

La Agonía del Arte Urbano

Monográfico Atrio 2



Elena García Gayo
Laura Luque Rodrigo
(eds.)

La Agonía del Arte Urbano

Monográfico Atrio 2

Elena García Gayo
Laura Luque Rodrigo
(eds.)

El Monográfico Atrio 2 se asocia a *Atrio*. Esta revista es una publicación científica del Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, con periodicidad anual y sometida al sistema de revisión por pares. Fue fundada en 1988 (ISSN 0214-8293 y depósito legal SE-10-1989, impresa desde 1988 hasta 2013) con el objetivo de publicar estudios originales e inéditos sobre Patrimonio Cultural e Historia del Arte, con análisis históricos, críticos, estéticos, etc., en cualquier ámbito y época, tanto en España como en Iberoamérica. Está orientada a la comunidad de investigadores/as, docentes y estudiosos/as de estas disciplinas. Se publica en formato electrónico, facilitando el acceso a su contenido bajo la licencia indicada y sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de los artículos.

ISBN: 978-84-09-36627-9



© 2021

Monográfico Atrio

2.º volumen

Dirección de la colección

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Edición

Elena García Gayo (Diputación Provincial de Ciudad Real, España)

Laura Luque Rodrigo (Universidad de Jaén, España)

Comité evaluador

Ismael Amaro Martos (Universidad de Jaén, España)

Darío Cobacho Velasco (Ensayos Urbanos, Valencia y Tarragona, España)

Adris Díaz Fernández (Universidad de Monterrey, México)

Fernando Figueroa Saavedra (Investigador independiente, Madrid, España)

Vanesa Magali Truchado (C-ART-A, Madrid, España)

Keko Martínez (Artista, investigador y docente, Málaga, España)

Diego Ortega Alonso (Agente de Innovación Local Guadalinfo, Bailén, España)

Ramón Pérez Sendra (Artista e investigador, Granada, España)

Anne Puech García (Universidad de Rennes 2, France)

Revisión de las traducciones al inglés

Carlos Usabiaga López (Universiteit Utrecht, Nederland)

Diseño y maquetación

Referencias cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

Imagen de portada

Elena García Gayo. Fragmento del mural colaborativo de Boa Mistura

"Porque sueño no estoy loco" realizado en el Festival Asalto de Zaragoza en 2012.

Fotografías y dibujos

De los/as autores/as, excepto que se especifique por el/la autor/a.

© de los textos e imágenes: los/as autores/as.

© de la edición:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera Km 1, 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio>

ISBN: 978-84-09-36627-9

DOI: <https://doi.org/10.46661/atrio.monog.2>

Materia: B - Arte: aspectos generales y AF - Formas de expresión artística.

2021, Sevilla, España

EQUIPO EDITORIAL ATRIO

Dirección

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)

M.ª del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)

Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Periodicidad anual

Inicio de la publicación: 1988

Año de edición: 2021

ISSN: 0214-8293 (versión impresa)

eISSN: 2659-5230 (versión digital)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El Monográfico Atrio 2 se ha financiado a través del V Plan Propio 2018-2020 prorrogado a 2021 por el Vicerrectorado de Investigación, Transferencia y Doctorado de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).

Atrio. Revista de Historia del Arte cuenta con el sello de calidad FECYT con Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género. Está evaluada en MIAR (ICDS = 6.5), CIRC (grupo B), Erih Plus y Latindex (Catálogo v1.0 (2002 - 2017) con 31 características cumplidas y Catálogo v2.0 (2018 -) con 38 características cumplidas). Además, está catalogada en Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, SUNCAT, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arthistoricum.net y Dulcinea (Color ROMEO: Verde). También se encuentra indexada en PKP index, REDIB, DOAJ, Dialnet, PIO, BASE, ÍndICES CSIC, Regesta Imperia y Recolecta.

Es una publicación sometida al proceso de evaluación de pares, que facilita el acceso a su contenido bajo la licencia indicada, sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de sus textos. Está asociada a *Atrio. Revista de Historia del Arte* (eISSN 2659-5230), disponible en: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

ESTADÍSTICAS DEL MONOGRÁFICO ATRIO 2 (2021)

Equipo editorial

- Comité editorial:
 - Apertura institucional: 55,56%
 - Apertura internacional: 22,22%
- Comité científico:
 - Apertura institucional: 96,77%
 - Apertura internacional: 42,11%

Evaluadores/as

- Número total de evaluadores/as participantes: 9
- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 9 (100,00%)

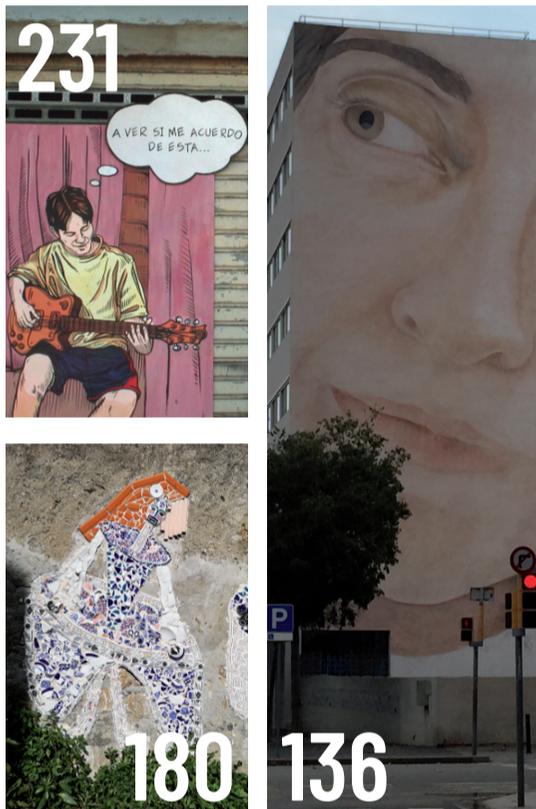
Artículos

- Recibidos y evaluados: 18
- Aceptados y publicados: 10 (55,56%)
 - Rechazados: 8 (44,44%)
- Promedio de días entre el envío y la aceptación o rechazo de los artículos: 111 días

Perfil de los/as autores/as de los artículos publicados

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 10 (90,91%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 1 (9,09%)
 - Nacionales: 8 (72,73%)
 - Las instituciones de los/as autores/as nacionales son las siguientes:
 - Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia (Pontevedra, España)
 - Salesians de Sarrià (Barcelona, España)
 - Universidad de Granada (España)
 - Universidad de Huelva (España)
 - Universidad de Vigo (España)
 - Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España)
 - Internacionales: 3 (27,27%)
 - Las instituciones de los/as autores/as internacionales son las siguientes:
 - Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (Ciudad de México, México)
 - Universidad Central del Ecuador (Quito, Ecuador)
 - Università di Firenze (Italia)

