



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

**EL ARTE URBANO EN LOS NO LUGARES:
ENSAYO FOTOGRÁFICO SOBRE LA OBRA
EN STENCIL DE FE EN CARACAS**

Tesista:

CAUTERUCCE GUTIÉRREZ, Eimy Daniela

Tutor:

CARTAYA, Raquel

Caracas, septiembre 2013

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora Raquel, por decirle sí a este proyecto, por la paciencia, por dedicarle y dedicarme tiempo para que esto saliera excelente. Por las largas e interesantes conversaciones, por enseñarme cosas nuevas y abrir mi mente a nuevas formas de ver lo que me rodea.

A mi mamá, asistente incondicional y sin miedo a tener que pararse en la autopista para que yo pudiera tomar fotos por un rato largo. Sin duda alguna, mi fortaleza para hacer este trabajo.

A Jacobo Cordido, por toda la paciencia en mis momentos de angustias por este trabajo, por todo el apoyo, por darme los empujones necesarios para seguir adelante y por acompañarme a tomar fotos cada vez que podías.

A mi papá por estar siempre pendiente del progreso del trabajo, y a mi hermano, por interesarse en mis fotografías.

A Humberto Valdivieso y Mary Matos, quienes también dedicaron tiempo a este trabajo e hicieron posible que tuviera una base teórica sólida para su redacción.

A Marco Páez, por su disposición y toda la colaboración prestada para hacer un excelente diseño del libro.

A mi amiga Antonella, quien me ayudó a resolver problemas de formato de última hora.

A Lucho y Katherine, que me ayudaron a despejar dudas técnicas y de redacción.

A Luis, mejor conocido como Fe, por regalarnos su arte y por toda su ayuda para la elaboración de mi proyecto. Por el tiempo dedicado para la entrevista, por responder todos los mensajes con mis dudas y por interesarse en este trabajo.

A la universidad, por cinco años de trabajo duro que terminan con este ensayo.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	5
MARCO TEÓRICO.....	7
CAPÍTULO I: ARTE URBANO CONTEMPORÁNEO DESDE UNA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA.....	7
1.1.- Los no lugares, de Marc Augé.....	7
1.1.1- Entender el lugar.....	8
1.1.2- Los no lugares.....	11
CAPÍTULO II: FE Y SU LÍNEA ARTÍSTICA.....	17
2.1.- Antecedentes.....	17
2.2.- ¿Por qué Fe, por qué Caracas?.....	18
2.3.- Fe y sus obras en las calles de Caracas.....	19
2.2.1.- El inicio.....	19
2.2.2.- Una nueva etapa.....	20
2.4.- Elección de los lugares de intervención.....	21
2.5.- Los mensajes de Fe.....	23
2.6.- La ciudad retoma el arte urbano.....	24
CAPÍTULO III: LA FOTOGRAFÍA.....	25
3.1.- Fotografía documental.....	26
3.2.- Ensayo fotográfico.....	27
3.3.- Fotografía urbana.....	29
MARCO METODOLÓGICO.....	34
1.- Formulación del problema.....	34
2.- Objetivos.....	35
2.1.- Objetivo general.....	35
2.2.- Objetivos específicos.....	35

3.- Justificación	35
4.- Delimitación.....	36
5.- Procedimiento	36
6.- Propuesta visual.....	38
7.- Ejecución del plan	39
7.1.- Contactos y permisos	39
7.2.- Locaciones.....	39
7.3.- Recursos técnicos y humanos	39
7.4.- Presupuesto	40
7.5.- Análisis de costos.....	40
8.- Selección de fotografías y ensamblaje del ensayo	41
9.- Resultados.....	42
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	43
REFERENCIAS.....	45
ANEXOS	48
A. CD con material bruto.....	48

INTRODUCCIÓN

El arte urbano ha sido emblemático en Caracas. En 1981 se realizaron las primeras obras más emblemáticas de la ciudad: el Metro de Caracas llevó a cabo un proyecto en el que se instalaron obras en estaciones y en sus áreas adyacentes de artistas venezolanos entre los que figuraron Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero, Jesús Soto, Rafael Barrios, entre otros.

Más adelante, Pedro León Zapata, Juvenal Ravelo y Patricia Van Dalen realizaron murales en distintos puntos de la ciudad entre 1999 y 2005. Sin embargo, después de la última fecha, las obras comenzaron a deteriorarse y el arte urbano se redujo a graffitis y propaganda política.

En 2010, un joven arquitecto decide llevar una propuesta de arte figurativo a las calles de Caracas. El artista, mejor conocido como Fe, comenzó a colocar cuadros reconocidos de la historia del arte en diversos puntos de la ciudad para probar sus experimentos de llevar la nomenclatura de los museos a las calles y reactivar la ciudad a través del arte. Un año después, decidió colocar piezas originales con stencil y, hasta el día de hoy, instala sus obras cada vez que tiene tiempo libre.

Mediante la investigación de una teoría que se adaptara al arte urbano contemporáneo, se escogió la del antropólogo francés Marc Augé: *Los no lugares, espacio del anonimato*. A través de un ensayo fotográfico, se mostró el estado actual de las obras de Fe y su relación con el entorno de acuerdo a las principales ideas de los no lugares: el tránsito del viajero, la mediatización de las relaciones de los no lugares consigo mismo y con los individuos que van a él por sus fines, y la abundancia de actualidad.

Asimismo, para la realización del ensayo se tomaron en cuenta las ideas de Fe que se recogieron en una comunicación personal con el artista: llevar la nomenclatura de las galerías a la calle, el deterioro de las obras y la reactivación de la ciudad a través del arte.

La elaboración de un discurso fotográfico en forma de ensayo sobre la condición del arte urbano contemporáneo en la obra de Fe a partir de los no lugares ofrece la posibilidad de dar un punto de vista propio sobre dicho tema. Las imágenes presentadas son una visión del autor sobre el estado actual del arte de calle y sobre cómo Fe busca reactivar la ciudad a través de sus obras. Además, la elección de este artista urbano radica en que su mensaje es diferente al que se ha visto en los últimos años: el stencil en vez del graffiti.

El presente trabajo consta de tres partes. La primera es el marco teórico que contiene tres capítulos: los no lugares de Marc Augé, la línea artística de Fe y el ensayo fotográfico desde una perspectiva documental y urbana. La segunda parte consta del marco metodológico, en el cual se expone el proceso para realizar todo el trabajo. La tercera parte muestra los resultados obtenidos a través de las fotografías realizadas.

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I: ARTE URBANO CONTEMPORÁNEO DESDE UNA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA

1.1.- *Los no lugares, de Marc Augé*

En la obra *Los no lugares, espacios del anonimato*, el antropólogo francés Marc Augé (2000) explica que en la actualidad la antropología tiene como objeto intelectual la cuestión del otro: saber lo que les dicen aquellos a quienes hablan acerca de aquellos a quienes no pueden hablar ni ver. Y cuando dicha ciencia se refiere a otros, se refiere a tres tipos: el otro que se define con respecto a un nosotros, el otro étnico, el otro social y el otro íntimo. El autor menciona que el hecho social total estudiado por la antropología es una experiencia de una sociedad situada en un tiempo y un espacio, así como también en un individuo cualquiera de dicha sociedad. En el mundo contemporáneo las transformaciones aceleradas del tiempo, el espacio y el ego han atraído la mirada de la antropología.

En primer lugar, Augé (2000) señala la transformación del tiempo, que se refiere a la manera en que los individuos disponen de él; cómo la aceleración de la historia ha multiplicado hechos no previstos por expertos en áreas como la económica y la social, por ejemplo. La necesidad de dar sentido al presente generó la sobremodernidad, cuya modalidad esencial es el exceso.

En segundo lugar, el autor menciona la transformación del espacio, la cual se refiere a la reducción del planeta debido al descubrimiento de nuevos espacios universales y, al mismo tiempo, se refiere a cómo se abre el mundo ante el propio hombre gracias a la tecnología. La concepción del espacio en la sobremodernidad modificó físicamente las redes de transporte, las concentraciones urbanas y multiplicó la existencia de no lugares.

Por último, la transformación acelerada del ego, según Augé (2000), ha hecho que el individuo se crea el mundo, pues interpreta para sí mismo toda información que le es entregada. Sin embargo, el autor explica la necesidad de

que un individuo sea la representación de todos los otros, pues se requiere de la alienación para que la relación entre las personas tenga sentido.

La transformación acelerada de esos tres factores generó exceso de tiempo, espacio y ego, y esos excesos son características de la sobremodernidad. La multiplicación de los no lugares es el tema central del presente trabajo de grado. Sin embargo, para llegar al no lugar y comprender sus dimensiones, Augé (2000) primero explica qué es el lugar.

1.1.1- Entender el lugar

El lugar, según Augé (2000), tiene su origen en la antropología, ciencia que lo define como el sitio que ocupan los nativos que viven en él, siendo una invención de aquellos que lo reivindican como propio y que es un mundo cerrado según la fantasía de los nativos. Es decir, que la existencia del lugar se basa en la visión de un mundo que, una vez fundado, es cerrado y en él se conoce todo lo que debe ser conocido en cuanto a su territorio e historia, asegurando así su estabilidad. Sin embargo, el autor comenta que el surgimiento de acontecimientos imprevistos exige que el nativo se reconozca en ese mundo, para interpretarlo y reconocerlo, para que sea digno de un discurso en términos espaciales, pues es el espacio el que expresa la identidad de sus habitantes.

En ese sentido, la constitución de lugares y la organización del espacio son prácticas colectivas e individuales que permiten expresar la necesidad de pensar la identidad y la relación de la identidad compartida, la identidad particular y la identidad singular mediante la simbolización de sus constituyentes, señala Augé (2000). Es decir, los lugares permiten que un grupo de individuos defina su identidad mediante la creación de espacios que lo distingan como grupo y que a su vez lo diferencien de otros grupos e individuos.

Ese lugar creado por los grupos es el lugar antropológico, que es considerado identificador, relacional e histórico. Es identificador porque “el lugar de nacimiento es constitutivo de la identidad individual” (Augé, 2000, p. 59), es decir, la delimitación de un lugar representa para cada individuo un conjunto de contenidos espaciales y sociales, pues en él existen posibilidades y

prohibiciones que le corresponden enteramente a ese lugar en particular. Es relacional porque “en un mismo lugar pueden coexistir elementos distintos o singulares, ciertamente, pero de los cuales nada impide pensar ni las relaciones, ni la identidad compartida que les confiere la ocupación del lugar común” (Augé, p. 59-60), lo que se refiere a la existencia de una configuración de normas que permite que un individuo comparta y conviva con otros dentro de un mismo espacio. Es histórico porque “el habitante del lugar antropológico vive en la historia, no hace historia” (Augé, p. 60), es decir que su colectividad se basa en lo construido por sus antepasados y por su fundación, por la nostalgia de un espacio en el cual continúan viviendo y que ya no es el espacio en el que solían vivir.

Asimismo, Augé (2000) explica que el lugar antropológico es geométrico, y esta geometría se establece a partir de tres formas que constituyen la base del espacio social: la línea, la intersección y el punto de intersección. Cuando estas formas se llevan a términos cotidianos, se habla de itinerarios (camino que conducen de un lugar a otro), encrucijadas (lugares donde los caminos se cruzan) y centros (lugares que definen un espacio y unas fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros respecto a otros centros). Estas nociones espaciales tienen una dimensión temporal según el autor, ya que se miden en unidades de tiempo y se superponen parcialmente, porque estos espacios pueden combinarse de acuerdo a las relaciones que el individuo tenga con ellos. Y para asegurar la continuidad generacional de las tradiciones y cultos de un lugar, se crean monumentos considerados como “la expresión tangible de la permanencia o, por lo menos, de la duración” (Augé, 2000, p. 65).

Estas nociones espaciales se relacionan directamente con las tres características ya mencionadas del lugar. Es así como Marc Augé (2000) señala que:

La identidad y la relación constituyen el núcleo de todos los dispositivos espaciales estudiados por la antropología. La historia también. Pues todas las relaciones inscritas en el espacio se inscriben también en la duración, y las formas espaciales simples (...) no se concretan sino en y por el tiempo. Ante todo, su realidad es histórica (...)

Sin embargo, Augé explica que las nociones de intersección, itinerario, monumento y centro no sólo se pueden usar para describir lugares antropológicos tradicionales, sino también son útiles para dar cuenta parcialmente del espacio contemporáneo, en especial del espacio urbano. El autor explica que esto es posible porque en las ciudades los itinerarios individuales se mezclan, hay presencia de monumentos y en ellas existen centros de mayor o menor importancia donde los individuos “intercambian palabras y se olvida por un instante la soledad” (Augé, 2000, p. 72). Además, toda ciudad que no ha sido creada recientemente, reivindica su historia mediante mensajes explícitos para seducir al pasajero con las raíces de ese lugar. “Esta incesante referencia a la historia entraña frecuentes superposiciones entre las nociones de itinerarios, encrucijadas y monumentos que son particularmente visibles en la ciudades donde la referencia histórica siempre es más masiva” (Augé, p.75) y que se refleja mediante anuncios que aluden a lugares representativos y distintivos de esa ciudad. Un ejemplo enunciado por Augé es el de los anuncios ubicados en las autopistas francesas que hacen una masiva referencia a la historia del país, donde son señalados monumentos históricos como la Torre Eiffel o el corazón original de París: Notre-Dame.

En la actualidad existen desvíos, como autopistas y vías rápidas, que tienen indicaciones que invitan a las personas a no ignorar la existencia de lugares estrechamente relacionados con la historia que definen a las ciudades importantes cercanas. Tal es el caso de París descrito por Augé (2000), donde:

A la entrada de las ciudades, en el espacio triste de los grandes complejos, de las zonas industrializadas y de los supermercados, están plantados los anuncios que nos invitan a visitar los monumentos antiguos. A lo largo de las autopistas se multiplican las referencias a las curiosidades locales que deberían retenernos cuando estamos de paso, como si la alusión al tiempo y a los lugares antiguos, no fuese hoy sino una manera de mentar el espacio presente” (p. 78-79).

1.1.2- Los no lugares

La sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos. Marc Augé (2000) definió como no lugar a “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (p. 83). Es decir, que los no lugares provienen de la transformación acelerada del espacio en el mundo contemporáneo y están representados tanto por “las instalaciones necesarias para la circulación de personas y bienes (...) como los medios de transportes mismos” (Augé, p.41). El autor explica que en la sobremodernidad el individuo es un pasajero solitario que vive en un mundo donde se multiplican los puntos de tránsito, las redes de medios de transporte y las ocupaciones provisionales tales como los campos de refugiados, las cadenas de hoteles o los clubes de vacaciones.

