

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE CIENCIAS HISTÓRICAS

**MONOGRAFÍA DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE HISTORIADOR DEL ARTE**

**"Título: "Límites inestables. Reflexiones en torno a la concepción del
graffiti como fenómeno artístico urbano y expresión sociocultural en
el DMQ del siglo XXI"**

Nombre:

Pablo Sebastián Dávila Rosero

Directora:

Andrea Moreno Aguilar

Quito, 2017

Dedicatoria

Dedico este logro a las fuerzas
imbatibles que me inspiraron a
alcanzarlo, mi madre Martha, mi
abuela Martha y mi novia Ana.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	5
 CAPÍTULO I – El movimiento mundial del grafiti en relación con el fenómeno local.	
1. Antecedentes históricos sobre el paso del grafiti hacia el arte urbano.	12
2. El DMQ como escenario urbano de este fenómeno.....	16
3. Antecedentes de la manifestación visual urbana en Quito...	21
 CAPÍTULO II – Dinámicas del espacio público, evidencia de la transformación de la expresión visual urbana.	
1. Concepción y evolución del grafiti	29
2. El paso hacia el producto artístico, concepción del arte urbano.....	36
3. El rol del espíritu grafiti.....	44
4. Autogestión, motor del fenómeno.....	45
5. La esencia del grafiti en su permanente transformación.....	49
6. Respuesta social y artística.....	53
 CAPÍTULO III – Protagonismo del festival en el medio local.	
1. Trayectoria del Festival Detonarte.....	59
2. Límites inestables de aceptación. El rol de los festivales...	61
3. ¿Qué proyecta finalmente el arte urbano a través de un festival?	63

CAPITULO IV – Galería de arte urbano y grafiti Monteserrín.....	67
CONCLUSIONES.....	78
ANEXOS	82
BIBLIOGRAFÍA	89

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación es el resultado de la necesidad académica por entender el fenómeno grafiti, presente en Quito hace ya 40 años, aproximadamente. Desde la perspectiva de la Historia del Arte busco esclarecer las dinámicas y condiciones con las que este fenómeno se ha fortalecido. Además, este estudio se justifica en que el fenómeno visual ha sido estudiado localmente desde algunas perspectivas académicas, pero no las suficientes para determinar su faceta artística. Es por esto que intento evidenciar un notable crecimiento de este fenómeno artístico que se mantiene en constante transformación. De este modo, este trabajo comparte la búsqueda de Anna Waclawek, por "examinar el trabajo pionero de los escritores de graffiti, y... posicionar el arte urbano como el movimiento por excelencia del siglo veintiuno" (Waclawek, pág 8), dentro del contexto local.

En este sentido, las investigaciones realizadas hasta el momento, que se han planteado desde la comunicación, la sociología, los estudios culturales e inclusive el diseño, no han sido suficientes para esclarecer la naturaleza artística de este fenómeno en nuestro medio. Por este motivo, el principal objetivo de este trabajo es brindar un análisis específico sobre la transformación artística del grafiti hacia arte urbano a través de dos casos de estudio específicos: la prospección de las manifestaciones presentes en el barrio de Monteserrin, y un análisis integral de la última edición del Festival Detonarte.

Así como planteo la necesidad académica de este trabajo, también pienso que esta es una investigación que resulta pertinente y vital para visibilizar dinámicas de expresión visual dentro de un medio urbano como lo es el Distrito Metropolitano de

Quito, mismo que ha presenciado el emerger de un fenómeno complejo que toma mayor protagonismo con el paso de los años. En este sentido, pensar en el factor urbano al momento de aclarar las problemáticas en torno al grafiti es necesario porque también se reflexiona sobre los habitantes de la urbe, que a su vez participan del fenómeno como espectadores y detractores de intervenciones visuales realizadas en un espacio de convivencia y las respectivas tensiones sociales que surgen.