índice



- 7 Prólogo. Agonía del Arte Urbano: Cambios de contexto y derivas de un arte abandonado
Elena García Gayo / Laura Luque Rodrigo

Herramientas para construir un movimiento artístico

- 20 La influencia del Situacionismo en las manifestaciones urbanas actuales: derivas estético-poéticas en las calles y en la red
Sandra Gracia Melero
- 46 Repercusiones del blanqueo selectivo en el Callejón de los Punkis. ¿Anomalía, apropiacionismo o malentendido?
Alberto Santos-Hermo
- 64 La integración del arte urbano en el sistema del arte público en Toscana, Italia
Marta Gómez Ubierna

Diferencias y similitudes de la gestión cultural y entre territorios

- 92 Un lustro de muralismo contemporáneo en Sevilla (2004-2010)
Pablo Navarro Morcillo
- 114 Los efectos de las políticas institucionales en el muralismo contemporáneo de Barcelona
Arantxa Berganzo Ráfols
- 146 El autoritarismo como modelo estético en la escultura pública en la Ciudad de México (2000-2020). Un precedente para otras tipologías artísticas urbanas
Alma Barbosa Sánchez
- 168 Arte urbano, ruina y conservación. Análisis de Las Meninas de Canido
Andrea Fernández Arcos
- 188 El arte urbano como patrimonio del futuro. Análisis patrimonial de la obra de Belin en Linares
Francisco Delgado Chica / Celia Martínez Yáñez

El uso de filtros de calidad y control de distorsiones

- 222 Separación y velocidad. La imagen privada del arte urbano
Kléver Francisco Vásquez Vargas
- 242 La imagen virtual de un patrimonio en constante cambio: la documentación del arte urbano y su contexto
Carmen Moral Ruiz

Curriculum Vitae

- 265 Curriculum Vitae

index



7

Prologue. Agony of Urban Art: Changes of Context and Drifts of an Abandoned Art
Elena García Gayo / Laura Luque Rodrigo

Tools to Build an Artistic Movement

20

Situationism and its Influence on Contemporary Urban Artistic Manifestations: Poetic and Aesthetic Drifts on the Streets and On-line
Sandra Gracia Melero

46

Repercussions of the Selective Removal of Graffiti in Callejón de los Punkis. Anomaly, Appropriationism or Misunderstanding?
Alberto Santos-Hermo

64

The Integration of Urban Art into the Public Art System in Tuscany, Italy
Marta Gómez Ubierna

Differences and Similarities in Cultural Management and between Territories

92

A Lustrum of Contemporary Muralism in Seville (2004-2010)
Pablo Navarro Morcillo

114

The Effects of Institutional Policies on Contemporary Muralism in Barcelona
Arantxa Berganzo Ráfols

146

Authoritarianism as an Aesthetic Model in Public Sculpture in Mexico City (2000-2020). A Precedent for other Urban Artistic Typologies
Alma Barbosa Sánchez

168

Urban Art, Ruin and Conservation. Analysis of Las Meninas de Canido
Andrea Fernández Arcos

188

Urban Art as Heritage of the Future. Heritage Analysis of Belin's Work in Linares
Francisco Delgado Chica / Celia Martínez Yáñez

The Use of Quality Filters and Control of Distortions

222

Separation and Speed. The Private Image of Urban Art
Kléver Francisco Vásquez Vargas

242

The Virtual Image of a Heritage in Constant Change: the Documentation of Urban Art and its Context
Carmen Moral Ruiz

Curriculum Vitae

265

Curriculum Vitae



Separación y velocidad. La imagen privada del arte urbano

Separation and Speed. The Private Image of Urban Art

Kléver Francisco Vásquez Vargas

Universidad Central del Ecuador, Quito, Ecuador

kfvasquez@uce.edu.ec

0000-0002-7944-7707

Recibido: 27/05/2021 | Aceptado: 14/09/2021

Resumen

El texto que se presenta a continuación indaga sobre un arte urbano que daría cuenta de la muerte del espacio público, manifestando, en sus imágenes, el predominio del espacio privado. Para hacerlo se han seleccionado dos proyectos presentados en los encuentros de arte urbano al zur-ich organizados por el colectivo Tranvía Cero en el sur de Quito-Ecuador. Ambos proyectos serían una muestra representativa de las dos formas en que, lo público y lo privado, convergen; es decir, son imágenes que muestran cómo lo íntimo y doméstico se desborda al espacio público y viceversa, cómo lo perteneciente a un exterior público se refugia en un interior privado. Se observó que, la distancia que separa lo público de lo privado en arte, puede ser mínima cuando las imágenes son producto de la máxima velocidad, aquella relacionada con la luz indirecta que proveen las tecnologías domésticas y privadas; velocidad a la que, inútilmente, el arte urbano se resiste.

Abstract

The following text delves into a type of urban art that would account for the death of public space, manifesting in its images the predominance of private space. In order to do so, two projects presented at al zur-ich urban art meetings organized by Tranvía Cero collective in the south of Quito-Ecuador have been selected. Both projects offer a representative sample of the two ways in which the public and the private sphere converge; in other words, they are images that show how the intimate and domestic overflows into the public space and, vice versa, how what belongs to a public exterior takes refuge in a private interior. It was observed that the distance that separates the public from the private in art can be minimal when the images are the product of maximum speed, which is related to the indirect light provided by domestic and private technologies. Speed at which, uselessly, urban art resists.

Palabras clave

Imagen
Arte urbano
Espacio público
Ciudad
Velocidad
Distancia

Keywords

Image
Urban Art
Public Space
City
Speed
Distance

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Vásquez Vargas, Kléver Francisco. "Separación y velocidad. La imagen privada del arte urbano." En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 222-240. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6299>

© Kléver Francisco Vásquez Vargas. Esta publicación es de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonComercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

El arte desde sus inicios, ha presentado en su evolución histórica los cambios sociales y culturales que terminaron otorgándole autonomía. Esa condición emancipada del arte pudo forjarse, precisamente, en el entramado social de las grandes ciudades; pues es en la ciudad donde los extraños se encuentran e interactúan en relaciones contractuales e intelectuales¹. De esa manera, la ciudad pone en evidencia la condición pública del arte, permitiendo que éste se transforme o evolucione a la par que adquiere relevancia cultural y política, pues:

Toda actividad desempeñada en público puede alcanzar una excelencia nunca alcanzada en privado, porque ésta, por definición, requiere la presencia de otros, y dicha presencia requiere la formalidad del público, constituido por los pares de uno, y nunca la casual, familiar presencia de los iguales o inferiores a uno².