Augé (2000) considera necesario señalar la distinción entre lugares y no lugares. Para ello, primero es necesario hacer referencia a las nociones de espacio y de lugar hechas por Michel de Certeau (citado por Augé, 2000, p.85). El lugar es un conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden, y el espacio es la animación de los lugares por el desplazamiento de un elemento móvil. En este punto, existen tres referencias para el paralelo que hay entre lugar y espacio:

La primera referencia (...) distingue el espacio geométrico del espacio antropológico como “espacio existencial”, lugar de una experiencia de relación con el mundo de un ser esencialmente situado en relación con un medio. La segunda referencia es a la palabra y al acto de locución: el espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra (...). La tercera referencia deriva de la anterior y privilegia al relato como trabajo que, incesantemente, transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares (p.83-84).

Sin embargo, el lugar definido por Certeau no es el mismo lugar al que se refiere Augé en su libro, pues este último autor incluye en el lugar antropológico todas las posibilidades de recorridos que en él puedan hacerse, los discursos que en él se llevan a cabo y el lenguaje que lo caracteriza. El espacio

es aplicable a las superficies no simbolizadas del planeta, como por ejemplo instituciones de hotelería y de ocio. Pero Augé señala que no se debe caer en la tentación de “oponer el espacio simbolizado del lugar al espacio no simbolizado del no lugar” (Augé, 2000, p. 87), ya que el término *espacio* es más abstracto que el de lugar, porque al usarlo “nos referimos al menos a un acontecimiento (que ha tenido lugar), a un mito (lugar dicho) o a una historia (elevado lugar)” (Augé, p. 87), es decir que el uso del término espacio es poco diferenciado, y por ello se aplica indiferentemente a la distancia existente entre dos puntos, a una extensión y a dimensiones temporales.

Cuando Michel de Certeau habla del no lugar, hace referencia a una cualidad negativa del lugar impuesta por el nombre que a ese lugar se le da, porque esos nombres propios imponen un mandato histórico, y Augé (2000) señala que “el espacio como práctica de los lugares y no del lugar procede en efecto de un doble desplazamiento: del viajero, pero también, de paisajes de los cuales él no aprecia sino vistas parciales (...) sumadas y mezcladas en su memoria” (p. 90-91). Esto conforma el viaje, en el cual se construye una relación de mentira entre la mirada del espectador y el paisaje. Es así como surge el arquetipo del no lugar, que está definido por el espacio del viajero, que es “la práctica de los lugares que define específicamente el viaje (...), hay espacios en los que el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe verdaderamente” (Augé, p. 91). Esto se refiere a que muchas veces el espectador es su propio espectáculo estando en esa posición de espectador. Un ejemplo mencionado por el autor es la sugerencia que hacen al viajero en los folletos para que realice visitas a distintos puntos de la ciudad. Es así como el individuo se contempla a sí mismo mirando esos lugares; es una mirada contemplativa de alguna ciudad que, en realidad, no es más que la imagen de sí mismo como persona, pero con un nombre distinto.

Cuando se habla de no lugar, se designan “dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con estos espacios” (Augé, 2000, p. 98). Es decir, los no lugares mediatizan las relaciones tanto consigo mismo como con los individuos que van a él

directamente por sus fines: los individuos viajan, compran y descansan en ellos. Es aquí donde el autor señala la existencia de una marcada diferencia: los lugares antropológicos crean relaciones sociales, mientras que los no lugares crean la contractualidad solitaria. Los no lugares de la sobremodernidad, señala Augé (2000), también se definen por:

(...) las palabras o textos que nos proponen: su modo de empleo, en suma, que se expresa según los casos de modo prescriptivo, prohibitivo o informativo y que recurre tanto a ideogramas más o menos explícitos y codificados como a la lengua natural. (p. 99-100)

A través de la lengua y los textos de los no lugares reales se imponen las condiciones de circulación de los individuos en ese espacio, porque ellos sólo interactúan con los textos y mandatos de instituciones (como aeropuertos, sociedades comerciales, municipalidades) que son transmitidos a través de soportes que son parte del paisaje contemporáneo. Augé (2000) ejemplifica esto con los textos ubicados en las autopistas de Francia que explicitan las bellezas del recorrido, y que hacen que el viajero no se detenga a mirar, pues esos carteles señalan los puntos notables con algún comentario sobre el paisaje: “Así, se le ruega en la autopista del sur que preste cierta atención a tal pueblo fortificado del siglo XVIII o a tal viñedo renombrado” (Augé, 2000, p. 100-101). Con estos textos, el paisaje toma distancia y el viajero obtiene placer sólo con saber que está cerca de algún detalle importante del paisaje que ha sido señalado.

Estas invasiones del espacio con los textos no sólo están presentes en las vías férreas, autopistas, estaciones de servicio, sino también en los supermercados donde el cliente circula y mantiene diálogos silenciosos con los avisos de los pasillos o de las mismas cajas registradoras. Esas “interpelaciones que emanan de las rutas, de los centros comerciales o del servicio de guardia del sistema bancario que está en la esquina de nuestra calle apuntan de forma simultánea, indiferente, a cada uno de nosotros” (Augé, 2000, p. 104). Porque esas interpelaciones individualizan al hombre medio, que a su vez es fabricado por ellas como un usuario de tal o cual sistema, como el vial, el bancario o el comercial, citando el ejemplo descrito por el autor.

Es así como “a través de las complicidades del lenguaje, las referencias del paisaje, las normas no formuladas del saber vivir, el no lugar es el que crea la identidad compartida de los pasajeros, de la clientela o de los conductores del domingo” (Augé, 2000, p. 104). Entonces, a diferencia del lugar antropológico en el que existe la identidad de los unos y los otros, en el no lugar existe la identidad compartida de los individuos a través de las referencias del paisaje. Pero el autor señala que el usuario del no lugar está en una relación contractual con sus semejantes, y ese contrato está relacionado con la adquisición del anonimato por parte del usuario después de haber probado su identidad individual. Un ejemplo que menciona Augé (2000) es la compra de un boleto de viaje que posteriormente es presentado a las autoridades junto a los documentos de identificación para probar que, en efecto, ese boleto le corresponde a ese individuo.

En el mismo orden de ideas, la inocencia también es otro elemento del no lugar. La inocencia no sólo son los criterios oficiales de la identidad individual, sino también la liberación de las determinaciones habituales de quien penetra el no lugar. Es decir, sólo se puede tener acceso a él en estado de inocencia, y el individuo entra al no lugar como un usuario, conductor, o cliente, alejándose temporalmente de sus preocupaciones personales. En palabras de Augé:

El control a priori o a posteriori de la identidad y del contrato, coloca el espacio del consumo contemporáneo bajo el signo del no lugar: sólo se accede a él en estado de inocencia (...). No hay individualización (derecho al anonimato) sin control de la identidad.” (2000, p. 106)

En ese sentido, el no lugar crea soledad y similitud porque una vez que el individuo accede al no lugar, se confronta con una imagen de sí mismo que dialoga silenciosamente con el paisaje-texto que es igual para él y para los demás, pero que se presenta cómo único ante él, encontrándose en la más desconcertante soledad mientras intenta evocar a otros semejantes. Y, al mismo tiempo, el no lugar está inundado de actualidad, pues en él se vive el presente y no hay cabida para la historia; ellos se recorren en unidades de tiempo. El autor ejemplifica esto con los vuelos transcontinentales, donde hay pantallas que

registran minuto a minuto el movimiento de avión y el capitán señala tal o cual ciudad ubicada a la izquierda o a la derecha del avión, pero que en realidad es sólo una idea, no una percepción (Augé, 2000).

El exceso de imágenes asalta al pasajero del no lugar y “hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro en sí. Encuentro, identificación, imagen” (Augé, 2000, p. 108). Entonces, el pasajero se ve reflejado en la imagen de su semejante, él es el otro, él es el piloto seguro del avión, o el hombre fuerte y alegre que es observado por una hermosa azafata. Y lo mismo ocurre en los otros no lugares:

Y lo interesante es que todos los consumidores de espacio se encuentran así atrapados en los ecos y las imágenes de una suerte de cosmología objetivamente universal (...). De todo esto resultan dos cosas por lo menos. Por una parte, esas imágenes tienden a ser sistema (...). Por otra parte, como todas las cosmologías, la nueva cosmología produce efectos de reconocimiento. (Augé, 2000, p. 109)

Con que las imágenes tiendan a ser sistema, Augé se refiere a que esas imágenes son parte de un mundo de consumo en el cual cualquier individuo puede hacer suyo lo que desee, y puede hacer lo que hacen los demás para ser él mismo. En lo que respecta a los efectos de reconocimiento de la nueva cosmología señala la paradoja del no lugar: “el extranjero perdido en un país que no conoce (el extranjero “de paso”) sólo se encuentra aquí en el anonimato de las autopistas, de las estaciones de servicio (...)” (Augé, 2000, p. 109-110). Es decir, que el extranjero sólo se siente tranquilo cuando encuentra, citando el ejemplo del autor, productos sanitarios de marcas multinacionales conocidas por él.

Pero la realidad es que en el mundo de hoy “los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpretan” (Augé, 2000, p. 110), pues aquel individuo que frecuenta los no lugares usa los lugares como recurso para retornar a sitios que anhela. “Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas. Pero las palabras de moda (...) son las de los no lugares” (Augé, p. 110), por lo que es posible oponer realidades como las de tránsito a las de vivienda, intersecciones de

diferentes niveles a cruces de ruta, pasajero a viajero. Y este último es tomado por el autor como ejemplo de la oposición de lugar-no lugar: el pasajero tiene claro su destino, mientras que el viajero va por el camino sin un rumbo fijo.

La sobremodernidad “encuentra naturalmente su expresión completa en los no lugares. Por estos, al contrario, transitan palabras e imágenes que reencuentran su raíz en los lugares todavía diversos donde los hombres tratan de construir una parte de su vida cotidiana” (Augé, 2000, p. 112), y al mismo tiempo el no lugar toma palabras del lugar. Por ser los no lugares los espacios de la sobremodernidad, no se puede aspirar a lo mismo que la modernidad:

Cuando los individuos se acercan, hacen lo social y disponen los lugares. El espacio de la sobremodernidad está trabajado por esta contradicción: sólo tiene que ver con individuos pero no están identificados, socializados ni localizados más que a la entrada o a la salida (Augé, 2000, p.114)

Es así como los no lugares son una compleja red de cables que movilizan el espacio con el fin de una comunicación que pone en contacto al individuo con otra imagen de sí mismo. El acceso frecuente a los no lugares ofrece a los individuos soledad y mediación no humana con los poderes públicos a través de textos y carteles. Además, la experiencia del no lugar es un componente de toda existencia social en el mundo de hoy, porque nunca las historias individuales habían estado tan incluidas en la historia general. (Augé, 2000).

CAPÍTULO II: FE Y SU LÍNEA ARTÍSTICA

2.1.- Antecedentes

El arte urbano en Caracas tiene su historia. Grandes obras de reconocidos artistas plásticos venezolanos se remontan a los años ochenta. La Fundación Memoria Digital Idearum (MEDIARUM) explica que uno de los proyectos de arte público más reconocidos de Caracas se realizó en el período 1981-1992, cuando el Metro de Caracas “permitió instalar en las estaciones del Metro y en sus áreas adyacentes 37 obras de arte realizadas por 27 artistas” (MEDIARUM, s.f., ¶6). Entre las obras más significativas, la fundación destaca el *Abra Solar* de Alejandro Otero, la *Fisicromía en Honor a Andrés Bello* de Carlos Cruz-Diez en la Plaza Venezuela, el *Cubo Azul y Negro* de Jesús Soto en la plaza Brión de Chacaíto y *Levitación I* de Rafael Barrios en Plaza Sucre. Con el paso del tiempo, las obras instaladas por el plan del Metro de Caracas comenzaron a desaparecer “por el abandono y la delincuencia” (Santísima, 2011, ¶5). En 2007, se inició un plan de restauración de las obras por parte del Estado, indica Santísima (2011).

Por su parte, el artista cinético Juvenal Ravelo intervino la Avenida Libertador en 2001 con sus *Módulos Cromáticos*. Y no sólo realizó el mural de la avenida caraqueña, sino que también puso en marcha su propuesta de *Arte de participación en la calle* para estimular a las comunidades a través del arte y construir “una plataforma para resolver esos problemas puntuales que aquejan a toda comunidad de bajos recursos” (Yusti, 2001). Ravelo intervino la Avenida Libertador en 2001 con sus *Módulos Cromáticos*.

En 1999 Pedro León Zapata instaló el mural *Conductores de un país* en la autopista Francisco Fajardo, y en 2005 Patricia Van Dalen hizo lo propio con *Jardín lumínico* en la autopista Prados del Este. Sin embargo, ambos murales comenzaron a perder mosaicos y tuvieron que restaurarse (Méndez, citado por Ávila 2013, ¶12).

Después del mural de Van Dalen, la ciudad se quedó sin nuevas propuestas artísticas a escala urbana, las obras existentes se fueron deteriorando,

la ciudad se llenó de graffitis y de propaganda política. Este es el motivo señalado por el arquitecto Luis Bonilla, alias Fe, que impulsa su idea de llevar el arte figurativo a las calles caraqueñas en el año 2010 (L. Bonilla, comunicación personal, julio 10, 2013).

2.2.- *¿Por qué Fe, por qué Caracas?*

Luis Bonilla, arquitecto venezolano egresado de la Universidad Central de Venezuela que nació en Caracas el 28 de enero de 1986, es conocido bajo el seudónimo de Fe y por las obras que instala en espacios de la ciudad de Caracas. Interesado no sólo por la arquitectura, sino también por las artes plásticas, el arte urbano, la publicidad y el urbanismo, Fe reúne influencias de Carlos Raúl Villanueva en la arquitectura; Carlos Cruz-Diez y Jesús Soto en las artes plásticas; de Banksy, Dolk y Judith Supine en el arte urbano; en el urbanismo, Gordon Cullen; y de Absolut en Times Square en el área de la publicidad. A pesar de ser reconocido como artista urbano, en 2011 presentó su serie *Honoris Causa* en una galería de Caracas.

La elección del nombre artístico de Luis Bonilla es una conjugación de la presencia de la palabra *Fe* en las obras con la mejora del espacio urbano caraqueño. El mismo artista lo explica en la entrevista realizada por Márquez (2011):

Quería un seudónimo con un significado. Y que al juntarlo con mi trabajo se le diera un valor agregado al arquetipo del concepto. Que cuando se observara un cuadro con la palabra “Fe” inscrita, la gente empezara a asociar la fe en el arte urbano de la ciudad, el cual puede mejorar y ampliarse (¶11).