Por último, a pesar de que éste sea un fenómeno global que ya ha sido estudiado concretamente desde la perspectiva artística presente en focos urbanos de mayor protagonismo como Londres, Nueva York, París, comparado con el caso de Quito, encuentro la necesidad de estudiar el caso local por las particularidades presentes a lo largo de esta corta historia que se sigue forjando y que sin duda ha desarrollado características propias del medio en el que se desenvuelven. Con esto no pretendo decir que el grafiti local se desenvuelve independiente a la tendencia mundial, más bien pienso que mientras guarda una seria relación con las redes internacionales, al mismo tiempo se está repensando a sí mismo en cuanto a su aporte de originalidad. Otra vez citando a Waclawek:

“Lo que falta a menudo es una exploración de la función, significado e impacto de arte ilegal y efímero dentro del contexto de paisajes urbanos, mundos del arte y cultura visual urbana.”(Waclawek, pág 10)

Ahora, para plantear el tema brevemente debo señalar etimológicamente que la expresión graffiti posee dos nociones, en primera instancia se refiere a cualquier tipo de manifestación gráfica realizada sobre una superficie. Y la segunda noción que

hace referencia a la práctica visual realizada con pintura en spray principalmente en Nueva York y Filadelfia desde los años sesentas en adelante.

De tal forma, el grafiti (en su primera noción) ha existido como parte del instinto comunicativo del ser humano por dejar su huella en el mundo, siendo los jeroglíficos en cavernas realizados por pueblos antiguos el primer ejemplo de esta necesidad. Pero en el transcurso de la historia, así como este instinto evolucionó y se transformó en distintos mecanismo de comunicación a los que llamamos lenguajes; también dicho instinto, permaneció dentro de la naturaleza humana y se manifestó en su forma más esencial en varios episodios a través de la historia.

Para no entrar en detalles, por ahora vale mencionar que el grafiti sería producto de tal necesidad comunicacional; también es importante incluir a la frase política como una de las formas de manifestación por excelencia de ese instinto, pues se hizo presente temprano en la historia, se ha mantenido vigente hasta el día de hoy y ha conservado el factor de ser ejecutada en espacios públicos.

Es preciso además, dejar claro que a esta investigación no le concierne revisar, rastrear e identificar en la historia las manifestaciones realizadas bajo el primer sentido del grafiti; simplemente es necesario tener claro el devenir de la necesidad innata del ser humano por dejar una huella gráfica de su existencia y entender su transformación hacia la expresión contemporánea que ha mantenido dicho sentido, como es el grafiti y el arte urbano.

Una vez que nos desprendemos de este bagaje tan extenso que posee el grafiti, es posible establecer el margen temporal de estudio que se remonta a inicios de la

segunda mitad del siglo XX hasta el presente. Es desde este momento que podemos hablar del grafiti en su concepción contemporánea al pactar un momento de quiebre en el cual esta expresión comienza una transformación hacia un fenómeno más complejo.

Una vez establecidos los parámetros temporales y espaciales de investigación es necesario plantear los objetivos de esta investigación. El objetivo general es analizar, evidenciar y reflexionar sobre la transformación artística e histórica del grafiti en la ciudad de Quito mediante dos casos preliminares que se hacen presentes a finales del siglo XX.

El primer objetivo de este estudio es realizar un aporte desde la perspectiva de la Historia del Arte sobre este fenómeno al considerar que presenta problemáticas tanto artísticas y visuales, como de carácter social y cultural. Así busco establecer una trayectoria cronológica sobre la formación de una tradición visual dentro del contexto urbano del Distrito Metropolitano de Quito.

En segundo lugar, es importante identificar el actor o sujeto que realiza este tipo de intervenciones, así también a los colectivos en los que convergen la mayoría de estos actores. En este sentido, es imprescindible construir el análisis entre los testimonios de los propios actores y la justificación científica. Para esto realizaré una aproximación a los protagonistas del Festival Detonarte mediante entrevistas que expongan su visión sobre el fenómeno presente en las calles de Quito.

También utilizaré para el análisis un mapa apoyado en un registro fotográfico del barrio de Monteserrín que identifique distintas expresiones con características

propias que dictaminan su naturaleza como vandalismo, arte o inclusive ambas cosas simultáneamente. Así quiero identificar un fenómeno que se construye a partir de intervenciones y ejecutores que dentro del paisaje urbano se encargan de complejizar el fenómeno grafiti y el arte urbano entre límites inestables.