Es así que, al ocupar la calle, el arte encuentra su mayor grado de emancipación y lo que llamamos arte público no sería otra cosa que la manifestación más directa y elemental del arte con respecto a la ciudad en cuanto espacio público. Un espacio público que, por otro lado, responde a las diferentes formas de producción y organización de la ciudad que terminan cristalizando un cierto "orden urbano"³ y que, por ello, determina el espacio público como dispositivo técnico encaminado a disciplinar las prácticas urbanas, las mismas que, atrapadas en "las redes de la vigilancia"⁴, detonan procedimientos populares que, contrariamente, juegan con los mecanismos de la disciplina tergiversándolos o cambiándolos⁵. El arte urbano⁶ practicado en el espacio público también formaría parte de esas prácticas lúdicas o indisciplinadas que suceden en la ciudad; no es casual que sus imágenes se impregnen en los muros, entendidos como límites que separan lo público de lo privado. Son imágenes dejadas por quienes transitaron clandestinamente por lo urbano. Aquellos que, "caminaron al borde (...) ni en lo público ni en lo privado, sino en su umbral"⁷. Imágenes-puentes, que separan y unen; que están fuera

1. Georg Simmel, "La metrópolis y la vida mental," *Bifurcaciones 04*, 2-10

2. Hannah Arendt, *La condición humana* (México: Paidós, 2016), 58

3. Emilio Duhau y Angela Giglia, *Metrópolis, espacio público y consumo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 103

4. Michel de Certeau hace referencia al espacio urbano como red de espacios públicos donde las prácticas ciudadanas, a la larga, siempre están controladas y vigiladas.

5. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer* (México: ITESO, 2007)

6. El arte urbano acá, hace referencia a las intervenciones realizadas sin autorización en el espacio público, las cuales podrían también considerarse como 'arte público espontáneo', 'arte público independiente' (expresión propuesta por el investigador y docente Javier Abarca) o 'arte colectivo'.

7. Kléver Vásquez Vargas, "El grafiti y el barrio" *Indisciplinar Vol.3*(2017), 105.

y dentro de un espacio que fluctúa entre la pugna oscilante de lo formal e informal así como de lo público y lo privado.

Sin embargo, esas imágenes dejadas en los espacios de la ciudad, habrían sido condicionadas por el menoscabo que lo público ha recibido en las ciudades contemporáneas; donde se disocian las prácticas cotidianas y el espacio jurídicamente público debido a procesos de "privatización y especialización"⁸. Ciudades que, en busca de seguridad, se han fragmentado en pequeñas comunidades atomizadas, levantando sus muros y separándose socialmente de lo extraño y lo diverso⁹; alojando, de esa manera, la inseguridad en el espacio público; haciendo que éste, paulatinamente, sea abandonado e ignorado, y un "espacio público muerto es una razón, la más concreta, para que las personas busquen en el terreno íntimo lo que se les ha negado en el plano ajeno"¹⁰.

Ciertas imágenes del arte urbano dan fe de la conmoción o afectación dejada por la muerte del espacio público. Se trataría de imágenes que acentúan lo cotidiano, lo doméstico o lo íntimo que, separado de una vida urbana en declive, ahora se apodera de un espacio externo deshabitado, volviéndose, a su vez, necesario en el discurso contemporáneo del arte. Estas imágenes formarían parte de las prácticas artísticas que, inscritas en el sistema hegemónico del mercado, llegan a desplegar "tácticas"¹¹ que escapan o resisten a la lógica consumista del espacio público contemporáneo; vuelven su mirada, al interior de grupos o comunidades específicas, valorando prácticas locales. En ese sentido, la obra artística tiene en cuenta, "en el proceso de trabajo, la presencia de la microcomunidad que lo va a recibir. Una obra crea así, en el interior de su modo de producción, y luego en el momento de su exposición, una colectividad instantánea de espectadores-participes"¹²; contribuyendo, de esa manera, a diluir los límites que separan al arte de la sociedad, a lo público de lo privado, y asociando nuevamente las prácticas cotidianas y domésticas con el espacio público.

Nos preguntamos, entonces, si el arte puede verse como una práctica urbana que pretende resucitar al espacio público o, por el contrario, se trata, simplemente, de una forma indirecta de la ya mencionada privatización y especialización de dicho espacio. En consecuencia, se busca averiguar cómo lo público es captado por el discurso de la

8. Emilio Duhau y Angela Giglia, *Metrópolis, espacio público y consumo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 141.

9. Zygmunt Bauman, *Comunidad: En busca de seguridad en un mundo hostil* (Madrid: Siglo XXI, 2006)

10. Richard Sennett, *El declive del hombre público* (Barcelona: Península, 1978), 25.

11. Es el término que utiliza De Certeau (2007) para describir las maneras cómo los *consumidores* desvían los usos de ciertos productos.

12. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 71.

vida privada en su doble dirección (cómo lo íntimo y doméstico se desborda al espacio público y, viceversa, cómo lo propio de un exterior público se refugia en un interior privado) y con ello, vislumbrar las características de las imágenes que pretenden escapar a la lógica mercantil de su reproductibilidad técnica.

La imagen como producto de la separación

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la necesidad crítica y social de disipar las fronteras que la ciencia y las guerras habían construido se correspondía con la exigencia artística de “aproximar el arte a la vida”¹³ aboliendo sus límites disciplinares y sociales, llevando lo íntimo a lo público o provocando acontecimientos en lo cotidiano; aspiración que venía desarrollándose desde el romanticismo y las vanguardias críticas. Para entonces, las necesidades primarias de las clases proletarias habían sido satisfechas –hasta cierto punto– por las nuevas condiciones modernas de vida. Ahora, estas clases económicamente activas se mostraban presentes con poder adquisitivo y de consumo en el espacio público. Fenómeno que Hannah Arendt llamó la emancipación de la labor¹⁴; “cuando al *animal laborans* se le permitió ocupar la esfera pública; y sin embargo, mientras el *animal laborans* siga en posesión de dicha esfera, no puede haber auténtica esfera pública, sino sólo actividades privadas abiertamente manifestadas”¹⁵.

Arendt distingue unas actividades privadas propias de un espacio personal y restringido, acentuando su diferencia y su separación con lo público y su espacio. Un espacio que, construido por el urbanismo moderno, delimita las diferentes actividades públicas y privadas, destinadas éstas a realizarse en espacios urbanos específicos e higiénicos. Las actividades se clasifican de acuerdo al urbanismo de la ciudad moderna, el mismo que aplica las técnicas de la economía capitalista, operando de acuerdo a lo que Debord llamó separaciones¹⁶ las mismas que se manifiestan en la zonificación urbanística, tratando, entre otras cosas, de evitar cualquier peligrosa reagrupación de los trabajadores. Puede notarse que, en las ciudades, los equipamientos modernos como “las fábricas así como las casas de la cultura, las ciudadelas de vacaciones y los ‘grandes conjuntos’ están especialmente organizados para los fines de esta pseudo-colectividad

13. Pretensión de las vanguardias artísticas de principios de siglo XX, mencionada por Ticio Escobar, *Imagen e intemperie* (Madrid: Clave intelectual, 2015).