Para Bonilla, la arquitectura y las artes pueden integrarse. Su postulado se basa en la integración de las artes trazada por el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, quien formuló que dicha integración de las artes debía plantearse desde la unidad de todas las partes, que incluye forma, contenido, esencia, estructura y razón de ser el hombre:

Las Artes son los grandes testimonios del significado cultural de cada época; en ellas descubrimos los rasgos que marcan la individualidad histórica. En la medida en que manifiestan más unión de concepto o más participación formal entre ellas, más claramente se despliega el eje social alrededor del cual rota el binomio hombre-cultura. La presencia de ese eje favorece la aglutinación de la expresión artística. Es más, la unidad del contenido humano es fecunda y necesaria condición para que florezca la integración total (Villanueva, 1959, citado en Pérez, s.f.).

A partir de la premisa de Villanueva, de su paso por la universidad y su interés por las artes plásticas, Bonilla desarrolló y adaptó la integración de las artes a la ciudad y a la arquitectura comunicativa de Caracas que, según él: “no es sólo arte integrado a la arquitectura, sino también publicidad integrada a la arquitectura, arte, política, graffitis, o incluso deterioros o publicidad a pequeña escala.” (L. Bonilla, comunicación personal, julio 10, 2013).

Tras una Caracas deteriorada, sin propuestas artísticas a escala urbana, llena de graffitis, publicidad y propaganda política, “no había una segunda opción con el arte urbano” (L. Bonilla, comunicación personal, julio 10, 2013). La falta de propuestas que generaran reflexión y mejora del espacio urbano, sumada a la proliferación de graffitis y obras urbanas abstractas, la apatía de los ciudadanos para asistir a las galerías y museos, al alto tráfico caraqueño, y a la conversión de espacios privados, como centros comerciales, casas de amigos, restaurantes y locales, en espacios públicos, Fe decidió llevar su propuesta artística a las calles de la capital venezolana.

2.3.- Fe y sus obras en las calles de Caracas

2.2.1.- El inicio

Una vez tomada la decisión de recuperar los espacios de Caracas a través del arte, Fe intentó por primera vez, en enero de 2010, llevar una de sus obras a la calle. En esa oportunidad la intervención se hizo con spray, pero el intento fue fallido. Bonilla (comunicación personal, julio 10, 2013) explica que decidió

congelar el proyecto, investigar más técnicas de intervención urbana y en mayo de 2012 inició la primera etapa de su proyecto considerada por Fe como un experimento social y cultural en la que su mensaje a transmitir consistía en que el arte tenía que estar en la calle y donde argumentaba que, si bien la gente no tenía tiempo para ir a galerías y museos, cualquier persona puede tener acceso a cualquier obra de arte importante gracias a los registros gráficos de Internet y la masificación del arte mediante herramientas digitales como, por ejemplo, Google Art.

En la primera etapa, Fe decidió llevar la masificación del arte a los espacios públicos de Caracas y escogió obras figurativas, entendibles y contundentes de artistas históricamente reconocidos y les colocó un marco “tal como si estuviese en un museo o en una casa, para que la gente reconociera ese arquetipo de que el arte estaba en la calle” (L. Bonilla, comunicación personal, julio 10, 2013). Esas obras estaban impresas en papel bond 20 tamaño carta o doble carta y, al principio, se colocaban en sitios escogidos al azar. Más adelante, Bonilla pensó que “la calle podría ser como un museo o una galería, sólo que tenía un plus de más ruido, más edificios, carros, etcétera, pero que los ritmos que se tiene en un museo o en una galería se podrían representar en la calle” (Bonilla, 2013). Entonces, escogió varias zonas concurridas de Caracas y a cada una le asignó un autor. Cada zona tenía un promedio variable de entre siete y diez obras. Así fue como en Las Mercedes estuvo Van Gogh, en Altamira estuvo Degas y en Chacao estuvo Klimt. Las obras eran colocadas una única vez, ninguna se repetía, “para tratar de mantener que eran originales.” (Bonilla, 2013).

2.2.2.- Una nueva etapa

En 2012 Fe inició una segunda etapa de intervenciones pensada como “una campaña publicitaria artística con intervenciones artísticas, pero que todo se base en hacer recordatorios de quiénes fueron los constructores culturales [venezolanos] más importantes del siglo XX en distintas áreas” (L. Bonilla, comunicación personal, julio 10, 2013). En esa oportunidad, las obras eran de su

autoría. La técnica utilizada por Bonilla (2013) era distinta: “stencil sobre papeles reciclados, colocándose en la calle a manera de póster (...). Los formatos eran varios, se colocaban sobre paredes, sobre casetas de teléfono, cubos de esos de agua, muros de contención algunos, columnas de autopistas”. En esta etapa, las obras tenían una disposición secuencial “para que la gente las fuese viendo igual que los cuadros [de la etapa anterior]” (Bonilla, 2013). El stencil es un término del inglés que en español se traduce como estarcido. Según la Real Academia Española (RAE), el estarcido es un “dibujo que resulta de estarcir”. La RAE señala que esta técnica consiste en “estampar dibujos, letras o números haciendo pasar el color, con un instrumento adecuado, a través de los recortes efectuados en una chapa”.

Fe comenta que, mediante ese método, cada obra podía hacerse en mayor cantidad y se podían colocar en sitios distintos. El material utilizado eran planos arquitectónicos para la base de la obra, encima de estos se intervenía con estencil y, una vez terminada la obra, se procedía a pegarlo en la superficie escogida a manera de póster.

La selección de los lugares para las intervenciones fue algo pensado para ambas etapas, y “se da a partir de la cantidad de personas que transcurran en un lugar, así como también de las posibilidades visuales que ofrece este sitio” (Bonilla, citado por Taller de Bicicletas, s.f.).

2.4.- Elección de los lugares de intervención

Fe explica que pensar el lugar de intervención es parte de su proceso creativo, pues debe cumplir dos requisitos: ser superficies perpendiculares al peatón o a la persona que transite en carro o autobús, para permitir que la obra sea de fácil lectura y de rápido acceso a la vista del espectador. Además, deben ser lugares muy transitados por autos, buses y peatones.

Una vez escogida la locación, procede a medir el sitio exacto de la intervención, toma fotos y finalmente instala la obra. Fe explica que en algunos casos crea patrones para evitar mediciones, como, por ejemplo, casetas de electricidad y de teléfono. La estandarización de medidas de las superficies que

el artista usa con frecuencia le permite ahorrar tiempo y hacer la instalación de la obra más rápido. “Por ejemplo, una caseta de electricidad ya yo sé que mide que si 80x54 si mal no recuerdo, y que tiene la manilla de tal lado, entonces ya yo sé que no necesito medirla.” (L. Bonilla, comunicación personal, julio 10, 2013)

En algunos casos, la elección del sitio a intervenir está determinada por la relación de dicho sitio con la obra. En algunos casos, la relación es hipercontextual. Fe menciona el ejemplo de su obra del músico venezolano Gustavo Dudamel, colocada debajo de un arbusto: “era un retrato de Dudamel [y el árbol era] como si fuese el afro de Dudamel” (Bonilla, 2013). Otro caso es el retrato de una mujer con el cabello suelto colocado en La Trinidad, lugar en donde “hay mucho viento, entonces el pelo suelto sabía que se iba a mover mucho e iba a generar una interacción en el momento [con el espectador]” (Bonilla, 2013). En el caso de las cajas de luz, el artista explica que hay elementos en la obra que están pensados para ese sitio: la manilla de la caja de luz podría ser un zarcillo, si la obra instalada allí es el retrato de una chica, ejemplifica Fe.

Por otra parte, las relaciones cromáticas entre el lugar de intervención y las obras a veces son intencionales. Bonilla comenta que la elección de los colores de la obra tiene que ver con el fondo en el que será colocada para generar impacto y que la intervención sea más visible: “si la superficie es una pared blanca, tú no puedes colocar un cuadro blanco o un retrato todo fondo blanco, porque se pierde”. (L. Bonilla, comunicación personal, julio 10, 2013). Del mismo modo, hay otras obras concebidas como figura-fondo. Fe explica que para hacer una figura-fondo, parte del color de una superficie y recorta una silueta para hacer la obra. Un ejemplo es el cuadro “que está en el CCCT: dejé todo el cubo que estaba amarillo, corté la silueta para generar una figura-fondo, pero el fondo ya estaba establecido, entonces no tenía que crear un fondo de ningún color (...)” (L. Bonilla, comunicación personal, julio 10, 2013)

2.5.- *Los mensajes de Fe*

Fe considera que tanto en el arte como en el teatro y la literatura, “la gente ahorita está haciendo (...) muchas cosas mediocres (...) [y] la falta de propuestas artísticas” (L. Bonilla, comunicación personal, julio 10, 2013) hace necesario retomar el legado de los constructores culturales de Venezuela. Recordarlos a través de sus obras es una forma en la que considera que puede ayudar a mejorar el panorama cultural que se vive en la actualidad venezolana.

Mediante la suma de la arquitectura, el urbanismo, el arte plástico, el arte urbano y la publicidad, Fe quiere demostrar que el arte sí puede estar en la calle para reactivarla y “contrarrestar los factores de destrucción de la ciudad (...). Si tú colocas una pieza de arte con bastante calidad, esa pieza puede ser respetada y anula cualquier intento de destrucción” (L. Bonilla, comunicación personal, julio 10, 2013). Por esa razón, para Fe el nivel estético de sus obras es importante y es partidario de que, a mayor calidad, menor será la cantidad de graffitis y de intentos por destruir la zona en la que coloca sus cuadros.

Por su interés y experiencia con exposiciones en galerías, otro de los mensajes de Fe es llevar la nomenclatura de los museos a las ciudades, y la clave está en el ritmo:

(...) en la calle yo he aprendido que si quieres transmitir un mensaje, tiene que ser un elemento súper contundente y entendible para que la gente lo capte en el tiempo variable que tiene la ciudad, porque en un sitio puede haber cola o no, la gente puede estar distraída o simplemente no le para a la ciudad. Y el reto está en captar la atención de esas personas, de la mayor cantidad de gente, sobretodo del que no le interesa para nada el paisaje urbano de Caracas, y mostrarle que con una intervención artística puedes reactivar un sitio y mejorar también ese sitio. Ese es el gran reto a nivel de los códigos visuales. (L. Bonilla, comunicación personal, julio 10, 2013)

La opinión de Fe es que mediante su técnica de intervención artística en Caracas puede generar nuevos íconos en la ciudad, bien sea por la imagen en sí misma o por el lugar donde se coloque. Este artista urbano considera que el reto no está en ser reconocido como tal, porque por esa razón no hace graffitis, sino

en ser una opción para generar reflexión en torno a los espacios urbanos y, a través del arte, recuperar el interés que se ha perdido por Caracas.

Por los momentos, Fe se dedica a crear obras de arte para espacios interiores, galerías, e instala sus obras en la calle cuando tiene tiempo libre.

2.6.- *La ciudad retoma el arte urbano*

Después de que Luis Bonilla inició sus intervenciones en la ciudad, más artistas con nuevas propuestas se integraron al paisaje caraqueño y el arte urbano se reactivó. Misshask, Flix y Ergo también plantearon propuestas figurativas de intervención en estructuras urbanas. Isaías se dio a conocer por las esculturas que hacía con árboles que estaban en mal estado. (Brassesco, 2012).

En 2011 se realizó el primer festival de arte urbano de Chacao, en El Pedregal. Es esa oportunidad se crearon galerías al aire libre para dar una visión del arte público donde la ciudad era un espacio de encuentro y de revisión de las estructuras arquitectónicas, la comunidad y el arte. En 2012 se celebró la segunda edición del festival, en la calle Mohedano del casco histórico de Chacao (Bulevarts, 2010; El Universal, 2011).

El arte cinético tuvo su espacio en la calle Real de Los Flores de Catia, en el año 2011, con 16 murales de Juvenal Ravelo que se instalaron con ayuda de la comunidad (Cruz, 2011). Y en 2012 el mural *Uracoa*, de Mateo Manaure, se convirtió en la segunda obra instalada en la Avenida Libertador, después de los *Módulos cromáticos* de Ravelo en 2001 (Agencia Venezolana de Noticias, 2012). Ese mismo año, se inauguró el paseo artístico urbano en la Tercera Avenida de las Delicias de Sabana Grande. Dicho paseo ya contaba con 22 obras instaladas, y se incorporaron tres más: *Gran Lugar del Alba, 2011-2012*, *Territorio Mineral* y *Nuestros Orígenes* (PDVSA La Estancia, 2012).

En 2013, la Avenida Francisco de Miranda fue intervenida por más de 80 artistas urbanos que decoraron alrededor de 60 santamarías de locales ubicados desde la plaza El Indio hasta el inicio de la Avenida Libertador (Globovisión, 2013).

CAPÍTULO III: LA FOTOGRAFÍA

La fotografía es el documento de realidad por excelencia desde el siglo XIX. Una vez descubierta y presentada al mundo, la fotografía adquirió un compromiso con lo real, pasó a ser “testimonio de sucesos, de pasado y de historia, pero incluso de prueba legal para comprobar la veracidad allí donde las palabras podía llevarse la malicia (...) y donde el olvido ponía un halo que hacía imprecisa la realidad de los hechos” (Ramos, 2002, p. 14).

Para Susan Sontag (2006), la fotografía puede entenderse de dos maneras distintas:

Como una aguda manifestación del «yo» individualizado, la identidad privada y huérfana a la deriva en un mundo abrumador, que domina la realidad mediante una rápida antología visual. O bien se ve a la fotografía como un medio de encontrar un lugar en el mundo (aún vivido como abrumador, extraño) porque permite entablar con él una relación distante, soslayando las exigencias molestas e insolentes de la identidad. (p. 170-171)

Sin embargo, ambos puntos planteados por la fotógrafa llevan a un mismo lugar, puesto que esta siempre muestra la realidad desde una perspectiva nunca antes vista. La fotografía influye en cómo el hombre ve la realidad, pues el enfoque y encuadre que le da el fotógrafo a una situación puede modificar su apariencia. Cada fotógrafo tiene un estilo y una manera particular de ver su ambiente, pero todos concuerdan en que se debe respetar la verdadera situación de las cosas vistas (Freund, 1983; Sontag, 2006).

Por su parte, Barthes (1992) señala que “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (p.31). Mediante la cámara se pueden captar imágenes de momentos que quedarán plasmados en el papel –o en digital-, pero temporalmente esos momentos y sus referentes están muertos, tal como lo expresa el mismo autor en su obra *La cámara lúcida*.