En este punto es preciso identificar a los festivales de arte urbano como la figura integradora entre grafiti y arte urbano, así como una propuesta capaz de mediar con la esfera oficial del arte. Además es importante tener en cuenta que la figura del festival se presenta en la ciudad de Quito como un vínculo para entender el alcance mundial de este movimiento, sus influencias mutuas y la transformación constante que presenta este fenómeno.

En cuanto a la metodología para realizar esta disertación, a más de la investigación bibliográfica, se integrará la recolección de material fotográfico y entrevistas como ya se mencionó; siendo pertinente señalar que éstas fueron realizadas bajo mi participación como voluntario en el último festival de arte urbano realizado en Quito para la fecha, el Detonarte 2015 y como vecino del barrio Monteserrín.

De esta manera, los objetivos se encuentran reflejados y desarrollados en tres capítulos que conforman esta investigación. El primer capítulo sirve para dar un contexto histórico y entender el panorama mundial de la expresión visual urbana en relación con el caso local. De este modo, la figura del DMQ evoca la condición urbana y su vital importancia para la proliferación de este fenómeno. Así, se delimita geográficamente la zona de estudio y se establece a la ciudad como un espacio de concentración demográfica que construye la noción de urbanidad.

En el segundo capítulo trato de dar una visión más amplia del fenómeno y su transformación desde el grafiti hacia arte, al presentar las problemáticas internas que se ejecutan dentro, como parte de la dinámica de la calle. Está claro que las problemáticas que se tratarán se presentan en la cultura visual urbana local e internacional, pues son tendencias que trascienden límites geográficos y políticos; e influyen directamente al fenómeno presente en DMQ.

También en el segundo capítulo busco analizar quién y quienes son los actores detrás del fenómeno, sean éstos sujetos que trabajan independientemente o colectivos que actúan en conjunto. El objetivo es clarificar los mecanismos que utilizan para lograr intervenciones cada vez más grandes, notorias e importantes dentro de un entorno visual y mediático al que buscan desafiar.

En el tercer capítulo, analizaré la propuesta de los festivales de grafiti y arte urbano como vehículos en los que convergen las distintas problemáticas del fenómeno, intentaré así desarrollar un análisis artístico y técnico sobre los murales realizados para el Festival Detonarte 2015.

Finalmente en el último capítulo propongo una galería de grafiti y arte urbano que comprende al barrio de Monteserrín como escenario. En ella se establecen dentro de un mapa las distintas locaciones donde se ubican las intervenciones de grafiti y arte urbano, las cuales a su vez han sido clasificadas mediante colores para asignar grados de concentración según la cantidad que ocupen una misma pared.

De esta manera doy paso a mi monografía de titulación con la cual quiero aportar con una nueva perspectiva en cuanto a la importancia del grafiti y el arte urbano desde la Historia del Arte. Los nuevo conceptos con los que se puede trabajar este fenómeno responden a un creciente interés desde los estudios culturales y la investigación artística. Esta monografía busca incluir nuevos términos para resignificar estas expresiones, en un presente en el que se ha vuelto un fenómeno mucho más complejo. Busco plantearlo como un fenómeno que participa dentro la cultura visual como expresión sociocultural y a la vez artística, presente siempre en espacios urbanos, como en el caso del Distrito Metropolitano de Quito. Además la recolección de material visual aporta como registro para inmortalizar expresiones destinadas a un paso efímero por la cultura visual de las ciudades.

CAPÍTULO I – El movimiento mundial en relación con el fenómeno local.

1. Antecedentes históricos sobre el paso del grafiti hacia el arte urbano.

Antes de analizar los antecedentes locales es necesario entender el contexto mundial que influenció al fenómeno local. Por este motivo el trabajo realizado por Armando Silva es la mejor fuente para entender y organizar los antecedentes del grafiti con una mirada global que sirve para incorporar a Latinoamérica dentro del circuito. El autor colombiano, se ha encargado de estudiar la cultura visual dentro de la ciudad e incorporar al grafiti y al arte urbano como parte de ella. Así propone en primer lugar la idea de grafiti moderno que se consolidó luego de tres momentos o periodos.

El primero de ellos tuvo lugar durante las revueltas de Mayo del '68 en París. Los grafitis que aparecieron en ese momento estaban caracterizados por ser en su mayoría líricos antes que visuales, sin embargo, en sus frases promovían consignas políticas que prometían desafiar el orden establecido y despertar a la sociedad.