14. Hannah Arendt, *La condición humana* (México: Paidós, 2016).

15. Hannah Arendt, 140.

16. Guy Debord, *La Sociedad del espectáculo* (Santiago: Naufragio, 1995), 104.

que acompaña también al individuo aislado en la célula familiar¹⁷. Esta sociedad atomizada, pero con un horizonte común, es la sociedad del consumo que deviene en “la sociedad de masas o de la histeria colectiva, donde las personas se comportan de repente como si fueran miembros de una familia, cada una multiplicando y prolongando la perspectiva de su vecino¹⁸”.

Es así que, la obstinada utopía de aproximar el arte a la vida o, hacer de ésta un arte, se cumple por las condiciones que la ciudad moderna le otorga al mercado y, con el dominio estético que éste inaugura en la sociedad moderna y desarrolla en la sociedad contemporánea. Por lo tanto, se cumple la utopía de las vanguardias “no como utopía emancipatoria del arte o la política sino como logro del mercado (no como principio de emancipación universal sino como cifra de rentabilidad a escala planetaria)¹⁹”.

La utopía de las vanguardias llega a la sociedad contemporánea transformada en espectáculo para ser consumida primero en ficción y luego en realidad; primero en imagen, luego en producto. Ya Guy Debord caía en cuenta que “la separación hace parte, ella misma, de la unidad del mundo, de la praxis social global que se ha escindido en realidad e imagen²⁰”. Después de todo, son imágenes producidas por las tecnologías del diseño, de la información y comunicación quienes movilizan a la mercancía extramuros, colocándola a la vista y mostrándonos su aparente accesibilidad. Precisamente, por esa ficción de su promesa, la imagen mercantil se asemeja a la obra de arte, cuya apariencia libre en cuanto estética se “sitúa frente a nosotros, inaccesible, no disponible a nuestro conocimiento, nuestros objetivos y nuestros deseos. Al sujeto se le promete la posesión de un nuevo mundo mediante esta figura que no puede poseer de ninguna manera²¹”.

Por tanto, el desvanecimiento de los límites que dividen lo público de lo privado tiene que ver con lo ilusorio y, para ello, sirven el arte y sus cualidades estéticas pues, su efecto se encarga de instaurar en las subjetividades esa posibilidad. En eso consiste la ilusión, en llenar el vacío con promesas; se satura el intervalo y se salva la distancia existente entre lo público y lo privado; en el lugar intersticial de su separación se coloca la imagen de la mercancía; ésta, a la vez que promete derribar los muros de la

17. Debord, 104.

18. Hannah Arendt, *La condición humana* (México: Paidós, 2016), 67.

19. Ticio Escobar, *Imagen e intemperie* (Madrid: Clave intelectual, 2015), 26.

20. Guy Debord, *La Sociedad del espectáculo* (Santiago: Naufragio, 1995), 9.

21. Jacques Rancière, *Disenso: Ensayos sobre estética y política* (México: Fondo de Cultura Económica, 2019), 154.

propiedad privada, realmente los consolida, ya que pone en evidencia la separación fundamental que marca la oferta y la demanda.

Esas imágenes liminares o superficiales que la sociedad consume carecen de responsabilidad crítica y política. Su presencia es producto del consenso de las partes; buscan llegar a las masas y apelan a los valores estéticos generalizados, gustar sin adentrarse en los laberintos socioculturales, son las imágenes de la publicidad, donde se representan los valores positivos de la sociedad bien intencionada del consumo; ofrecen cordialidad, seguridad y medida: “prometen a los consumidores el cumplimiento de la representación: el encuentro feliz entre la cosa y su nombre o su reflejo. (...). Por eso, el arte requiere otro tipo de imágenes, capaces de producir una puntada que permita entrever lo real sin pretender alcanzarlo...”²².

En resumen, las imágenes de la utopía, de la mercancía y de la segregación social también formarían parte de la estética moderna de las separaciones, ya que, desde Kant, “la representación se plantea según el libreto de un pleito trascendental de encuentro/desencuentro entre sujeto y objeto”²³.

La doble vía de la imagen

Para averiguar cómo lo público del arte urbano es captado por el discurso de la vida privada, y qué características poseen las imágenes que buscan resistirse a la lógica del mercado, se seleccionaron dos proyectos de arte realizados en el encuentro de arte urbano *al zur-ich*, evento gestado por el colectivo Tranvía Cero²⁴ en el sur de Quito. Los proyectos seleccionados son una muestra representativa de todos aquellos proyectos realizados en el evento *al zur-ich* desde el 2006 hasta el 2015 que relacionan la imagen con el espacio público.

El primer proyecto se desarrolla en *El Guasmo Norte* (coop. 5 de agosto), barrio marginal de Guayaquil. Allí el colectivo “La Vanguardia” trabajó con su proyecto artístico *El cómic del barrio* (2010)²⁵ y con él se propuso contar otras historias. Se diseñaron viñetas a la

22. Ticio Escobar, *Imagen e intemperie*, 150.

23. Escobar, 19

24. Pablo Almeida, “Encuentro al zur-ich”, consultado el 22 de octubre de 2018, <http://arturbanosur.blogspot.com/>

25. Rodolfo Kronfle, “Río revuelto”, consultado el 4 de diciembre de 2018, <http://www.riorevuelto.net/2010/11/el-comic-del-barrio-colectivo.html>.

manera del cómic, basadas éstas en los relatos de algunos de los habitantes del sector. Se trata de imágenes con relatos que no podrían ocupar las páginas de los medios masivos de comunicación porque carecen del talante espectacular que requiere una noticia para tener acogida en los medios. Se muestran historias cotidianas, anécdotas de barrio con las que se identificarían tan sólo algunos vecinos. No son historias que buscan propagar su verdad masivamente, son historias particulares, locales y personales, pero historias de vecindario que no han tenido la oportunidad de salir categóricamente a la luz pública. Esa es la intención del colectivo artístico: permitir que esos relatos personales ocupen el espacio público.