Entonces, la fotografía es una disciplina que plasma imágenes en un soporte físico sobre momentos reales que no se repetirán nunca más por cuestiones del tiempo. Pero dichos momentos deben ser capturados desde una

óptica que respete la verdadera situación de lo observado por el fotógrafo, a pesar del punto de vista que este le quiera dar a la realidad a través sus imágenes (Barthes, 1992; Sontag, 2006).

3.1.- Fotografía documental

El fotógrafo capta su entorno a través de su cámara, convirtiendo a la fotografía en un medio de expresión no solamente personal, sino social. La sociedad encontró en este arte el modo de reproducir la realidad externa y, como instrumento de reproducción de la realidad, la fotografía adquiere carácter documental, porque a través de ella se captan elementos ligados a la vida social que, de no fijarse en un soporte, pasarían desapercibidos (Freund, 1982; Dorronsoro 1981).

Este género fotográfico requiere investigación y tiempo por parte del fotógrafo para entender al sujeto y desarrollar un punto de vista sobre el tema a tratar en su trabajo. Así lo explica Pierre-Jean Amar:

La fotografía documental equivale a una descripción del mundo por un autor cuya intención es comunicar claramente lo que se le ocurre (...) El fotógrafo se toma su tiempo para tratar el sujeto y desarrollar así los aspectos que le parecen pertinentes para defender su punto de vista. Para emplear un término del periodismo moderno, el fotógrafo intenta desarrollar 'el ángulo' bajo el cual eligió tratar su sujeto. (Amar, 2005, p.38)

Es así como la fotografía documental se define en función de tres variables. La primera se refiere a la elección del sujeto fotografiado. La segunda, a quién llegará la imagen en el futuro. Y por último, el azar presente a la hora de hacer el disparo con la cámara en el lugar escogido (Amar, 2005).

Cooper y Hill (2001) le preguntaron al fotógrafo húngaro Brassai su parecer sobre su nombramiento como “un adelantado a la fotografía documental” (Cooper y Hill, p. 44). Brassai comenta que nunca se consideró un fotorreportero porque no trabajó para publicaciones periódicas de carácter informativo. Él dice que se ha dedicado a hacer periodismo en profundidad sobre la ciudad y la época en la que le ha tocado vivir, porque “sólo las imágenes poderosamente concebidas tienen la capacidad de penetrar en la

memoria, de quedarse allí” (Brassaï, citado por Cooper y Hill, p. 44). Las palabras de Brassaï comprenden una idea esencial sobre la fotografía documentalista y refuerza la definición de Amar: el fotógrafo requiere tiempo para pensar sus fotografías, para encontrar un tema y un hilo conductor que conecte todas sus fotos y le dé significado al conjunto de sus imágenes.

Para Berenice Abbott, el documentalismo fotográfico se basa en el mundo en el que se vive: “La fotografía puede representarse tan artísticamente y tan finamente como se quiera, pero para merecer ser seriamente considerada, tiene que estar conectada con el mundo en que vivimos”. (Abbott, citado por Navarrete, 2005, p. 101-102). Quien documenta no sólo es un observador de la realidad más inmediata a su entorno, sino que también es un investigador de situaciones tanto sociales como económicas, políticas y culturales de las comunidades. Las imágenes producidas tienen un trasfondo investigativo que se complementa con el contacto directo con los protagonistas de las acciones que registra. De esta manera, el fotógrafo tiene su visión particular sobre un hecho y le añade la subjetividad a sus imágenes (Amar, 2005).

Tal como lo señala Navarrete (1995), documentar no se basa solamente en la “representación supuestamente fidedigna del segmento de la realidad registrado, sino en que la representación coincide con la realidad, o mejor, la *revela*” (p. 103). Es decir, las fotografías de corte documental tienen como base una realidad que el realizador investiga, contempla y captura, pero de acuerdo a su visión, la representación revelará dicha realidad de una manera particular, añadiendo a su trabajo la subjetividad -referida por Amar en líneas anteriores- sobre un tema de la realidad y del mundo en el que vivimos, tal como lo expone Abbott.

3.2.- Ensayo fotográfico

A lo largo de la historia, la fotografía se ha diversificado. Surgieron y siguen surgiendo géneros. A pesar de que en la actualidad “los géneros ya no rigen a la fotografía, el anclaje de la fotografía en la realidad hace que subsistan las categorías” (Arbaizar, citado por Peset, 2010, p. 27). Peset señala además las

tres distinciones de la fotografía según Schaeffer (quien ubica las distinciones de la fotografía por sobre las subdivisiones): funcionales (fotografía documental, artística, publicitaria, científica,...), referenciales (paisajes, arquitectura, retrato, desnudo, naturaleza muerta,...) o combinación de las dos distinciones anteriores (fotografía familiar, instantánea, fotografía de reportaje, ensayo fotográfico...).

El presente trabajo se enfoca en el ensayo fotográfico, género que proporciona “una conjunción literal de fotografías y textos, normalmente unidos por un propósito documental, a menudo político, o periodístico, o en ocasiones científico sociológico” (Mitchell, 2009, p.249). Por su parte, Castellanos (2004) señala que el ensayo fotográfico es un trabajo que se desarrolla por largo tiempo, que puede basarse en el desarrollo de un tema personal con distintos fines, como por ejemplo la presentación en una exposición o la publicación en un libro. López (2011) explica que el ensayo consta de una colección de imágenes de cantidad variable que pueden tener, o no, una leyenda, y que trabajan en conjunto para contar una historia.

Entonces, el ensayo fotográfico se define como un género de la fotografía que contiene una serie de imágenes relacionadas entre sí, sustentadas en la investigación de su realizador (Mitchell, 2009; Cooper y Hill, 2001).

Puede confundirse el ensayo fotográfico con el foto reportaje. No obstante, el documentalista Eugene Smith considerado por la historia como el padre del ensayo fotográfico, señala que un trabajo de este tipo es un producto más pensado que un foto reportaje, ya que cada foto debe guardar relación la una con la otra. “Debe haber entre las fotos una coherencia que no creo que usted encuentre entre la publicación habitual de un grupo de fotos bajo el nombre de notas gráficas [imágenes]” (Smith, citado por Cooper y Hill, 2001, p. 246).

Por su parte, Amar (2005) define el foto reportaje como una serie de fotografías narrativas que dan al lector la impresión de que participa en acciones dramáticas sin correr riesgos. Las califica como fotos de actualidad porque, a diferencia del ensayo fotográfico, el autor debe trabajar bajo la presión del

acontecimiento y no dispone de tiempo para reflexionar en el momento de la toma.

Brassaï, señala que las fotografías del foto reportaje por lo general se presentan con una leyenda que las acompaña y que, sin su existencia, es posible que las fotos no se sostengan por sí solas (Brassaï, citado por Cooper y Hill, 2001). El fotorreportero se encarga de cubrir un acontecimiento de corta duración. Las imágenes registradas en ese período de tiempo, por lo general, están acompañadas de un texto explicativo que le da sentido a cada unidad gráfica. Si bien el realizador de las imágenes debe conocer el hecho que fotografía, no requiere de una investigación tan rigurosa como la del ensayo fotográfico, ya que el reportaje trabaja con la inmediatez de las acciones y no requiere la conjunción de sus fotos.

Villaseñor (2012) considera que la particularidad del ensayo fotográfico es que es un trabajo de autor. Las imágenes de los ensayos trascienden la fugacidad del momento y se convierten en mensajes académicos, culturales o editoriales. El autor comenta que el género ofrece mayor libertad expresiva, creativa y temática que un foto reportaje porque no está sujeto a líneas editoriales, abre discusiones y debates encaminados al análisis de los fenómenos presentados por el fotógrafo. De igual manera, Villaseñor señala que por las características de los temas tratados en los ensayos, “sus públicos y canales de difusión son menos masivos que los del periodismo o el documentalismo: por lo general se difunde a través de libros fotográficos autorales, galerías, museos, revistas especializadas, portales de Internet o círculos artísticos y culturales” (Villaseñor, 2012, p. 42).

3.3.- Fotografía urbana

El nacimiento de la fotografía casi a mediados del siglo XIX coincidió con el desarrollo de lo urbano. Desde sus inicios, los fotógrafos mostraron interés por el paisaje urbano, como Niepce en 1826 con su punto de vista desde la ventana de Gras, Daguerre con su panorámica de París en 1836 y Talbot en 1843 con su imagen del boulevard de París. Los tres capturaron imágenes desde

lugares altos, pero con los avances tecnológicos, los fotógrafos de épocas posteriores tenían más movilidad y facilidad a la hora de “captar no sólo la forma, la arquitectura, y la situación, sino también la gente y sobre todo la fugacidad del momento” (Hechen, 2011, ¶14).

Eugene Atget también es considerado uno de los precursores de la fotografía urbana, con sus imágenes de una París desolada, recordada como una escena del crimen, además de sus retratos en la calle y retratos de prostitutas. Sus obras no fueron reconocidas mientras estaba vivo, pero luego Berenice Abbott se encargó de dar a conocer el trabajo de Atget y logró que sus fotografías fueran reconocidas en el ámbito histórico. Hechen (2011), considera que Atget es un precursor de la fotografía urbana, pues:

La singularidad de Atget es que en épocas de gran preocupación por el retrato y por lograr el estatismo de la representación humana, logra mantenerse completamente al margen de este interés y fotografía los lugares y personas que le interesan permitiendo que los efluvios humanos dejen su sutil huella en la emulsión, cosa inusual para el momento histórico. (¶29)

Una vez avanzado el siglo XX, la fotografía fue el modo de registro de imágenes dominante y, desde que surgió, estuvo justificado el interés por lo urbano, pues la fotografía era un procedimiento que permitía obtener registros de lo que sucedía en la calle. A medida que se sumaban los avances tecnológicos, era más fácil desplazarse con la cámara por las calles para captar lo que allí ocurría, aprovechando que la calle era un gran escenario público de la vida (Hechen, 2011).

Con las imágenes resultantes, el fotógrafo representa lo que le interesa de su tiempo y su proximidad con ello. Lo visible para el que captura imágenes lo hace contemporáneo, tanto a él como a lo visible: “El fotógrafo (...) toma la realidad de su tiempo, (...) a lo que hay, (...) a lo que ahora hay. Y a lo que hay aquí.” (Ramos, 2002, p. 12).

De la contemporaneidad de lo visible y del fotógrafo, surge el interés por la fotografía de la ciudad, de lo que hay en ella, y de las posibilidades que ofrece la ciudad a la fotografía, pues ambas tienen lenguajes que se alimentan de

percepciones similares: “conocen de visiones parciales, de fragmentos, (...) definen ángulos, enfoques, puntos de vistas, (...) conocen del tiempo real en movimiento, lo que el tiempo virtual de la fotografía mostrará luego como un movimiento *detenido*, congelado pero expresivo” (Ramos, 2002, p. 62).

Por su parte, Susan Bright (2005) señala que “la fotografía urbana se ha convertido en un género muy popular entre los fotógrafos” (p. 192). La autora asocia el género a fotógrafos norteamericanos de postguerra, como Robert Frank, Diane Arbus, William Klein, entre otros. Todos ellos:

(...) vieron la calle como un lugar en el que la gente deponía sus defensas, donde la humanidad se encuentra completamente expuesta. Se valieron de la cámara para criticar y comentar temas que resultan más importantes para la gente (...) para crear una obra que combinara líricamente el retrato, la representación del paisaje y la de la arquitectura. (Bright, 2005, p.192)

Pero para ver la calle, hay que verla en tiempo presente, pues el realismo de la fotografía urbana reside en su ser-en-el-momento. Esa contemporaneidad ya referida por Ramos está implícita en la fotografía urbana y, si bien podría relativizarse por la arquitectura, existen elementos como la gente, la ropa, los tipos de vehículos, y hasta la contaminación del aire, que “están *ahí-ahora* para el fotógrafo” (Ramos, 2002, p. 18), que no pueden ocultarse y que, aunque se quiera recrear un tiempo pasado en la calle, el tiempo presente se cuelga en la imagen. Incluso las viejas costumbres que se mantienen en la actualidad se presentan contemporáneas ante la cámara. Ramos así lo afirma, pues en un encuadre puede estar presente “la iluminación de neón tras los clásicos ajedrecistas, en la moda *hippy* y años-60 de artesanos actuales, en los modernos maquillajes de las señoras que van de compra a los mercados populares (...)” (Ramos, p.19).

En lo que respecta al fotógrafo, Ramos señala que este es producto de la cultura y la época, y esos elementos definen su sentido de ser, su forma de fotografiar y el tipo de fotografía que hace. Al momento de disparar, “el fotógrafo perceptor es él mismo un fragmento de la diversidad perceptiva de la urbe” (Ramos, p.68), porque delimita tanto el lugar como sus ideas: decide qué

fragmento de la urbe le interesa en cuanto a tiempo y espacio y, a partir de allí, estructura su encuadre.

En 2002, Ramos estableció que ese encuadre es producto de la costumbre de ver las formas urbanas, pues el fotógrafo es receptor de la ciudad y, al mismo tiempo, intérprete creador de imágenes de esa ciudad. La construcción de esas imágenes se da a partir de formas naturales o artificiales, y el fotógrafo decide qué acercamiento hacer con qué tipo de óptica. El fotógrafo es conocedor del poder del acercamiento y todo lo que puede descubrir y señalar con la variación de distancia entre su cámara y el objetivo: texturas, expresiones, grupos urbanos, gestualidad de lo social, tomas generales de la ciudad, etc. Asimismo, los distintos tipos de lentes permiten crear una imagen provista de planos, de cercanías y lejanías. La existencia de calles, autopistas y avenidas dan profundidad a la fotografía, y le dan al fotógrafo la posibilidad de mirar y construir perspectivas.

Cuando el creador tiene todo el material que necesita, muestra la fragmentación de la ciudad a través del ensamblaje de su trabajo. Al trocear la ciudad, el fotógrafo le muestra al habitante una exageración de lo que vive, pues “fragmentar y componer puede revelar contradicciones, acelerar la comprensión del absurdo habitual, o más simplemente evidenciar *modos de ver* típicos para el hombre urbano” (Ramos, p. 75).

Esa muestra fotográfica “es modo de ver la realidad y no la realidad misma. Es imagen y no documento exacto y menos aun prueba fiel de algún único aspecto de lo real” (Ramos, p. 103), porque sea cual sea el ángulo desde el que se encuadre, la imagen resultante es una interpretación personal del fotógrafo sobre un fragmento de la ciudad.

Por la existencia de fragmentos y distintos modos de ver, la calle es un espacio que ofrece múltiples oportunidades y perspectivas a quien lleva su cámara, y el género se ha convertido en algo “más ‘deliberado’ en cuanto al modo de construir las imágenes y su significado” (Bright, 2005, p.193), pues existen diferentes estrategias para producir imágenes en la ciudad. Unas son premeditadas, reconstruyen la ciudad y fotografían sus bases. Otras son más inmediatas, como la del fotógrafo que sale a caminar a la calle con su cámara

para buscar perspectivas. Sin embargo, al final, ambos métodos llevan al mismo lugar: el deseo irresistible de congelar, aunque sea por un instante, la mutabilidad de la ciudad (Bright, 2005).