El movimiento de Mayo del '68 se caracterizó por estar formado por una nueva generación de jóvenes que buscaban desafiar el orden establecido con ideales políticos de disconformidad. La frase-grafiti “prohibido prohibir” resume bastante bien el espíritu que se profesaba, muestra un carácter irónico que va de la mano con una actitud desafiante hacia la autoridad.

Si bien lo que querían decir con palabras era sumamente importante para guiar y motivar a la juventud, el medio utilizado merece la misma atención. El hecho de

utilizar los muros de la ciudad para difundir el mensaje es revolucionario, porque a pesar que previamente se había plasmado una frase política en grafiti, nunca se lo había hecho a tal escala, resultando en una completa invasión del espacio público.

En definitiva este primer momento del grafiti, como lo establece Silva, dio muestra del alcance comunicativo que puede alcanzar una forma de expresión que parecía menor e insignificante. Por otro lado, el hecho de que hayan sido jóvenes quienes se valieron del grafiti para llevar a cabo su consigna, ya pautó otra característica, pues a lo largo de su corta historia, el grafiti ha sido ejecutado particularmente por grupos sub alternos de jóvenes.

Casi simultáneamente pero al otro lado del Atlántico aparecía una interesante y creciente práctica en la costa este de los Estados Unidos. Se trataba de una nueva modalidad de apropiación del espacio público que marcaría un antes y un después. El segundo momento del grafiti moderno se proyectó como parte de una cultura sub urbana que supuso una revolución estética en todo sentido.

En las ciudades de Nueva York y Filadelfia aparecían rayados los interiores del sistema de transporte público, tanto buses como trenes subterráneos. Un tipo particular de firma llamado tag se popularizó rápidamente; esta era una impronta personal que identificaba únicamente a su dueño y le valía para integrarse a la comunidad de quienes lo practicaban.

Dichas firmas estaban compuestas por una forma lírica casi ilegible acompañada de un número. Lo llamativo de estas marcas era que si bien no se las podía entender

en significado, estaba claro que se repetían constantemente, no una en particular si no todas en general. Poco a poco la gente entendió que habían sujetos en la ciudad dedicados a dispersar sus *tags* como si estuvieran marcando territorio para tomarse la ciudad.

Paulatinamente Nueva York comprendió que se trataba de un mecanismo de comunicación hecho para ser entendido únicamente por las mismas personas que lo realizaban. Este lenguaje no estaba dirigido al público en general ya que por su complejidad visual no cualquiera podía interpretarlo; con el tiempo al menos se pudo deducir que las firmas correspondían a seudónimos adoptados por cada grafitero y que el número que lo acompañaba correspondía a la calle o barrio de donde provenía.

Ahora, esto resultó ser simplemente la primera etapa de un fenómeno que se volvería cada vez más grande y más complejo. Sería el principio de un cambio radical en la manera de realizar grafiti, un cambio hacia la incidencia del factor estético a la hora de realizar estas intervenciones, se veía venir el nacimiento de estilos.

Mientras la invasión de tags continuaba, llegaron los throw up, los cuales básicamente seguían la misma composición del tag. La diferencia entre estas dos modalidades residía en el tamaño, materiales y en el alcance la pieza. Un throw up era de mayor tamaño que un tag, llegaban a ser tan grandes como la altura del sujeto lo permitía, además que ganaban en tamaño porque las líneas pasaron a ser cuerpos rellenos, el throw up buscaba crecer a lo alto y ancho de las paredes.

En segundo lugar, en cuanto a materiales, empezó el uso de pintura en aerosol, quizás el factor de ejecución más importante porque no solo permitió el paso del grafiti a otro nivel estético si no que significó un cambio radical en la forma de ejecutar grafiti para el futuro.

Por último, con alcance me refiero al impacto del grafiti, debido a que la pintura era portátil y gracias al espíritu vandálico, se buscaba rayar donde estaba prohibido y donde no se podía llegar; en este sentido, mientras más inaccesible era la superficie que se quería utilizar, mayor era el reconocimiento que se le daba. Siguiendo una lógica de reputación, visibilidad e importancia llegó la tercera instancia del grafiti después del throw up.