El segundo proyecto, *En la casa* (2006)²⁶ de Adrián Balseca, produjo imágenes que del exterior pretenden llevar su mensaje al interior de la propiedad privada. Estas representaciones con la estética del grafiti, pertenecientes al imaginario del exterior, son signos de la calle pintados por representantes de la movida local, acostumbrados a la movilidad invisible que provee el anonimato de la calle. Estas imágenes externas ahora, camufladas y transportadas por los cilindros de gas, asaltan el espacio privado de la casa. Adrián Balseca logró reunir a varios colectivos y personajes del grafiti para pintar los cilindros que luego serían distribuidos por la empresa encargada. El trabajo de gestión de Balseca se invisibiliza cuando el proyecto llega a materializarse; finalmente la obra se consume cuando el grafiti ingresa en la casa sin mencionar autoría ni las intenciones de su gestor o de sus autores; son imágenes anónimas que, camufladas en un objeto cotidiano, llevan los signos de un espacio público que traslada connotación peyorativa al interior de la propiedad privada. Son imágenes de afuera, realizadas por jóvenes que simbolizan y representan "amenaza de ruptura"²⁷ de los cotidianos rituales sociales que se espera dominen el hogar y la comunidad. Las imágenes contienen las voces e ideología de esos jóvenes, muchas veces considerados ciudadanos de segunda clase; por tanto, son voces de su "microcomunidad"²⁸, un circuito de acción siempre limitado y anónimo que no tiene resonancia en otros ámbitos externos al suyo.

A continuación se analizan ambos proyectos por separado, entendiendo que ambos recorren la misma distancia, pero en sentido contrario, desde lo íntimo y doméstico hacia el espacio público y viceversa, desde un exterior público hacia un interior privado, lo que determina dos tipos de imágenes que podrían denominarse imágenes de ida e imágenes de vuelta; siempre, bajo el marco que relacione la producción de sus

26. Tranvía Cero, "AL ZUR-ICH, 2003-2013" https://issuu.com/rodrigo7656/docs/libro_tranvi_a_cero_final_13

27. Se refiere al término utilizado por Ariel Gravano al resaltar los roles sociales de los jóvenes en los barrios.

28. Haciendo referencia a las comunidades mencionadas por Bourriaud, 2008.

imágenes con el espacio público y privado. Gracias a ello se pueden detectar elementos en común que sirven como indicios que guían y ayudan a dilucidar la característica que se observa cuando ambos tipos de imágenes se cruzan en esa vía de doble sentido que separa lo público de lo privado.

Imágenes de ida

De lo personal a lo público

Para identificar este tipo de imágenes, revisamos el proyecto *El cómic del barrio* (Fig.1) del colectivo *La Vanguardia*, presentado en Guayaquil en uno de los encuentros *al zurich*. Pequeños relatos e historias del barrio marginal *El Guasmo* son contadas a través del cómic o, la historieta que, con sus propias leyes sintácticas, combina el texto y la imagen. Mencionamos, en ese sentido, algunas consideraciones derivadas de ese proyecto, donde se resalta la superposición de imágenes en casas del barrio como si se tratara de recomponer las piezas de un objeto previamente roto o separado, evidenciando así una separación sufrida en la imagen urbana que, la memoria o, sus imágenes tratan de restaurar. De esa manera, en el proyecto de *La Vanguardia* se observa cómo las viñetas que, impregnadas en las viviendas no conforman una linealidad continua en su recorrido, más bien, el cómic “desmenuza el *continuum* en unos pocos elementos esenciales”²⁹ y con ello se diferencia del film pues, “el montaje de la historieta no tiende a resolver una serie de encuadres inmóviles en un flujo continuo, como lo hace el film, si no, a realizar una especie de continuidad ideal a través de una real discontinuidad”³⁰. En ese sentido, el montaje realizado por el cómic en el barrio, se diferencia del montaje cinematográfico y se acerca, más bien, “a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje”³¹. Así, las imágenes chocan con la realidad arquitectónica del barrio o, con su imagen urbana, mostrando en ese sentido que, “para hacer un montaje tiene que haber un choque entre dos imágenes y, generalmente, de este choque surge una tercera”³².

29. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Barcelona: Lumen, 1984), 172.

30. Eco, 172.

31. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018).

32. Pedro Romero, “Un conocimiento por el montaje: Entrevista con Georges Didi-Huberman” *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* #5 (2007), 20.



Fig. 1. La Vanguardia, *El cómic del barrio*, 2010. Guasmo Norte, Guayaquil. (© Tranvía Cero)

De esa manera, el proyecto relaciona y distingue la secuencia de imágenes del cine y del cómic. Ambos, como medios masivos de comunicación, nos hablan de la reproductibilidad técnica de las imágenes y cómo ellas han pasado de la imagen estática del cómic a la imagen móvil del cine, lo que puede denotar también cierta nostalgia hacia medios gráficos que, para las grandes mayorías, quedaron en el pasado.

El montaje discontinuo de imágenes en algunas casas del barrio marcaría un recorrido azaroso a través de las calles, imprimiéndole al espacio público momentos de encuentro con imágenes icónicas que harían las veces de hitos urbanos efímeros que, para algunos, alimentaron sus recuerdos con el barrio en cada pausa estimulada por la imagen.

Es así que, la lectura de todas las viñetas en el barrio daría una idea incompleta, pero representativa del mismo y, a su vez, fundaría una acción deambulatoria en las calles. No es una sintaxis específica

entre encuadres o viñetas la que posibilita su lectura continua, sino el recorrido físico a través de la continuidad de la calle. No es la imaginación la que completa la continuidad de las viñetas, sino la imagen urbana, y por ello, lo que sucede entre viñetas tiene que ver con el espacio exterior o, en este caso, con recorrer dicho espacio, dándole sentido o encontrando una imagen urbana que ocupe el vacío entre las viviendas que, a su vez, son viñetas³³.

Las imágenes en la discontinuidad propia del barrio y su recorrido intensifican (por contraste) los vacíos existentes en su tejido urbano y, por tanto, marcan también las separaciones que los lotes baldíos y construcciones provisionales le otorgan al barrio.

El proyecto, de alguna forma, recupera el cómic para el arte urbano y para la ciudad. Cosas recuperadas que se ponen juntas, imágenes y casas de barrio chocan provocando un conflicto de sentido, una alteración en la imagen urbana y, quizá en ello consista la escala urbana de la propuesta, pues nos indica el carácter de montaje como condición propia de la construcción informal o urbanismo lento, el cual se opone al rápido y planificado desarrollo inmobiliario, se relaciona más bien, con el desarrollo colectivo, lento, eventual y disperso con que evolucionan las ciudades; sobre todo, las históricas que son el resultado de la yuxtaposición de capas donde lo nuevo y lo viejo se superponen. En ese aspecto también se observaría el carácter anacrónico que posee el proyecto. Extemporáneas y fuera de lugar se presentan las imágenes del proyecto y, precisamente ese es el riesgo del montaje, pero por ello mismo se devela la condición fuera de tiempo y lugar con que se connota a un barrio marginal; espacio público en formación, siempre en construcción, donde las separaciones también son provocadas por una segregación social que fragmenta, clasifica y estigmatiza los diferentes barrios de una ciudad. En *El Guasmo Norte*, esos vacíos que cortan la homogeneidad y continuidad de su imagen urbana, hablan de una precariedad económica insuficiente que provoca una construcción del espacio intermitente e imposibilita una planificación previa y total. Sus vacíos, cortes y separaciones demuestran cómo se distancian una de la otra la ciudad formal de la informal, configurando, después de todo, su imagen urbana.