MARCO METODOLÓGICO

1.- Formulación del problema

¿Cómo construir un discurso fotográfico en forma de ensayo sobre la obra en stencil de Fe en Caracas a partir de la teoría de los no lugares de Marc Augé?

Tras casi una década de presencia de arte político, publicidad y graffitis en las calles caraqueñas y la ausencia de obras de gran envergadura artística de artistas como Zapata, Juvenal Ravelo, Carlos Cruz-Diez, Jesús Soto y Patricia Van Dalen, surge una inquietud y, con ella, una nueva propuesta de arte urbano figurativo. Desde principios de 2010, Fe está presente en las calles de la capital venezolana y, desde entonces, en algunas zonas de la ciudad se han visto obras de artistas históricamente reconocidos, como Van Gogh, Degas y Klimt, pero también obras originales colocadas por este artista urbano. Su trabajo comenzó como un experimento de llevar la nomenclatura de los museos a la calle. Una vez puestos cuadros figurativos reconocidos por el público, Fe comenzó a colocar sus obras en stencil, cuya particularidad se remite a que esas creaciones tienen como bandera a los precursores culturales de Venezuela.

Siendo la fotografía una forma de registro visual de la realidad y de la actualidad, surge la necesidad de encontrar la relación que existe entre sus obras y el entorno a través de la cámara fotográfica ¿Existe alguna relación entre el sujeto presente en la obra y el sujeto que la observa? La realización de un ensayo fotográfico que responda a esta interrogante se basa en la investigación previa sobre teorías que se adapten al estado actual de las ciudades. Mediante la elección de los postulados sobre la existencia de los no lugares, planteados por Marc Augé, se crea la base del discurso fotográfico del presente trabajo de grado, así como la justificación de las imágenes fotográficas resultantes.

Es así como, previa a la toma fotográfica, debe estar definida la teoría y los elementos que componen a los no lugares, debido a que las imágenes serán la representación de lo que expresa Augé: cómo la obra de Fe está presente en el no lugar de Caracas y cómo se relaciona la ciudad con la obra y el sujeto que la mira.

2.- Objetivos

2.1.- Objetivo general

Construir un discurso fotográfico en forma de ensayo sobre la obra en stencil de Fe en Caracas a partir de la teoría de los no lugares de Marc Augé.

2.2.- Objetivos específicos

- Investigar sobre el ensayo fotográfico como método de investigación en el contexto de la fotografía urbana.
- Definir los elementos de la teoría de los no lugares de Marc Augé que están relacionados con el arte urbano.
- Indagar sobre la historia del arte urbano en Venezuela.
- Investigar la vida y obra de Luis Bonilla.

3.- Justificación

La realización del ensayo fotográfico sobre la obra en stencil de Fe en Caracas a partir de la teoría de los no lugares de Marc Augé pretende indagar y ser una prueba visual sobre la relación de las obras de este artista con la ciudad y los transeúntes. Mucho se ha investigado sobre los graffitis de Caracas, pero no hay más que escasas entrevistas por Internet que hablen sobre nuevas propuestas de arte urbano en la ciudad. Por esa razón resulta relevante colocar el ojo sobre Fe, dar una mirada y un acercamiento a su trabajo.

Las obras de este artista urbano se encuentran en diversos puntos de la ciudad capital, donde miles de personas pueden ver su arte. Esta forma de exposición no resulta nueva, pues a diario y por años se ha visto una gran cantidad de graffitis y diversos tipos de expresiones urbanas. No obstante, la razón por la cual Fe decide exponer en las calles es el elemento innovador: llevar el lenguaje de los museos a la ciudad.

De igual forma, se justifica la escogencia del ensayo fotográfico porque es un trabajo que se desarrolla en un período extendido de tiempo, durante el cual se desarrolla un registro documental que presenta una serie de imágenes relacionadas entre sí producto de una investigación previa. En el ensayo, esas imágenes están relacionadas entre sí y presentan la posibilidad de ofrecer un punto de vista propio sobre el objeto de estudio.

4.- Delimitación

En el presente trabajo se trataron las obras del artista urbano Fe, quien presenta sus creaciones gráficas en las calles de Caracas, específicamente en los municipios Baruta, Chacao y El Hatillo mediante la técnica del stencil sobre póster. En total, son 12 las obras seleccionadas, y están ubicadas en Bello Monte, Chacao, autopista Francisco Fajardo, La Castellana, La Alameda y El Hatillo.

5.- Procedimiento

El presente trabajo de grado se realizó entre el mes de marzo de 2012 y septiembre de 2013. Durante ese tiempo, primero se elaboró la base teórica y luego se tomaron las fotografías que construirían el ensayo fotográfico.

Antes de iniciar el proceso de investigación, fue necesario contactar a Fe para contar con su ayuda en la realización del trabajo, pues él conoce la localización exacta de sus obras. Además, por la escasa existencia de documentos y material para realizar la investigación sobre la vida y obra del artista, existía la necesidad de tener contacto directo con él para obtener datos de una fuente oficial.

Una vez hecho el contacto con Fe, se procedió a escoger una teoría relacionada con el estado actual de la ciudad y con el arte urbano. La teoría de los no lugares de Marc Augé sirvió de marco para la realización del trabajo fotográfico, sus postulados definieron la línea a seguir en las fotografías que se harían.

El desplazamiento de las personas en la ciudad, registrado en las fotografías, se relaciona con el tránsito del viajero y su circulación por las instalaciones de los no lugares que Augé plantea en su teoría.

La mediatización de las relaciones de los no lugares consigo mismo y con los individuos que van a él por sus fines, se muestra en la fotografía de un kiosco intervenido por Fe que está abierto, donde circulan los bienes que los individuos compran para satisfacer sus necesidades, y no para crear relaciones sociales.

La premisa de Augé: “el no lugar está inundado de actualidad, pues en él se vive en el presente y no hay cabida para el ayer” se evidencia en los cambios que sufren las obras de Fe debido a agentes externos (graffitis, deterioros por la lluvia, pérdida de color por el sol, caída del póster).

La entrevista a Fe también fue un factor a tomar en cuenta a la hora de hacer las fotos. Su intención de que la gente mire la ciudad a través de sus obras fue considerada para la observación del entorno en el que se encontraban las mismas. Al momento de hacer las fotos, se observó con detenimiento la reacción de las personas cuando pasaban frente a una obra del artista.

Las imágenes del producto final están enmarcadas en la ciudad que reúne las obras de Fe, las cuales están determinadas por la contemporaneidad de lo urbano, por la existencia de los no lugares y por su relación con los transeúntes.

La toma fotográfica estuvo influenciada por los factores del lugar donde se encontraba cada obra. Por ser un trabajo de corte documental y urbano se trabajó con los recursos de iluminación disponibles en las locaciones (luz natural), ya que esa luz permitía captar la locación tal y como es, sin intervención de elementos artificiales. Factores como la ubicación, la obra en sí misma y lo que pasaba a su alrededor, fueron determinantes para la composición del encuadre y del color. Para lograr las fotos, se invirtió un tiempo estimado de observación de 2 horas para cada obra y de varias visitas a las locaciones.

El modo de publicación del ensayo será un libro. También se propone su muestra en una exposición para que el espectador pueda interactuar directamente con las imágenes a gran formato. Además, la relación espectador-fotografía pretende ser una simulación de la relación fotógrafo-obra.

6.- Propuesta visual

El concepto del ensayo se apoya en la teoría expuesta en el marco teórico del presente trabajo: los no lugares de Marc Augé.

En todas las fotografías está presente la obra de Fe, así como también una figura humana o un elemento móvil. Las fotografías tienen registro de movimiento para dar la sensación de tránsito, con el fin de resaltar el aspecto del paso del viajero mencionado por Augé.

La iluminación usada fue de luz natural de carácter suave. Las tomas se realizaron durante las horas del día en las que los rayos del sol inciden de forma más tenue (de 7 am. a 11 am. y de 2 pm. a 6 pm.), evitando así la dureza de la luz.

La composición de las fotografías se basó en tres tipos de planos: generales, primeros planos y planos detalle. En los planos generales la obra está centrada, mostrando la obra en su contexto, todo con el fin de resaltar el no lugar donde está inmersa y al que a su vez construye con su existencia. En los primeros planos, la obra está ubicada en una sección áurea de la fotografía, para resaltar su importancia con respecto al elemento móvil. Los planos detalles se usaron para resaltar el paso del tiempo en la obra y su deterioro debido a agentes externos. El foco de todas las fotografías está en la obra, pues es el elemento principal de las mismas.

El criterio de seleccionar la fotografía a color se estableció desde el inicio del proyecto. Es un factor importante en el ensayo porque se plantea que las fotografías resultantes sean una extensión de la obra misma, ya que existe un vínculo entre la obra y su entorno a través del color. Hay componentes de la fotografía (elemento móvil y entorno) que son ajenos a la obra y, con el fin de resaltar lo mencionado, se propone la existencia de una relación cromática en cada fotografía.

En lo que respecta al revelado, fue digital y a color. El balance de blancos se modificó ligeramente para lograr la temperatura de color más parecida al momento de fotografiar. Asimismo, por la importancia del color en las fotografías, se elevaron los niveles de saturación. Los colores principales de la obra presente en la imagen se saturaron por separado para resaltarlos más que el resto y evidenciar el vínculo, sin dejar de lado la importancia de distinción de la misma dentro de la imagen fotográfica.

7.- Ejecución del plan

7.1.- Contactos y permisos

Para la elaboración del ensayo no fue necesario solicitar ningún permiso.

Conocer la ubicación exacta de las locaciones fue posible gracias a Luis Bonilla (Fe), quien tenía un mapa con los lugares donde se encuentran actualmente sus piezas y cuáles existen aún, además de información de primera mano sobre su vida y obra.

7.2.- Locaciones

Las locaciones estuvieron sujetas a la ubicación de las obras de Fe. Sus piezas se encuentran en los municipios Chacao, Baruta y El Hatillo. Las ubicaciones exactas de las escogidas para el presente proyecto son:

- Kiosco Arturo (La Castellana)
- Kiosco Paz y progreso (La Castellana)
- Santamaría ubicada en la calle Sorbona de Bello Monte
- Santamaría ubicada en la calle Escalona de El Hatillo
- Santamaría ubicada en la calle Bolívar de Chacao
- Caseta de luz ubicada en la autopista Francisco Fajardo a nivel del C.C.C.T.
- Caseta de luz ubicada en el parque La Alameda
- Obra ubicada en Calle A de La Alameda

7.3.- Recursos técnicos y humanos

- Técnicos: para la realización del ensayo fotográfico se contó con:

- Cámaras: Canon EOS T4i, Canon XSi.
- Lentes: Canon EF 18-55mm.

- Tarjeta 32 GB clase 10.
- Trípode Precision.
- Adobe PhotoShop Lightroom 5.

-Humanos: para la toma de fotografías se contó con dos asistentes: Ana Cecilia Gutiérrez y Jacobo Cordido.

7.4.- Presupuesto

DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	PRECIO UNIT.	COSTO TOTAL
Equipo técnico			
Cámara Canon EOS T4i	1	3.100,00	3.100,00
Cámara Canon XSi	1	2.580,00	2.580,00
Lente Canon 18-55mm	1	1.260,00	1.260,00
Trípode Precision	1	790,00	790,00
Tarjeta de memoria clase10 32 GB	1	800,00	800,00
Impresión			
Fotos	84	83,33	7.000,00
Diseño, impresión y libro PDF	2	2.500,00	5.000,00
Trabajo de grado	1	394,00	394,00
Copias trabajo de grado para jurados	3	114,00	342,00
		TOTAL	21.536,00

7.5.- Análisis de costos

DESCRIPCIÓN	CANTIDAD	COSTO PREST.	COSTO REAL
Equipo técnico			
Cámara Canon EOS T4i	1	3.100,00	-
Cámara Canon XSi	1	2.580,00	-
Lente Canon 18-55mm	1	1.260,00	-
Trípode Precision	1	790,00	-
Tarjeta de memoria clase10 32 GB	1	800,00	-
Impresión			
Fotos	84	7.000,00	7.000,00
Diseño, impresión y libro PDF	2	5.000,00	5.000,00
Trabajo de grado	1	394,00	394,00
Copias trabajo de grado	3	342,00	342,00
		TOTAL	12.736,00

8.- Selección de fotografías y ensamblaje del ensayo

La selección de fotografías fue un proceso que constó de dos preselecciones. En ellas se mantuvo presente la escogencia de distintos planos de una misma obra. El material bruto consta de 726 imágenes, de las cuales se escogieron 28 para el ensamblaje del ensayo. La cantidad de imágenes seleccionadas está basada en las 12 obras de Fe que aún existen en la ciudad. Para cada obra se escogieron dos fotos: una de un plano general, y otra de un primer plano que muestra la obra y un elemento móvil. Además, se seleccionaron tres planos detalle de tres obras y un plano general de una obra con personas interactuando con ella a través de la observación. En total, se eligieron 13 planos generales, 12 primeros planos y tres planos detalle.

Para el montaje del ensayo, se propuso una línea discursiva estética y fotográfica. En ella se plantea que el ensayo se lea de izquierda a derecha, y viceversa, con el fin de llegar a las dos fotografías centrales sin importar el extremo por el cual se inicie la observación del ensayo, con el fin de evidenciar el paso del viajero referido por Marc Augé.

La primera fotografía de cada extremo es un primer plano de la pieza y de un elemento móvil relacionado con ella, luego sigue un plano general de la obra. Las imágenes siguen esa secuencia: se intercalan ambos planos. Las fotografías que muestran movimiento, lo hacen en la dirección de lectura, de acuerdo al extremo escogido para iniciar la observación del ensayo. Para introducir las imágenes centrales, se usaron planos detalle de dos obras que muestran su deterioro, así como dos planos generales y dos primeros planos adicionales, llegando así a las fotografías centrales del ensayo: un plano detalle y un primer plano relacionados con los no lugares de Augé, específicamente con la mediatización de las relaciones del no lugar tanto consigo mismo como con los individuos que van directamente a él por sus fines.

Los textos escogidos para acompañar las fotos son frases de Fe extraídas de la entrevista que se realizó en la etapa de investigación. Incorporar su opinión a las imágenes obtenidas da una visión específica del artista sobre la actualidad del arte urbano en Caracas.