Esta tercera instancia se caracteriza por incorporar piezas de gran formato, las que casi siempre debían ser ejecutadas entre varias personas por el corto tiempo que disponían. El ejemplo más común es el de los vagones de tren que eran pintados de principio a fin. Este tipo de grafiti es de gran importancia porque marcó un punto de quiebre hacia una dimensión artística del grafiti no prevista. La variedad de estilos que aparecieron desde ese momento fueron producto de esta nueva dimensión y en ese sentido ayudaron a que el grafiti busque nuevos límites y alcances.

Si bien no compete concretamente al tema, es necesario decir que el segundo periodo del grafiti moderno se gestó como parte del movimiento Hip Hop. El grafiti fue un medio de expresión que se sumaba al Break Dance, al Rap y al Disk Jocking (DJ), para construir la subcultura Hip Hop, complementándose uno al otro.

El Hip Hop empezó como subcultura en los suburbios de la ciudad y se propagó rápidamente durante los años ochenta y noventa. Específicamente empezó en la costa este de los Estados Unidos pero no tardó en llegar en primera instancia a la costa oeste y en seguida al resto del mundo. El Hip Hop era una moda popular entre grupos de clase media y baja que se propagó rápidamente en todos los estratos de la sociedad pues ni la geografía ni la etnia impidieron que el movimiento se expandiera mundialmente.

Pasados los años noventa comienza la dispersión de la cultura Hip Hop alrededor del mundo y hay que resaltar que Latinoamérica fue uno de los principales destinos. La popularidad del Hip Hop creció sin mayor dificultad desde México hasta la Patagonia y con ella también la costumbre del grafiti. Como decía antes, Silva habla de los antes mencionados tres momentos del grafiti; la influencia que llegó a Latinoamérica fue la causa para que se practique un grafiti distinto y propio de la comunidad latina. Este pasaría a ser el tercer momento que identifica Silva.

Antes de profundizar en esta etapa pienso que el análisis de este tercer momento merece ser mejor explicado en los siguientes capítulos, ya que el caso de la ciudad de Quito pertenece a este momento más amplio y por lo tanto se puede entender que tenga ciertas congruencias con lo que sucede en los países cercanos.

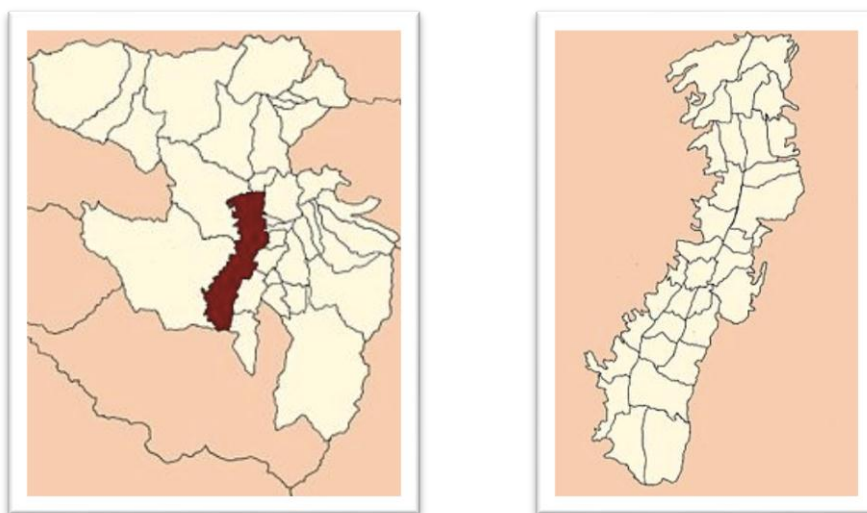
2. El DMQ como escenario urbano de este fenómeno.

El caso que voy a tratar se centra plenamente en un escenario delimitado y organizado políticamente pero en constante construcción y transformación. Se hacen presentes ciertas características que conforman la ciudad y permiten que este

fenómeno se desenvuelva. Por eso en este caso, la ciudad de Quito cumple con el perfil, no solo por su importancia al ser la ciudad capital del Ecuador, si no por que se ha convertido en una metrópoli contemporánea que presenta un panorama heterogéneo de muchas realidades sociales determinadas por la locación, sus habitantes y la forma de convivencia.