33. Kléver Vásquez Vargas, "El disfraz de lo público: El arte de lo urbano como otro espacio público" (Tesis de doctorado, Universidad de Guadalajara, 2019), 195.



Fig. 2. Adrián Balseca, *En la casa*, 2006. Sur de Quito. (© Tranvía Cero)

Imágenes de vuelta

De la calle a la casa

Para identificar este tipo de imágenes, nos valemos del proyecto *En la casa* (Fig. 2) de Adrián Balseca presentado en el encuentro *al zur-ich* 2006. En ese proyecto se evidencia cómo las estrategias de separación influyen o afectan al marco contextual con el que se puede leer el proyecto o, mejor dicho, a sus imágenes conectadas a su producción, distribución y consumo, en un marco que, desde la modernidad, también fue dividido en la esfera de lo público y lo privado. Así es como, para observar este proyecto, nos centramos en lo relativo al lugar de las imágenes, a su hábitat natural. Mencionamos, en ese sentido, algunas de las separaciones que se han normalizado en la apreciación referente al lugar de ciertas imágenes –en este caso del grafiti–. De esa

manera, el proyecto de Balseca nos recuerda que los grafitis pertenecen a la calle y no a la casa y con esas imágenes también los cuerpos que las producen, en este caso, los jóvenes del barrio. Sus cuerpos también se han dividido. Si consideramos la acotación de Belting³⁴ sobre el cuerpo, como medio portador y productor de imágenes, podemos advertir que los jóvenes portan los signos del grafiti, de la calle, en oposición a los signos que, se supone, pueden ser inculcados por la familia en el hogar. La separación de los miembros jóvenes del hogar permite la dialéctica necesaria entre pares opuestos que otorgan la ideología de "lo barrial"³⁵. Separación que además corrobora la condición moderna que "separó el mundo de los signos del mundo del cuerpo, (...) Se dirige a una percepción cognitiva, en vez de una percepción sensorial relacionada con el cuerpo; incluso las imágenes se reducen en este caso a signos icónicos"³⁶.

Esa modernidad que dividió los espacios y las imágenes llegó también a dividir las prácticas sociales, ahora, desarrolladas por cuerpos también escindidos. División moderna que sirve para la clasificación y, por ende, para el entendimiento y asimilación así como para la distribución y ágil mercantilización de todo o, casi todo lo que, gracias a ello, puede ser movilizado. Las imágenes, por supuesto, con toda su carga semántica y mínima carga material circulan globalmente a gran velocidad pudiendo surgir simultáneamente en cualquiera de los lugares que requieran su consumo; por lo tanto, haciendo imposible encontrar su lugar de origen o localización específica.

Consideramos, sin embargo, que el proyecto de Balseca nos dice lo contrario, nos dice que hay otro tipo de imágenes que no se multiplican ni circulan velozmente por las autopistas tecnológicas del mercado. Se trata de imágenes ancladas a un lugar y es a ellas a las que apela su propuesta, pues, ellas requieren ser leídas junto a su entorno, característica que John Berger³⁷ en los años 70 ya demostró. En éste caso, las imágenes serán leídas con el interior de la casa, con la cocina; por lo tanto, la forma en que exigen ser vistas las imágenes del interior no es la misma que la reclamada en el exterior.

Utilizar un cilindro de gas de uso doméstico y privado, pero de circulación compartida y pública como medio portador y de traslado de imágenes, parece hacernos ver, de manera ralentizada, la velocidad con que se distribuyen las imágenes en nuestra sociedad; es decir, ironiza su reproductibilidad técnica; permite que una imagen pública dure en el hogar el mismo tiempo en que un cilindro de gas tarda en agotarse. En otras palabras, la imagen en la obra de Balseca, adquiere una presencia condicionada por el ritmo que le impone una actividad doméstica particular y cotidiana desarrollada en el

34. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2007)

35. Ariel Gravano, *Antropología de lo barrial* (Buenos Aires: Espacio, 2003)

36. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz, 2007), 18.

37. John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gilli, 2016)

espacio privado de una cocina; y por tanto, escapando, de alguna forma, a la frenética estampida de imágenes que, catapultadas por las pantallas de televisión, computadores y celulares, atraviesan, sin discriminación lo público y lo privado, asaltando asiduamente plazas y calles tanto como habitaciones privadas³⁸.

Es así como los grafitis de *En la casa* (2006) muestran la mutación significativa que experimentan las imágenes al salir de su lugar naturalizado e ingresar a un espacio interno y privado. Provocan un choque de sentido, un cortocircuito en el significado, en el que la extrañeza irradia sus chispas dentro de casa.

Las imágenes que Balseca introduce *En la casa* alteran la semejanza con el motivo original al sacarlas de su lugar propio; provocando y develando que no todas las imágenes pueden influir sin extrañeza en quien las percibe o porta. Y, aunque parezca anónima, autónoma e infinita la propagación de las imágenes; no somos simplemente atravesados por la vertiginosa indiferencia de estas, sino que, las imágenes también pueden adaptarse o existir gracias a nuestra actividad vital. No sólo nos condiciona su presencia global, sino que nuestra actividad singular y cotidiana también permite su particular existencia³⁹.

El lugar a donde llegan las imágenes no solamente es privado, sino que se mantiene anónimo. De hecho, ni el artista que gestionó la obra puede saber en qué lugares fueron a parar esas imágenes que, camufladas en un objeto doméstico, lograron ingresar a unos interiores siempre velados para lo extranjero. En la obra, las imágenes cabalgan en los cilindros de gas como si de un caballo de Troya se tratara, adentrándose intramuros a los dominios desconocidos e íntimos de lo doméstico. El tener que camuflarse, como si de una "táctica"⁴⁰ militar se tratara, evidencia la infranqueable separación socio espacial que existe en cierta dimensión de lo público-privado.

El lugar de la velocidad

Quizá, esa libertad alcanzada por el arte cuando supo abrirse a todo lo que significaba el exterior, rompiendo sus propios límites disciplinares y entregándose a "la intemperie de la historia, de sus vientos oscuros y sus turbios flujos"⁴¹, quizá allí también, se encontró con "el deseo de moverse libremente"⁴²; con el movimiento de cuerpos y máquinas

38. Kléver Vásquez Vargas, "El disfraz de lo público: El arte de lo urbano como otro espacio público" (Tesis de doctorado, Universidad de Guadalajara, 2019), 173.