9.- Resultados

Desde el inicio, se planteó que las fotografías del ensayo estuvieran basadas en una teoría. Después de escoger la obra *Los no lugares, espacios del anonimato* de Marc Augé, se tomaron los elementos allí presentes relacionados con la ciudad y el arte urbano. La selección de las 28 fotografías que componen el ensayo es una muestra de cómo el arte urbano de Fe puede definirse a partir de la teoría de los no lugares y la relación de los ciudadanos con las obras de calle.

El tránsito del viajero se plasmó en las fotos mediante el registro de movimiento de los transeúntes y los autos que pasaban por el lugar donde se encuentra la obra. La superabundancia de actualidad se evidencia en el deterioro de las obras, mostrado con más especificidad en los planos detalle.

La contractualidad solitaria del viajero que va a los no lugares por ser instalaciones de circulación de bienes también pudo ser captada en una fotografía. Un kiosco intervenido por el artista se mantiene en funcionamiento. Las personas que se acercaban lo hacían para hacer compras, pero no se detenían a mirar las obras ni a generar relaciones sociales con los demás individuos que estaban allí.

También se tomó en cuenta el punto de vista de Fe sobre mirar de nuevo la ciudad a través del arte. A la hora de hacer las fotos, se observó si las personas se fijaban en las obras. Ese resultado está en las fotografías: los individuos no se detienen a ver las obras y quienes las ven lo hacen mientras caminan, no se detienen a detallarlas.

En el ensayo, las obras de Fe son vistas como particulares, pero también como un conjunto de cuadros que están en una galería fuera de las paredes. Es así como la estructura del ensayo permite evidenciar la premisa de Fe de llevar la nomenclatura de los museos a la calle.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Caracas ha sido un escenario para el arte. Desde el proyecto del Metro de Caracas en los años 80 hasta nuestros días, la ciudad capital se ha visto llena de todo tipo de arte urbano: esculturas, murales, graffitis, stencil, pósteres. Todas las expresiones de este tipo tienen un elemento en común: el deterioro.

Luego de los murales realizados entre el último año del siglo XX y los primeros del siglo XXI, la ciudad quedó carente de nuevas propuestas artísticas que no fuesen graffitis, propaganda política y publicidad. Ante tal inquietud, en el año 2010 Fe decide llevar su arte figurativo a las calles caraqueñas.

A través de los elementos del tránsito del viajero, la contractualidad solitaria del mismo, y la superabundancia de actualidad tratados por Marc Augé en su teoría de los no lugares, se realizó un ensayo fotográfico. Dicho registro pretende ser una aproximación al stencil de Fe, su estado actual, así como su relación con los individuos y la ciudad.

Mediante la toma fotográfica, Caracas fue vista desde una perspectiva distinta a la cotidiana. El proceso de registro de las imágenes permitió observar la ciudad capital como un no lugar donde el tránsito es constante pero, al mismo tiempo, la mirada del viajero no es una constante sobre ese reflejo que la misma ciudad le ofrece de sí mismo. Su contractualidad solitaria no sólo parece impedir su relación con otras personas, sino también su relación con elementos del entorno que pretenden recuperar los espacios por los que transita.

Para realizar un ensayo fotográfico de este tipo, es necesario tener una investigación sólida de la teoría que se va a aplicar al ensayo fotográfico. Es importante dedicar tiempo para la toma fotográfica. La observación es un proceso relevante para lograr fotos que se relacionen con los puntos de la teoría que quieren plasmarse en las imágenes. Se debe considerar la cantidad de horas a invertir para las tomas, así como considerar la posibilidad de realizar varias visitas al mismo lugar para capturar suficiente material de óptima calidad.

También hay sugerencias técnicas para futuros trabajos de este tipo. En primer lugar se recomienda el uso de lentes con focales variables. En la calle hay que jugar con las distancias para obtener distintos tipos de planos. Un lente fijo no

ofrece tanta flexibilidad, y hay lugares en los que es complicado tener tanta cercanía con el objeto a fotografiar.

En segundo lugar, es necesario el uso del trípode para exposiciones largas donde se quiera captar movimiento. Es preferible usar dicha herramienta y tener una fotografía que vaya acorde con la propuesta visual definida, antes que no utilizar ninguna herramienta mecánica como apoyo y tener que volver al lugar para repetir la sesión.

Asimismo se recomienda tener siempre a la mano un difusor o rebotador de luz. Puede ser la base blanca de un rebotador para quien cuenta con los equipos, o un paraguas para quien no tiene los recursos. Es útil cuando la luz del sol incide directo en el lente y es inexistente la posibilidad de realizar el encuadre de otra manera por la dificultad del lugar en el que se está.

Por último, hay que considerar la compañía de otras personas a la hora de tomar fotos en la calle. No sólo cumplen la función de asistencia, sino también de seguridad. Mientras más gente pueda acompañar al investigador, mejor. Sólo así puede existir la sensación de seguridad, lo cual permitirá poner toda la atención necesaria para establecer la relación con el objeto a fotografiar.

REFERENCIAS

Referencias bibliográficas

- Amar, P. (2005). *El fotoperiodismo*. La Marca: Buenos Aires.
- Barthes, R (1992). *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Ediciones Paidós: Barcelona.
- Bright, S. (2005). *Fotografía hoy*. NEREA: España.
- Castellanos, U. (2004). *Manual de Fotoperiodismo; retos y soluciones*. Universidad Iberoamericana: México.
- Cooper, T., Hill, P. (2001). *Diálogo con la fotografía*. FotoGGrafía: Barcelona.
- Dorronsoro, J. (1981). *Significación histórica de la fotografía*. Equinoccio: Caracas.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. FotoGGrafía: Barcelona.
- Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Ediciones AKAL: Madrid.
- Navarrete, J. (1995). *Ensayos desleales sobre fotografía*. Colección EnFoco: Venezuela.
- Ramos, M. (2002). *Fotociudad: estética urbana y lenguaje fotográfico*. CANTV: Caracas.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Santillana: México.

Referencias Electrónicas:

- Agencia Bolivariana de Noticias (2012). *Mural del artista Mateo Manaure engalana avenida Libertador de Caracas*. Recuperado el 21 de agosto de 2012 desde <http://www.avn.info.ve/contenido/mural-del-artista-mateo-manaure-engalana%C3%A1-avenida-libertador-caracas>

- Ávila, J. (2013). *La capital clama por planificación*. Recuperado el 21 de agosto de 2013 desde http://www.el-nacional.com/caracas/capital-clama-planificacion_0_232177078.html
- Brassesco, J. (2012). *Los proscritos del arte urbano*. Recuperado el 21 de agosto de 2013 desde <http://www.eluniversal.com/caracas/120129/los-proscritos-del-arte-urbano>
- Bulevarts (2011). *Ier Festival de Arte Urbano en Caracas*. Recuperado el 21 de agosto de 2013 desde <http://bulevarts.com/1er-festival-de-arte-urbano-en-chacao/>
- Cruz, B (2011). *Arte cinético de Juvenal Ravelo toma calles de Catia*. Recuperado el 21 de agosto de 2012 desde <http://www.eluniversal.com/2011/03/28/arte-cinetico-de-juvenal-ravelo-toma-calles-de-catia>
- El Universal (2012). *II Festival de Arte Urbano se celebra el domingo en Chacao*. Recuperado el 21 de agosto de 2013 desde <http://www.eluniversal.com/caracas/121109/ii-festival-de-arte-urbano-se-celebra-el-domingo-en-chacao>
- Fundación MEDIARUM (s.f.). *Arte público*. Recuperado el 21 de agosto de 2013 desde http://www.mediarum.com.ve/contenidos/arte_publico.html
- Globovisión (2013). *Chacao se convirtió en un lienzo urbano para el arte*. Recuperado el 21 de agosto de 2013 desde <http://globovision.com/articulo/chacao-se-convirtio-en-un-lienzo-urbano-para-el-arte>
- Hechen, M. (2011). *La fotografía y lo urbano*. Recuperado el 16 de agosto de 2013 desde <http://historiadelarteylafoto.blogspot.com/2011/08/la-fotografia-y-lo-urbano.html>
- Márquez, G. (2011). *Entrevistas por Camionetica - Fe*. Recuperado el 29 de julio de 2013. <http://www.camionetica.com/2011/03/14/entrevistas-por-camionetica-fe/>
- López, W. (2011). *El ensayo fotográfico, introducción*. Recuperado el 25 de julio de 2013 desde <http://www.portafolifoto.com/introduccion-a-el-ensayo-fotografico/>

- Pérez, J. (s.f.). *Síntesis de las artes obra trascendente en el arte moderno del siglo XX*. Recuperado el 6 de agosto de 2013. http://190.169.28.2/BD_Documentos/jp_ponencia_escrita.pdf
- Peset, J. (2010). *Tendencias en la práctica profesional de la fotografía comercial-industrial y publicitaria: cambios y mutaciones en el nuevo escenario digital*. Extraído el 30 de octubre de 2013 desde http://books.google.co.ve/books?id=GHIInsJQSBYC&pg=PA26&lpg=PA26&dq=peset+y+schaeffler&source=bl&ots=4PzrDBTUjF&sig=htFf5kvLwQvjBLcczJ6_BK2rns&hl=es&sa=X&ei=K74OUoTyHKLhygGQkYHABQ&ved=0CCwQ6AEwAA#v=onepage&q=peset%20y%20schaeffler&f=false
- PDVSA La Estancia (2012). *Inaugurado paseo artístico urbano en la Tercera Avenida de las Delicias de Sabana Grande*. Recuperado el 21 de agosto desde http://www.vivesabanagrande.com/index.php?/contenidos/cont_cont/138/noticias
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Santísima (2011). *La restauración y las Obras de Arte Urbano en Caracas*. Recuperado el 21 de agosto de 2013 desde <http://santisimarivero.blogspot.com/2011/03/la-restauracion-y-las-obras-de-arte.html>
- Taller de Bicicletas (s.f.). *Taller de bicicletas entrevista a Fe, artista urbano venezolano*. Recuperado el 1 de agosto de 2013. <http://www.arteycallejero.com/2011/05/taller-de-bicicletas-entrevista-a-fe-artista-urbano-venezolano/>
- Villaseñor, E. (2012). *Géneros fotográficos: fotografía, fotoperiodismo y fotodocumentalismo*. Recuperado el 25 de julio de 2013 desde <http://www.fotoperiodismo.org/fotografiadocumental.pdf>
- Yusti, C. (2011). *Juvenal Ravelo, la calle, el arte y la gente*. Recuperado el 21 de agosto de 2013 desde <http://www.analitica.com/va/arte/dossier/3678022.asp>

ANEXO: ENTREVISTA A FE

-Quién eres, qué haces, qué estudiaste, qué haces ahora profesionalmente.

Sí bueno, yo soy Luis Bonilla y estudié arquitectura en la Universidad Central de Venezuela. Ya me gradúe, me gradué en el 2010. Ahora estoy haciendo como cosas relacionadas con las artes visuales y arte plástico, no tanto con arquitectura, en este momento pues. Artes para espacios interiores, para algunas galerías, y también para la calle cuando tengo tiempo y puedo, pues.

Para ampliar la pregunta 1, es importante decir que en el último año de la carrera me empezaron a interesar todos los escritos de Villanueva acerca de la integración de las artes que, bueno, la universidad fue como un experimento para Villanueva, porque pasó de una arquitectura como tradicional a una arquitectura moderna, y se lanzó con ese experimento de la integración de las artes en muchas escalas distintas, como temas distintos y con artistas distintos también. Entonces, al ver bocetos y como escritos me interesó mucho ese tema y empecé como a estudiarlo y en la tesis lo traté de desarrollar pero adaptado, digamos, a la ciudad, a todo el tema de la arquitectura comunicativa, que no es sólo arte integrado a la arquitectura, sino también publicidad integrada a la arquitectura, arte, política, graffitis, o incluso deterioros o publicidad a pequeña escala, que si alquiler de apartamentos, o si se perdió un gato, o herbalife... Todo ese tipo de cosas que transmiten un mensaje y se integran a la arquitectura me empezaron a llamar la atención, Entonces bueno, la tesis fue un tema que trataba de eso, un edificio que, digamos, dejara un espacio predestinado para mensajes a escalas importantes, a flujos vehiculares y de peatones también. Entonces cuando me gradué, ese tema como que quedó, o sea, quería como concretarlo, quería hacer un experimento a ver qué pasaba, pero físico pues, muy tangible, no como en ensayos que había hecho, algunos ensayos digitales, pero se habían quedado en eso. Entonces, ahí se empezaron a unir varios factores, no sólo ese que es la referencia más fuerte para todo este experimento, sino por ejemplo el tema de la globalización en la parte gráfica, que uno tiene acceso prácticamente casi a cualquier información en Google, fotos, puedes generar información en cualquier programa, en Photoshop, en Illustrator. Entonces por ahí, técnicamente, uno tiene al alcance cualquier elemento gráfico incluso a nivel histórico, de otras pinturas, libros, revistas, etcétera, uno lo puede tener al alcance en Internet o escaneándolas, etcétera.

Al ver también la falta de propuestas artísticas que hay, sobretodo en esta última década, todo se quedó como a finales de los noventa fue el mural de Zapata, principios del 2002 el mural de Patricia Van Dalen, la esfera de Soto en el 2002 que la desvalijaron. Esas grandes obras de artistas que por lo menos tenían conciente la escala urbana se quedaron ahí, y lo que vino después fue pura propaganda política, incluso arte político que como que se fusiona y no había una variable, no había una segunda opción con el arte urbano.

Aparte de eso, las calles están como olvidadas, cada vez que pasa el tiempo están más dañadas. Es como mayoritaria la presencia de las campañas políticas, que aquí son a cada rato, en pendones, en afiches pegados, y en graffitis también referentes al tema de la campaña, así como también muchísimos graffitis en cualquiera de sus modalidades y lenguajes que están también como pegados en esas corrientes de Nueva York y Chicago que se hicieron en los setenta y en los ochenta, aquí se están haciendo pero ahorita, puros tags y puras bombas y vainas, pero no hay una evolución, no hay un mensaje como entendible, una cosa que generara reflexión y mejora en el espacio urbano.