Para entender esta transformación es importante tomar en cuenta que desde 1993, la ciudad de Quito pasó a ser el Distrito Metropolitano de Quito con lo que asumió un mayor número de competencias políticas y administrativas. Desde entonces, el nuevo nombre no solo significó un cambio de denominación si no que también supuso una serie de cambios a su infraestructura.

Primeramente, como parte de las nuevas competencias que asumió la ciudad está la integración de las parroquias rurales a las parroquias urbanas de la Ciudad de Quito. De este modo, el terreno que ocupa se expandió considerablemente a un total de 65 parroquias, 32 urbanas y 33 rurales.

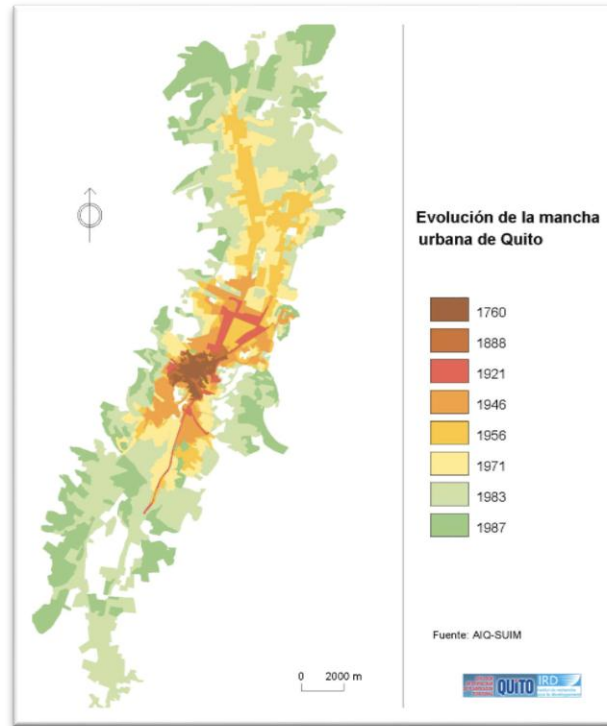


Izq. mapa de las parroquias rurales del DMQ. / Der. detalle de las parroquias urbanas del DMQ
Imágenes tomadas de <http://bit.ly/25GTNgA>

Con los gráficos anteriores se puede apreciar el mapa político del Distrito Metropolitano de Quito que se ubica dentro de la provincia de Pichincha. En la primera imagen se muestra todo el DMQ incluyendo las parroquias rurales; mientras que en la segunda imagen se muestra en detalle la zona que comprende la ciudad de Quito, la cual está constituida únicamente por las parroquias urbanas ubicadas sobre una meseta con valles aledaños.

Aunque se puede apreciar ejemplares de grafiti y arte urbano en toda la zona del DMQ, es dentro de la ciudad, o sea en el interior de las parroquias urbanas donde se concentra la mayor parte de la gráfica urbana del grafiti. Por este motivo, la recolección fotográfica que llevé cabo se realizó dentro de los límites urbanos, tomando el barrio de Monteserrín como caso para ser analizado por el grado significativo de concentración que presenta en sus muros. Este caso lo escogí por cercanía y pertinencia para realizar el trabajo de campo, pues existen barrios que presentan condiciones similares e incluso más notables.

Quito es una ciudad compleja, construida sobre un espacio interandino de geografía bastante irregular, lo cual influye en dinámicas sus sociales. La zona de la ciudad se presenta con la forma de un largo chorizo que se extiende de sur a norte sobre la meseta que se encuentra entre el volcán Pichincha, el Valle de los Chillos y el Valle de Tumbaco.



Evolución de la mancha urbana de Quito. Fuente: Dirección Metropolitana de Planificación Territorial. Imagen tomada de <http://bit.ly/2wPm87V>

El gráfico anterior muestra una particular dinámica de crecimiento desde el centro hacia el norte y el sur que se mantiene desde 1760 hasta la actualidad. De tal forma, se puede entender la forma longitudinal de la ciudad que cambió cuando integró las parroquias rurales para convertirse en Distrito Metropolitano. Esta transformación se da por el incontrolable poblamiento de zonas periféricas junto al respectivo crecimiento demográfico.