39. Vásquez Vargas, 175.

40. Es el término que utiliza De Certeau (2007) para describir las maneras como los *consumidores* desvían los usos de ciertos productos.

41. Ticio Escobar, *Imagen e intemperie*, 98.

42. Richard Sennett, *Construir y habitar: Ética para la ciudad* (Barcelona: Anagrama, 2019), 53.

o, mejor dicho, con “la belleza de la velocidad”⁴³ –exclamada por Marinetti– y con un espacio público captado por el velo estético del mercado que lo envuelve todo sin ocultar nada, donde “el consumo voraz de imágenes hace imposible cerrar los ojos”⁴⁴.

La velocidad también afecta a la percepción de las imágenes de los proyectos analizados. Así, en *El cómic del barrio* (2010) del colectivo *La Vanguardia*, se indica la diferencia de velocidad que existe entre las imágenes de un film y las de un cómic, la percepción de las mismas depende de la velocidad de su secuencia. El proyecto *En la casa* (2006) de Adrián Balseca, nos hace notar que las velocidades que experimentan las imágenes son diferentes en el espacio público con respecto al privado. Resulta evidente también que la mayor velocidad que las imágenes experimentan responde al espacio público; en *El cómic del barrio* (2010), las imágenes, que aparecen a 24 cuadros por segundo del cine, están dirigidas a públicos masivos, mientras que las imágenes de una historieta apelan al ritmo impuesto por un solo individuo. Asimismo, las imágenes del grafiti, a las que hace referencia *En la casa* (2006), son producidas y apreciadas en el espacio de la movilidad constante, es decir, en el exterior, en el espacio público, y al ser llevadas al interior de una casa adquieren quietud y, por tanto, exigen ser contempladas con otro ritmo. En ambos casos, parecería que los proyectos proponen una suerte de crítica a la velocidad con que la sociedad de consumo arrastra a las imágenes, y esa condición crítica de los proyectos exhortaría a ralentizar esos flujos.

En cuanto a la velocidad propiamente dicha, ¿cuál fue el espacio recorrido por las imágenes y qué tiempo tardaron en hacerlo? Desde sus orígenes, la imagen requirió desplazamientos para ser apreciada. Desde su espacio de fabricación y luego de producción, la imagen pasó de un lugar a otro. Si fue desde un monasterio a una iglesia o desde un taller a un museo; –olvidándonos de las imágenes por encargo– su destino final siempre fue un espacio concurrido y público. Con el avance tecnológico esa distancia se fue acortando, y así mismo, su tiempo de fabricación y producción pasó desde la minuciosa espera que demandaba la pintura al óleo hasta los tiempos de revelado fotográfico o edición cinematográfica. La velocidad de esos desplazamientos aumentó hasta acortar las distancias y los tiempos de producción. Ahora, la distancia y el tiempo tienden a cero y la imagen aparece instantánea en la *web*. Sin desplazamiento ni tiempo perceptible tampoco habría velocidad o, más bien, estaríamos hablando de la velocidad

43. Exclamación que representa el apego hacia las máquinas y su velocidad por parte de muchas vanguardias artísticas de principios de siglo XX y sobre todo de los futuristas italianos.

44. Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello* (Barcelona: Herder, 2018), 58.

de la luz o, mejor aún, de la "luz indirecta"⁴⁵, aquella que, según Paul Virilio, irradian las pantallas del interior de la casa o de los celulares personales "para hacer visible lo que se encuentra aquí o allá"⁴⁶. La imagen instantánea no nos desplaza a ningún lugar –paradoja de la máxima velocidad– porque "la imagen de los lugares sustituye a partir de ahora a los lugares de las imágenes"⁴⁷. Ya Virilio advertía que "la imagen pública está a punto de reemplazar al espacio público"⁴⁸. Esa imagen ingresa a los hogares sin sortear ningún límite, allí se alimenta y allí se queda. Es así que, con la inercia domiciliaria ya no requerimos desplazarnos para mirar lugares; ya no se demanda salir de casa para visualizar los acontecimientos del exterior, ahora éstos se manifiestan en casa con su propia luz, aquella que no responde tampoco a la división entre lo diurno y lo nocturno; "para ver no nos contentaremos ya con disipar la noche, las tinieblas exteriores, también disiparemos las demoras, las distancias, la exterioridad misma"⁴⁹. La velocidad de las imágenes se vuelve así una causa más para el abandono del espacio público o, mejor dicho, para la disolución instantánea de lo de dentro y lo de fuera.

La velocidad también marca la diferencia entre espacio y lugar pues, el primero determina el movimiento y el segundo posibilita el habitar⁵⁰. Entonces, ¿sigue siendo el espacio público el lugar del arte urbano? Ese intento de resistir, es decir, de ralentizar la velocidad, insinúa que las imágenes de estos proyectos artísticos se identifican con los lugares antes que con el espacio, con lo concreto antes que con lo abstracto, con lo particular antes que con lo general; se alejan de lo público para acercarse a lo privado; dejan el espacio del movimiento perpetuo y de la velocidad y, por el contrario, acogen los encuentros de ámbitos diversos y anacrónicos. Irónicamente, se refugian en un espacio que contrasta con los estamentos de su propia autonomía. Así es como el arte urbano deja el espacio público porque "ese espacio de y para la exposición no puede ser morada, en el sentido de que no puede ser habilitado como residencia ni de personas ni de instituciones. Estar fuera es estar siempre fuera de lugar"⁵¹ y, por ello, retorna a casa; no a la mansión armoniosa y elitista del arte clásico, ni a la vivienda formal y crítica del arte moderno –mismas que encontró colapsadas–, sino a una residencia de alquiler, una vivienda colectiva donde habitan "figuras, imágenes y conceptos

45. Con "luz indirecta" Paul Virilio (1999) se refiere a la luz emitida por todo tipo de pantallas con "la iluminación indirecta del campo radioeléctrico de una red hertziana o de un cable de fibra óptica."