Aparte de eso, ver que hay como una apatía mezclado con inaccesibilidad de las personas para ir a espacios culturales como museos o galerías. La gente o no le interesa o no le da tiempo. Ir para, de repente, Parque Central, a esos museos, a la Galería de Arte Nacional. La gente no tiene tiempo para estar yendo para allá, y aparte las propuestas son como bastante limitadas. Pero, digamos, a la inversa se ve que la mayor cantidad de gente está es en las autopistas, en las colas, en las calles haciendo diligencias, y aparte los espacios privados pasaron a ser espacios públicos: los centros comerciales, los restaurantes, los locales, las casas de los amigos. En eso se basa la gente para ir los fines de semanas y en el tiempo libre que tienen, no para ir a los espacios culturales. Entonces todas esas cosas como que se sumaron y se trataron de generar como respuestas a esos fenómenos. Esa primera etapa fueron como manejos de fenómenos. No estaba contemplado mostrar las obras que yo propusiera. O sea, esa etapa era como un experimento social y cultural, era más como bueno si esas obras están encerradas en espacios que la gente no va porque no quiere o porque no tiene tiempo, la gente está en la calle, pero yo tengo acceso o cualquier persona tiene acceso a cualquier obra de arte importante. Y el mensaje que yo quería transmitir es que el arte tiene que estar en la calle. Entonces bueno, por qué no mezclar todas esas cosas y hacer una acción que responda a esas inquietudes. Entonces mi interés era generar ese arquetipo de que el arte tiene que estar en la calle con una acción muy contundente. Entonces, por eso me valí de esos registros gráficos de Internet que incluso, es importante decir también que por ejemplo Google Art trata de masificar el arte aunque

sea de manera digital pero a las masas pues, eso es un fenómeno importante que se tiene que seguir dando en las calles, en Internet, en los libros, en periódicos. Entonces eso fue después, pero es un ejemplo importante para mencionar.

Entonces bueno, agarré obras importantes figurativas, entendibles y contundentes, o sea que se leyera un paisaje, o un retrato o unos girasoles. O sea, a una imagen entendible se le colocó un marco tal como si estuviese en un museo o en una casa, para que la gente reconociera ese arquetipo de que el arte estaba en la calle. Y se imprimieron y se empezaron a poner en la calle, pero en escalas muy pequeñas como tamaño carta o doble carta, sin un orden de autores o de ubicaciones. Se empezaron a poner en algunos sitios y luego se fue depurando a pensar en que la calle podría ser como un museo o una galería, sólo que tenía un plus de, digamos, más ruido, más edificios, carros, etcétera, pero que los ritmos que se tiene en un museo o en una galería se podrían representar en la calle. Entonces se agarraron ya como si fuesen una sala de una galería o de un museo y se colocaron en la calle. Entonces se escogió un autor que, por ejemplo Van Gogh, tales cuadros, y se ponían en Las Mercedes en ciertos puntos, para que los vieran la gente en los carros y los peatones también en varios sentidos. En promedio entre siete y diez obras. Luego Degas en Altamira, Clint en el distribuidor de Chacao, varias así, y esas fueron las primeras instalaciones o las primeras pruebas de esa primera etapa: autores importantes de arte figurativo, colocarlos en sectores importantes de la ciudad, tanto para peatones como para gente que estaba en un carro o en un autobús.

Sobre qué artistas me inspiraron, hubo una campaña muy importante que hizo Absolut Vodka que agarraba un montaje como de Times Square y cambiaba todas las publicidades por obras de arte. Entonces decía que en un mundo Absolut el arte suplanta la publicidad, pero era como una cosa digital. Eso me impactó muchísimo y me marcó.

Sobre artistas también. Bueno, Villanueva con la Universidad Central. Y también hay conceptos de Cruz-Diez y de Soto que eran muy contundentes sobretodo a nivel conceptual, no tanto como lo plasmaron en la arquitectura. Cruz-Diez dice que el arte tiene que estar en la calle, que el arte no es egoísta sino para compartirlo. Igual Soto. Soto, por ejemplo, en el Teresa Carreño integró el arte con la arquitectura y creó como un ícono digamos mucho más atractivo que una arquitectura aislada. Entonces Cruz-Diez, Soto... Bueno, Cruz-Diez también en el aeropuerto de Maiquetía que integró el arte muy bien... Y después toda esta corriente, que si Banksy, que si Dolk o, hay una señora que se llama Judith Supine que es francesa, y ella hace como unos collage en papel y los pone en la

calle, es papel, como retratos que los forra de verde en distintas escalas y los coloca en la calle. Eso fue muy importante porque me hizo entender que no todo tenía que ser con pinturas ni con pinceles ni con latas. O sea, el arte urbano puede ser cualquier cosa. El hecho de que ese lenguaje de papel pudiese representar cualquier cosa fue importantísimo para entender que cualquier obra de Van Gogh, de Degas, se podía imprimir y pegar con total indiferencia. Y allí no es que yo quería apropiarme de esa obra, sino mover fenómenos para ponerlos en la calle. Porque a veces la gente me pregunta que si colocándole el sinónimo de Fe hacer que esa obra es mía, y la cosa no va por ahí, sino más como un proyecto de arte urbano. Ahí no había ninguna propuesta individual, pues.

-Cuándo inicié colocando obras artísticas históricamente reconocidas... ¿Y cuándo fue más o menos?... Eso fue... verga, de fechas no me acuerdo, pero... No, sí, fue como en mayo de 2010, un poco después de que me gradué. Y bueno sí, de repente es como una anécdota, pero la primera obra que yo puse fue... O sea yo me gradué en abril del 2010, ahí me dieron el título. Un poco antes, en enero del 2010, fue mi primera obra en la calle y fue un retrato de Cruz-Diez. O sea, ahí yo sí quería colocar como... capaz me estoy contradiciendo, pero yo sí quería colocar retratos de artistas venezolanos importantes, pero fue tanto peo; me agarró la policía, la pintura se me chorreó y los ojos quedaron como si estuviese llorando, después iba a hacer unos retratos de unos niños y se me botó la pintura en el carro. Entonces dije: no. Entonces congelé la vaina y empecé a conocer todas estas cosas. Y en mayo... abril, mayo fue que puse todas estas pinturas en papel. O sea, ese intento de enero fue pintado; en mayo fue en papel y sin ningún mérito mío, o sea obras como para decir que el arte tiene que estar en la calle.

-¿Qué tipo de técnica utilizas para colocar tus obras? Háblame un poco sobre el proceso creativo.

Bueno, técnicas hay varias. Te puedo decir que hay un salto de las obras de algunos pintores hasta las obras que yo hice. La cosa fue porque las obras impresas duraban muy poco, porque eso es papel bond 20 que es cualquier papel impreso y cuando llovía o le pegaba el sol, duraban muy poco, entonces...

Ahorita hay una que, bueno, yo sé que está ahí porque yo voy cazando todo lo que es tuyo. Después de la obra que pusiste en Altamira, en la autopista, llegando al

distribuidor, ¿sabes?, la obra que pusiste nueva, un poquito más adelante en un cartel de señalización

que está todo oxidado

todavía hay una pero medio se ve. Lo que más se ve es lo que dice Fe, abajo, en el cuadrado negro

Sí, esa fue la última. Esa se puso en noviembre de 2010. Y...

Entonces bueno, yo dije: coño, prefiero poner, si voy a poner obras así con colores y tal, voy a esperar, porque ahí se estaba manejando mucho algunos art... Bueno todavía no, pero había gente que estaba interesada como en patrocinar, entonces yo dije: voy a esperar a tener un mejor material que dure más, que cuando se caiga no quede como dañado y joda más la calle, y mientras tanto voy a tratar de hacer como un recordatorio que fuese más como un cruce entre una campaña publicitaria artística con intervenciones artísticas, pero que todo se base en hacer recordatorios de quiénes fueron los constructores culturales más importantes del siglo XX en distintas áreas, que si en la arquitectura Villanueva, William Niño; en las letras digamos Aquiles Nazoa, Cabrujas que es importantísimo; en las artes Cruz-Diez, Reverón, Soto; bueno y así sucesivamente, Simón Díaz, Dudamel... Algunos que son como reconocidos en imagen, y otros que no son tan reconocidos, y la idea era como hacerlos conocer, como hacer un recordatorio de esas personas o indicar quiénes fueron. Y en contraparte de esas impresiones que eran bastante efímeras, decía: bueno, voy a agarrar elementos que abunden, o sea periódicos, planos, papel reciclado, y pinturas que duren, pinturas en spray o esmalte, para tener intervenciones casi de muy bajo costo pero de un impacto alto y que duren muchísimo más en la calle. Entonces se empezaron a hacer esos retratos en distintas escalas y tal, y digamos que ahí la técnica fue estenciles sobre papeles reciclados, colocándose en la calle a manera de póster. Hay gente que le dice pegatinas, o collage. Los formatos eran varios, se colocaban sobre paredes, sobre casetas de teléfono, cubos de esos de agua, muros de contención algunos, columnas de autopistas...

Y esos lugares, ¿Tú los escogías por algo en especial, o...? O sea, ¿Cómo escogías el sitio donde ibas a poner la obra?

Sí bueno, en primer lugar, a mí me importan muchísimo las superficies perpendiculares al peatón, a la persona que vaya caminando, o al carro. O sea, no me interesa... Hay gente que le interesa intervenir suelos, o cosas debajo de los puentes, no. A mí me interesan cosas que estén muy fáciles de leer y que tengan un impacto visual; entonces, esa es la primera condición. La segunda es que pasen muchas personas, peatones y también carros. Y bueno, a partir de ahí yo trato como de medir el sitio y de ver qué pieza puede adaptarse a ese sitio. Entonces tomo las medidas, tomo una foto y luego las monto, en algunos casos. En otros, se arman como patrones. Por ejemplo, una caseta de electricidad ya yo sé que mide que si 80x54 si mal no recuerdo, y que tiene la manilla de tal lado, entonces ya yo sé que no necesito medirlas.

En esa etapa, también quería que fuesen como secuenciales las obras, para que la gente las fuese viendo igual que los cuadros. Y también se pudieron hacer de manera masiva porque, por lo menos, un retrato de Cruz-Diez los hacía cuatro veces y los colocaba en cuatro sitios distintos, y es diferente a esas obras que eran como una obra única puesta en un sitio único y no las repetía para tratar de mantener que eran como originales.

Cuando eliges el lugar de intervención, ¿piensas en las relaciones cromáticas que hay entre el lugar y tu obra?

En algunos casos sí, y en otros no. Por ejemplo, hay veces que sí es necesario generar un contraste en relación al sitio que vas a intervenir. Por ejemplo, si la superficie es una pared blanca, tú no puedes colocar un cuadro blanco o un retrato todo fondo blanco, porque se pierde; tienes que darle un poco de color, o un color que sea el contrario al de fondo o al que está alrededor. Por lo menos, el del túnel de La Trinidad, hay como unos brocales amarillos y tal, entonces la pieza es azul para que contraste que está con algo que está en el fondo. El que está en el CCCT, dejé todo el cubo que estaba amarillo, corté la silueta para generar una figura-fondo, pero el fondo ya estaba establecido, entonces no tenía que crear un fondo de ningún color ni nada.

¿Existe alguna relación pensada entre la obra y el lugar de intervención escogido?

En algunos casos sí es algo muy hipercontextual, que son obras que solamente pueden estar en ese sitio, pero son pocos los casos. Por ejemplo, uno de Dudamel que hice con una mata y se le veían... era como una alcantarilla y salían unas matas, entonces era un

retrato de Dudamel como si fuese el afro de Dudamel. Eso es como un caso muy específico que sí, esa pieza iba ahí y no podía ir en ningún sitio más. Otra en la que hay como un perfil de una chama y la manilla es como el zarcillo, esa también es pensada específicamente para ciertos tipos de cajas de luz. El caso de La Trinidad también; yo sé que hay mucho viento, entonces el pelo suelto sabía que se iba a mover mucho e iba a generar como una interacción en el momento. Pero es un porcentaje menor.

O sea, que en verdad algunas obras sí están relacionadas con el ambiente en el que las colocas. Porque, por lo menos, la obra que está en El Hatillo, en una santamaría, a mí lo que más me llamó la atención fue el color de la fachada de la casa y luego los colores de la obra. Entonces, por allí fue que partí y por allí es que va el ensayo fotográfico: la relación de la obra con lo que le rodea, con el ambiente.

Sí. En ese caso, en esa casa hay un borde verde y arriba anaranjado. Entonces sí es como muy impositivo llegar y tú poner algo, por ejemplo, fondo negro y un retrato blanco como que: “aquí estoy”, no. Ahí la tendencia era más integrar la obra a la arquitectura y al urbanismo, o sea, continuar esa seguidilla de esa franja verde, incluso se mete en la santamaría y tiene un retrato con algunas variaciones arriba, pero hay como un diálogo con el lugar, con esas casas que tiene muchísimo tiempo con esas nomenclaturas gráficas. Entonces, ese caso también está como que integrado a la arquitectura.

Bueno, también hay una santamaría en Chacao... No sé si la quitaron, de Steve Jobs y Einstein, que había como tres pintadas de blanco y la condición de las personas era que dejara la cosa fondo blanco porque se iban a intervenir otras en un futuro, otras personas, y el patrón iba a ser que fuesen fondo blanco. Entonces, también depende del caso, del cliente, o del sitio si hay unas variables muy claras para hacer ese tipo de cosas.

Por ejemplo, el kiosco que está subiendo a La Castellana, ¿ese te puso condiciones? El de Por el medio de la calle

¿El de abajo o el de al lado del león?

El de abajo

No, no puso condiciones. Pero sí recuerdo que ahí, el kiosco Arturo es que se llama, es verde y sí se dejaron algunas cosas verdes, unas franjas verdes en la fachada principal, y de ahí me agarré para que el tema fuese franjas de distintos grosores y distintos colores, para hacer como un tema pues, y dejar ese verde como parte del color antiguo del kiosco, que se lee también arriba en la cosa del kiosco Arturo. Y bueno, también que si hay una puerta que se cierra y son puras revistas, y se lee al lado una frase que si “sin arte la vida sería un error”, y eso, esas cosas parecen ridículísimas, pero se pensaron porque eso abierto, esa frase se lee cuando el kiosco está abierto o cerrado. Entonces, son como pequeñas cosas que tratan de dialogar con el funcionamiento de la arquitectura y tal, pero... Ese kiosco lo destrozaron, aparte se está cayendo...

Bueno, pero todavía...

Tiene rastros...

No, no. Ese kiosco todavía tiene las obras. Claro, algunas están grafiteadas. La parte que da hacia la calle, que es el rostro de la chama...

Le pusieron una vaina y tal

No, pero el grande, la parte de atrás del kiosco todavía está intacta. Pero la que sí está subiendo, no la de la chama, sino la que está casi al lado del cuadro, esa sí la pintaron

¿Has leído o te has basado en algunas teorías para las intervenciones?

Hay un libro que es muy importante, no me acuerdo cómo se llama el autor, que se llama Paisaje Urbano, es como más algo urbanístico y arquitectónico, pero te habla de todas las técnicas urbanas y arquitectónicas para generar, digamos, distintos tipos de imágenes y diálogos con el espectador. Por ejemplo, cosas que uno no nota a veces, pero si tienes una calle y adentro tienes un espacio con mucho uso, como un café, entonces él ponía casos de colocar fachadas vegetales para interrumpir el ruido, o colocaba ejemplos de intervenciones egipcias integradas a la arquitectura... Ese tipo de cosas.