De esta manera, se aprecia como la ciudad de Quito se encuentra cercada en sus costados, condicionada a que con el transcurso de los años se genere una tendencia hacia el aislamiento entre las zonas que componen el DMQ: centro, norte y sur sobre la meseta y los valles aledaños de Tumbaco, Cumbayá, Los Chillos y Conocoto.

Para tener una visión más clara de como se estructura la ciudad se puede hablar de distintos modelos urbanos por los que Quito ha atravesado. El primer modelo se configuró desde la fundación misma de la ciudad hasta el tercer cuarto del siglo XIX, ocupando la zona que hoy conocemos como centro histórico. Para ese momento la ciudad se basaba en un modelo mononuclear en el que la ciudad tenía un solo centro.

Finalizando el siglo XIX y entrando el XX comienza un periodo de expansión tanto hacia el norte como hacia el sur basado en un modelo todavía mononuclear pero con extensión longitudinal, lo cual marca ya la inminente división de la ciudad en las zonas centro, norte y sur. Posterior a esto, ya para mediados del siglo XX la expansión hacia norte y sur continua, con lo que Quito pasa a un modelo ovoide que refleja principalmente el alcance de su crecimiento antes que un cambio notorio de modelo.

Por último, el modelo más reciente, el del DMQ, provoca un cambio radical de estructura, principalmente porque deja de ser un modelo mononuclear para ser un modelo polinuclear de gran extensión marcado por la independencia de zonas. Así se organiza Quito al haber adaptado su crecimiento a una geografía accidentada que resultó determinante para la estructura urbana que rige en la actualidad.

Ejemplo de esto es que gran parte de las fábricas industriales se concentran en el sur, mientras que los edificios del sector financiero se disponen en el norte. Se puede apreciar que el norte de la ciudad concentra a una clase media y alta; sin embargo, esto no quiere decir que todo el norte se conforma de tal manera ya que en toda la ciudad existen varios barrios populares que evidencian la estratificación social.

En cuanto al sur de la ciudad, hay que destacar que concentra mayor cantidad de población que el norte, posee un espacio más extenso que a diferencia del norte no está saturado. Por otro lado, los valles han sido una alternativa que permite a la población distanciarse de la ciudad sin perder un vínculo total con ella.

Por otro lado, se puede decir que el centro de la ciudad responde a sus propias reglas. La zona centro de la ciudad es la más turística porque alberga el casco colonial, uno de los mejores conservados en Latinoamérica, y vital para que Quito sea proclamado como patrimonio cultural de la humanidad en el año 1978. El centro de la ciudad, siendo la zona más antigua, ha sufrido una constante transformación arquitectónica y demográfica a lo largo de su historia, pues ha sido una zona poblada, despoblada y repoblada por diversos estratos sociales.

Ahora, todo esto sirve para entender históricamente la formación del DMQ y así analizar el fenómeno dentro de un espacio formado según propia lógica. Es importante decir que este fenómeno se construye por su cuenta sin ser influenciado por la estructuración social que refleja la disposición política de la ciudad. El grafiti posee una naturaleza que lo obliga a extenderse, y por tanto le permite llegar a donde no ha llegado, sea esta una pared ajena o una zona con acceso restringido.

3. Antecedentes de la manifestación visual urbana en Quito

Las primeras señales de grafiti en la ciudad de Quito se presentaron entre los años ochenta y noventa, desde entonces el movimiento no ha dejado de crecer y transformarse. Sin embargo, es posible encontrar casos de manifestaciones en el

espacio público más atrás en la historia, aunque por lo general eran líricas antes que gráficas.