46. Paul Virilio, *La inercia polar* (Madrid: Trama Editorial, 1999), 9.

47. Virilio, 13.

48. Virilio, 24.

49. Virilio, 61.

50. Richard Sennett, *Construir y habitar: Ética para la ciudad* (Barcelona: Anagrama, 2019), 51.

51. Manuel Delgado, "De la estructura al acontecimiento: El dentro y el fuera en la sociedad contemporánea" M. Badia, ed., *Revolving doors*, Fundación Telefónica, (2004), 17-25.

provenientes de la cultura popular (indígena, mestiza-campesina, popular-masiva), la ilustrada, la tecnomediática y la aplicada al diseño industrial y la publicidad⁵². Ahí se encuentran eventualmente las imágenes de ida y las imágenes de vuelta; aprovechan la estabilidad y permanencia que provee un lugar propio, manteniendo a su vez, y sin riesgo –es decir como imagen– los aires de libertad y autonomía que todo exterior connota. Un arte urbano que, por conveniencia, conserva la apariencia rebelde de las imágenes sin hogar que reniegan del espacio público y se niegan a dejar el espacio tomado, porque ahí, en la privacidad de dicho espacio pueden multiplicar su identidad mestiza. De ahí la importancia de la imagen que, al mantenerla en el umbral de la luz indirecta (es decir, con la máxima velocidad y el mínimo desplazamiento), se vuelve significativa y significado del espacio público.

Ambos proyectos, el cómic como dispositivo anacrónico del espectáculo y la extrañeza de encontrarse con un grafiti dentro de casa, instauran dos cualidades en su apreciación; lo dicho: lo anacrónico y lo extraño como maniobras de ralentización, como frenos a la velocidad de la luz. Ambas, las imágenes de ida y las imágenes de vuelta, aparecen en un espacio que no les pertenece, pues no tienen lugar propio y, por lo mismo, lo abandonarán, no sin antes intentar quedarse la mayor parte del tiempo, en eso consiste su resistencia, en demorar, retardar o ralentizar. Lo anacrónico nos muestra lo que está atrás, nos detiene para voltear a ver un pasado aquí y ahora; lo extraño nos paraliza y nos suspende en su asombro. Esas imágenes no serán, simplemente, reemplazadas por otras, como mercancía intercambiable del escaparate de la información, tendrán que ser removidas con pretendida intención y, en su lugar, sólo quedará un vacío, una ausencia.

Conclusiones

¿Dónde, si no en las pantallas se encuentran las imágenes del arte urbano? Pantallas que habitan los interiores privados y personales; tecnología doméstica cuya presencia reemplaza al aura en cuanto distancia y misterio; materia prima de todo arte, que sólo puede invocarse en la privacidad de espacios especializados, secretos o cuasi íntimos. El arte urbano también responde a comunidades secretas y anónimas, no puede salir de su hermetismo, y cuando lo hace o pretende salir en pos de una transparencia democrática y social, no puede sostenerse ni mantenerse intacto pues, estar a la intemperie

52. Ticio Escobar, 103.

obliga a escarbar en las propias contradicciones y dudas. No es casual, en ese sentido, que los encuentros organizados por el colectivo *Tranvía Cero* hayan evidenciado la dicotomía social del arte local, entre su activa crítica y su pasiva institucionalidad y, por ello mismo, entre lo público y lo privado, encontrando un conveniente punto medio en lo comunitario. Así lo evidencia el cambio experimentado en la denominación de los encuentros que pasaron de 'encuentro de arte urbano...' a 'encuentro de arte y comunidad...' y, más recientemente a 'residencia artística'. Claro traslado de un exterior a un interior, claro cuestionamiento interno y claro alejamiento de lo urbano.

Quizá, porque es propio del arte mostrar un talante crítico a su contexto cultural y por ende a su ciudad, el discurso artístico, sus prácticas y productos, hayan buscado en un principio lo urbano en una ciudad en la que la modernidad afectó superficialmente a una sociedad cuyas prácticas siguieron manteniendo hábitos heredados de la Colonia. Estas prácticas artísticas, ahora, cuando la ciudad fue absorbida por el discurso global del mercado, quizá buscan, en contraste, alejarse de esa tendencia globalizadora apelando a prácticas locales, pero por ello, sacrificando y truncando una condición urbana que poco pudo desarrollarse en ciudades andinas como Quito. Una modernidad incompleta y una globalización precaria son los dos polos entre los cuales vibra oscilante el arte urbano de nuestras regiones. Antes de que llegue a manifestarse plenamente la modernidad en la ciudad, el arte invocaba lo urbano cosmopolita y, al parecer, cuando la ciudad forma parte del mercado global, el arte se guarece en lo local comunitario.

La separación tajante entre lo público y lo privado nunca se desarrolló equitativamente en un contexto cultural en que lo público y su arte –empleado por el Estado– se mostró sólo para consolidar simbólicamente la noción moderna de unidad nacional; noción que se desvanece en los Estados contemporáneos cuyos límites y fronteras son atravesados constantemente por las ráfagas veloces de la mercancía y comunicación, conformando un gran espacio global y privado que encierra entre sus muros luminosos a cualquier ciudad y acontecimiento, dando acceso público a sus espacios y a su arte, aunque dicho acceso se muestre únicamente en imagen.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. México D.F.: Paidós, 2016.
- Bauman, Zygmunt. *Comunidad: En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2016.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano 1*. México D.F.: ITESO, 2007.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Naufragio, 1995.
- Delgado, Manuel. "De la estructura al acontecimiento. El dentro y el fuera en la sociedad contemporánea." *Fundación Telefónica* (2004): 17-25.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018.
- Duhau, Emilio; Giglia, Angela. *Metrópoli, espacio público y consumo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1984.
- Escobar, Ticio. *Imagen e intemperie*. Madrid: Clave intelectual, 2015.
- Gravano, Ariel. *Antropología de lo barrial*. Buenos Aires: Espacio, 2003.
- Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2018.
- Kronfle, Rodolfo. "Río revuelto." Consultado el 4 de diciembre de 2018. <http://www.riorevuelto.net/2010/11/el-comic-del-barrio-colectivo.html>.
- Rancière, Jacques. *Disenso: Ensayos sobre estética y política*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Romero, Pedro. "Un conocimiento por el montaje: Entrevista con Georges Didi-Huberman." *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* #5 (2007): 17-22.
- Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 1978.
- . *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- Simmel, Georg. "La metrópolis y la vida mental." *Bifurcaciones* #004 (2005): 2-10.
- Tranvía Cero, "AL ZUR-ICH 2003-2013" Quito, 2014. Consultado el 4 de noviembre de 2011. https://issuu.com/rodrigo7656/docs/libro_tranvi_a_cero_final_13
- Vásquez-Vargas, Kléver. "El disfraz de lo público: El arte de lo urbano como otro espacio público". Tesis doctoral, Universidad de Guadalajara, 2019.
- . "El grafiti y el barrio." *Indisciplinar Vol.3* (4) (2017): 96-114.
- Virilio, Paul. *La inercia polar*. Madrid: Trama Editorial, 1999.

Webgrafía

- Almeida, Pablo. "Encuentro al zur-ich." Consultado el 22 de octubre de 2018. <http://arteurbanosur.blogspot.com/>

atrio

revista de historia del arte

Monográfico Atrio 2 (2021)