Sí también hay un tipo, Oliver Toscanini creo que se llama, que es el fotógrafo que le hizo la campaña a Benetton en los noventa súper controversial de contrastes y tal. No es que yo

leí de él, pero él sí dijo una cosa en una entrevista súper corta y es que antes, el arte tenía el rol que ahorita tiene la publicidad. Porque él dice que antes no existía el comercio, no existía el mercado como hoy; la gente iba a una iglesia, y en una iglesia tú te encontrabas con una cantidad de vitrales y pinturas esculturas que te mostraban cómo era la vida en el cielo y en el infierno. Te hacían publicidad a una religión, a un comportamiento, y te vendían ese dogma, digamos. Entonces él dice que ahorita fue que se rompió esa barrea, que realmente la publicidad sigue siendo un arte, y el arte también es arte, pero ahorita todo está más específico, más encasillado en arquetipos súper claros, y eso sí fue como un... o sea, me abrió un poco la mente porque si antes el arte se pensaba como publicidad, ahorita tú también puedes poner arte en la calle y también entras un poco en que tú estás, eso es como un aspecto terciario pero, tú estás mostrando tu obra y la estás vendiendo también, que es una consecuencia de todo esto,

que lleva también a una pregunta que tienes por allí sobre galerías, que si prefiero intervenir en la calle o en galerías,

hacer este tipo de cosas, no sólo yo sino cualquier persona que hace arte en la calle, hace publicidad de su trabajo, lo quiera o no. Entonces es por eso que, por ejemplo ahorita en la Bienal de Venecia, a esos grafiteros, los CMS y otro poco de gente, los llevaron a la Bienal de Venecia porque de alguna manera su trabajo es reconocido porque está en la calle y porque, bueno, cuadra con la filosofía del gobierno y tal, por otros aspectos políticos, etcétera, pero son como cosas que van como rompiendo esos clichés que uno tiene sobre el arte urbano; que si el arte urbano es puro graffiti y ya, o sea, no. El rango es muy variable y hay muchas posibilidades.

Entonces eso que dijo ese señor me marcó mucho. ¿Qué otros libros?... No, ahorita no recuerdo.

¿Prefieres intervenir en la calle o estar en galerías?

Coño a mi me interesan las dos, porque en la calle tienes que hacer un discurso distinto al que tu haces, por lo menos en mi caso, yo tengo unas investigaciones que se pueden hacer en la calle y otras investigaciones que no se pueden hacer en la calle, que son mucho más específicas, que necesitan más tiempo, los materiales son más caros y no se pueden adaptar a la calle, etcétera.

Por el contrario, en la calle yo he aprendido que si quieres transmitir un mensaje tiene que ser un elemento súper contundente y entendible para que la gente lo capte en el tiempo

variable que tiene la ciudad, porque en un sitio puede hacer cola o no, la gente puede estar distraída o simplemente no le para a la ciudad, y el resto está en captar la atención de esas personas, de la mayor cantidad de gente, sobretodo del que no le interesa para nada el paisaje urbano de Caracas, y mostrarle que con una intervención artística puedes reactivar un sitio y mejorar también ese sitio. Ese es el gran reto a nivel de los códigos visuales; en una galería es mucho más sencillo porque la gente va y sabe que va a ver algo, está más cómoda, los tiempos son más pausados, la iluminación, las condiciones ambientales, etcétera.

Entonces, no tengo pref... O sea, las dos tienen ventajas y desventajas. Por lo menos, la ventaja de la calle es que tú pones cualquier cosa en un sitio clave, y lo va a ver demasiada gente. Entonces, es bueno en el sentido de si tú quieres transmitir cierto tipo de mensaje, o sea, si tú colocas una obra que funcione y que a la gente le guste y empiece a ver fotos por ahí es bueno, porque hay un objetivo que se está logrando pues, que es que la gente vea la ciudad, que es ese aspecto que tienen muchos caraqueños que no le interesa para nada Caracas, pero cuando viajan a Barcelona, Nueva York, en lo que se consiguen cualquier esculturita se toman fotos y las montan, y hay como un orgullo ajeno por una ciudad ajena que, funciona o no, ese es otro tema, pero eso no existe acá. Entonces ese reconocimiento a través del arte es como uno de los objetivos más claros, y si se logra es como una de las ventajas que el lenguaje de la galería no tiene: el público es mucho menor, la escala es mucho menor también.

También en la calle la obra es efímera: por más que lo intentes, eso se va a caer, lo van a rayar, etcétera.

¿Por qué este tipo de intervención y no otra? ¿Qué es lo que diferencia tu obra de lo que ya había en la calle antes?

Bueno lo que yo veía mayoritariamente eran como lenguajes que eran muy difíciles de entender, bien sean figurativos o abstractos. O sea, a veces un graffiti puede entrar en esas dos categorías, porque la mayor cantidad de graffitis, que es lo que más se ve, y también en la mayor cantidad de obras de arte urbano, se maneja un lenguaje como abstracto. Porque por lo menos en un graffiti, tú firmas "Luis" con letras así todas 3D o todas envenenadas, pero tú puedes a veces leer que dice Luis o cualquier seudónimo, ahí entra en la parte figurativa y lo demás: las manchas, el lenguaje geométrico, sería como un aspecto abstracto.

Me parece muy escaso o muy primitivo que la mayor cantidad de gente quiera transmitir un simple nombre, o sea, el mundo se está cayendo, la ciudad se está cayendo, hay demasiados temas que debatir, que decir, que preguntar en la política, en la economía, en la cultura, etcétera, como para tú estar haciendo ego de un nombre, de una tipografía; así como también la mayoría de las obras de artistas consolidados son abstractas. Eso es todo un debate, pero lo abstracto puede rayar incluso en lo decorativo, o sea, no te transmite un mensaje claro, no hay una relación entendible y que la gente pueda recordar.

Ahí es que yo creo que se diferencia; yo trato por lo menos transmitir imágenes muy entendibles, o muy entendibles no, fáciles de entender, que generen nuevos íconos, bien sea por la imagen en sí misma o por bien sea por el sitio en donde están, y que están pensadas también en relación la arquitectura y al contexto, a nivel de escala, de integración a la estructura urbana donde se coloquen. En algunos casos hay fines como el tema cultural como recordar a Simón Díaz, recordar a Cruz-Diez, que a veces a la gente no le importa y ese tipo de mensajes pasan por alto pues, pero... Sí, es por ahí.

Y si tuvieras que definir tu línea artística, ¿cómo la definirías?

¿Cómo definiría yo mi línea artística? Coño no sé, ¿Tú lo dices así como con un nombre, un título, cuál sería mi línea? O sea, o que explique...

Puede ser explicado, porque reducirlo a una sola palabra puede ser difícil, porque una sola palabra puede ser algo muy concreto y no tiene que ser eso nada más, pueden ser varias cosas

Bueno, sobre la línea yo creo que esa tendencia o ese estilo vienen a partir de la suma de varias cosas, es una suma de una formación arquitectónica, pero también curiosidad en la parte de arte plástico, pero también de arte urbano, y también hay un toque de, o aspectos que yo los tomo como referencias muy importantes que es la publicidad, porque al final la publicidad maneja sitios, escalas, colores y mensajes de una manera bastante óptima, que es necesaria para que a la gente le llegue ese mensaje y pueda comprar cierto champú o ver cierto programa. O sea, al final su mensaje llega. Entonces creo que esa línea, por lo menos en el arte urbano, se arma a partir de varias visiones y que, incluso esa parte no sólo arquitectónica, sino también urbanística está presente, porque no es solamente colocar una obra... o sea en algunos casos sí, pero no es solamente colocar una obra y ya,

y más nada, sino que hay algunos intentos de generar secuencias para que las obras se lean como un conjunto, como tal cual los conceptos de una galería o de un museo llevarlos a la calle. Eso quizás es un punto importante en todo este experimento que se ha hecho.

Y bueno, en algún porcentaje de las cosas que están en la calle, en la mayoría... bueno entra también en una contradicción, pero es un aspecto como nacionalista, sin entrar en política ni nada, porque los artistas más importantes o constructores culturales venezolanos yo quiero como recordarlos. Pero hay gente que me dice: “pero bueno, tú pusiste cuadros de Van Gogh y de Degas, que ellos son europeos y tal”, entonces sí es válida como esa crítica porque es una contradicción. Pero también ese arquetipo de, o sea, tu pones la noche estrellada con un marco, lo pones en la calle, o la Mona Lisa la pones con un marco, y es mucho más fácil entender que el arte está en la calle, a agarrar un cuadro de repente de Reverón, o de Arturo Michelena o de cualquiera y colocarlo en la calle, porque a veces la gente conoce más esas obras clichés que las obras de los venezolanos. Entonces bueno, es una consecuencia de todas esas cosas.

¿Cuál es el mensaje que buscas transmitir con tus obras?

Hay varios generales y varios más específicos. Los generales son que el arte, yo digo que tiene que estar en la calle para que reactive... pero también que contrarreste esos factores de... yo los llamo como factores de destrucción de la ciudad, porque hay veces que tú tienes, por ejemplo, el mural de Patricia Van Dalen: eso antes de que hicieran ese mural estaba todo graffiteado y hacían graffitis siempre y tal. Pusieron el mural y ese índice de graffitis bajó considerablemente. Igual en el mural de Zapata. Entonces, sitios que son como muy activos y donde la gente genera acciones, si tú colocas una pieza de arte con bastante calidad, esa pieza puede ser respetada y anula cualquier intento de destrucción. Mientras tú coloques más obras de arte en la calle, empiezas a anular a esos ociosos graffiteros que empiezan a ver la necesidad de respetar esas obras porque están bien montadas, porque tiene un nivel estético bueno, etcétera.

También la parte de recordar esos constructores culturales de Venezuela me parece importante, porque no hay como un hilo conductor, o sea, la gente no trata de seguir una secuencia, independientemente de que sea en la calle o no, esa secuencia de la obra de Villanueva, de Soto, de Cruz Diez. La gente ahorita está haciendo cualquier vaina, hay muchas cosas mediocres. Incluso en la parte literaria, incluso de teatro. O sea, después de

esas obras de Cabrujas que era súper bien hechas, o esos textos de Nazoa, ahorita lo que vemos son obras de Norkys Batista de orgasmos, o cualquier cantidad de vainas sexuales y ya. O en las galerías tú ves un poco de mediocridad por todos lados. Entonces no hay un hilo conductor, y a mi me parece importante que pudiésemos seguir ese legado en las diferentes áreas. Eso también es algo que busco colocando esas cosas en la calle.

También, transmitir esa nomenclatura de los museos a las ciudades... ¿cuál era el otro que yo iba a decir?...

Bueno, también decir de alguna manera que en la calle puede estar cualquier lenguaje gráfico. O sea, cuando tú agarras unos planos, unos periódicos, los intervienes y los montas en la calle, estás diciendo también que estás promoviendo el reciclaje en función del arte. Porque por lo menos, yo una vez fui a un curso de arte urbano y la gente tenía unos proyectos y nadie quería hacer nada si no se los patrocinaba Polar o Supercable y vaina. Y al final tú tienes que empezar a transmitir el mensaje que quieres hacer con los recursos que tú tengas. Y ese es un mensaje muy importante, porque hay gente que tiene muchas ideas y quiere hacer cosas en la calle, y ese es como un mensaje omnipresente en algunas obras: bueno, agarra lo que tengas y dale, pues. Que no todo es con el spray, sino que tú puedes agarrar un papel, lo imprimes y lo pegas, lo rayas y lo pegas si te da miedo hacerlo con lata.

Y bueno también, como casi última consecuencia, no todo en la calle tiene que ser publicidad y política, sino también puede haber arte sin buscar que te compren un producto o que votes por alguien, sino simplemente para reactivar los sitios y para decir también que ciertas paredes y ciertas estructuras urbanas pueden servir, pero perfectamente, como base para obras de arte. O sea, yo coloco una cosa ahí con papel o pintada, pero la también la idea es que ciertas empresas privadas o públicas digan: “aquí se planteó una intervención artística, vamos a generarla de nuevo pero con recursos, o sea, dar recursos para hacer la obra con materiales que sean de mejor calidad y que la obra perdure, que sea de mayor impacto”. Eso es, no sé si como un objetivo o un sueño también, porque eso es casi utópico. Pero sí, eso es lo que busco.

Y hablando de esto que me mencionaste del reciclaje, sabes que tú una vez me comentaste que, por lo menos la obra que estabas montando allí en el kiosco Arturo, el fondo era un mapa...

Sí, como unos planos ahí

¿Tú, en todas tus obras, usas esos planos?

En varias sí las uso, porque tengo varias... Había una materia en la carrera que se llamaba Taller, y es una materia en la que tú tenías que diseñar un edificio y hacer los planos constructivos de instalaciones sanitarias, mecánicas, eléctricas y tienes que hacer un poco de planos, y te los corrigen y están malos, te los vuelven a corregir, y los corriges y los imprimes, y están malos... Entonces tienes al final un montón de planos que pasas la materia y los tienes allí guardados, nadie los usa. Yo tengo cualquier cantidad de planos de esos, de mis hermanas y de gente que conozco que les pido planos y para cosas en la calle, cosas también para algunas exposiciones utilizo también esos planos y... ahí tengo un poco de planos.

En la mayoría de los casos de reciclaje uso esos planos y periódicos. Hay otros casos que utilizo cosas más rebuscadas, que si vainas que se consiguen en la calle, cajas de televisores, o páginas amarillas, o...

¿Pero todo en función del reciclaje? ¿O lo de los planos lo has pensado en otro nivel? O sea, como, por ejemplo, relacionando la obra con la ciudad

Bueno, hay una relación ahí implícita entre el lenguaje arquitectónico de un plano y la ciudad, pero no es algo que yo querría que fuese así, sino que yo estudié arquitectura y tenía planos de arquitectura y bueno, eso era lo que había. Capaz si hubiese tenido partidas de nacimiento, qué se yo... Pero esa parte es, es como un aspecto que es el arte a partir del reciclaje; no es que es el único. Eso se hace también para, sabiendo que la obra va a durar poco, para bajar costos y no estar imprimiendo cosas que al final vas a perder. Si puedes hacerlo con un poco más de esfuerzo reciclando cosas, fino.

Hay otras cosas que se hacen, sobretodo las cosas que van para espacios interiores, para galerías y tal, que se utilizan materiales con mejor acabado, que no son reciclados, pues.