En el caso del Ecuador, como en la mayoría de casos alrededor del mundo, las primeras pintadas fueron líricas, de tinte político e invitaban a la reflexión. Una anécdota muy conocida es la que cuenta que seguido a los hechos de 1809 los quiteños vieron pintado en una pared, “último día de despotismo y primero de lo mismo”. Esta frase conserva un profundo sentir de la idiosincrasia del ecuatoriano, pero lo importante de esta pintada es que deja ver el potencial de un medio de expresión como el grafiti. Incluso, Alex Ron, uno de los pocos autores nacionales que ha tratado el tema del grafiti asegura que se puede considerar a Eugenio Espejo como el primer grafitero de Quito. (Ron, pág. 19)

El trabajo de Alex Ron es sumamente importante para entender el pasado del grafiti en Quito gracias a su obra *Quito: una ciudad de grafitis*, fue la primera publicación en el país sobre este tema, impresa por primera vez en 1994. Si bien los casos de grafiti con los que trabaja Ron son un poco más complejos que simples pintadas¹, no eran todavía las manifestaciones artísticas que busca tratar esa investigación. Para ese entonces el grafiti apenas aparecía y su evolución hacia un tipo de expresión más visual que lírica vendría más adelante.

Este proceso de transformación se evidencia en la forma como Ron percibe al grafiti, pues para entonces dice que “sería ingenioso, si dijera que los grafitis de Quito reflejan un estado de lucidez colectiva y que responde a una nueva estrategia

¹ El término “pintadas” es utilizado por el autor para referirse a las intervenciones simples realizadas sobre muros, que en muchos casos eran frases o dibujos básicos.

comunicacional de grupos subalternos. Son impulsos individuales, delirium tremens, soledad vandálica” (Ron, pág.21).

Esta afirmación pauta dos aspectos importantes, el primero es que desde ese momento fueron grupos subalternos quienes adoptaron esta práctica como medio de comunicación y el segundo es que las motivaciones ya no eran políticas sino una necesidad innata de la persona. Se marcan entonces los primeros pasos de la pintada hacia una concepción más compleja como grafiti, la cual integra un valor estético y artístico a la cualidad comunicativa que de por sí posee cualquier pintada hecha sobre un muro.

Así mismo, Ron asegura que el grafiti temprano de Quito “transgrede un orden social, ideológico y lingüístico” (Ron. pág,14), características que indican que en un principio el grafiti de Quito era calificado como un acto vandálico, tal como lo era el grafiti de los referentes extranjeros con sus propias particularidades. De esta manera, cabe decir que para los años noventa se estaba formando un grafiti con su propio pasado local, pero simultáneamente influenciado por referentes externos.

Las múltiples ediciones del libro de Ron implicaron también la ampliación del registro fotográfico de grafitis en la ciudad. Finalmente en la investigación de Alex Ron se recolectaron ejemplares desde el '90 hasta el 2006. A lo largo de este proceso, el autor calificó al grafiti de la ciudad de Quito como “metafórico, lúdico y algo nihilista” (Ron, pág.17); características propias de la labor local y que en mi opinión se mantienen actualmente.

Empezando la década de los noventa, Ron establece un periodo de crecimiento caótico del grafiti, pues habían dejado de ser casos aislados para crecer en número y causar mayor impacto visual. Según las entrevistas que el autor realizó a los pocos colectivos que existían para ese momento, logró conseguir el testimonio de que el grafiti es “uno de los pocos medios de expresión en el que uno arriesga el pellejo para decir lo que quiere, aunque la única paga es la emoción y la conciencia de haber dejado una huella en la ciudad” (Ron, pág.123).

Con esto Ron dice que el grafiti cumplía con una función comunicativa antes que artística, ya que la principal intención era cuestionar a las personas sobre su cotidianidad en la ciudad y su rol como parte de la sociedad. Aquellos grupos que Ron logró identificar, rastrear y entrevistar ya no existen, menos aún sus pintadas; sin embargo, un muro sobresale por sobre el resto, quizás porque era el único que en verdad había cubierto toda la superficie con pintura y porque se trata de un contenido plenamente gráfico.



Mural del colectivo *ada*, según Alex Ron, uno de los primeros grupos en intervenir la ciudad, 10 años aprox.

Fotografía tomada por Pablo Dávila, 2016

Según la investigación realizada por Alex Ron el colectivo *ada* es uno de los grupos más antiguos en realizar grafiti en Quito, entonces resulta interesante el hecho de que una de sus intervenciones siga presente en las calles. La imagen es quizás el muro pintado más antiguo de la ciudad. Es un mural que no ha sido borrado por un largo periodo, quizás porque se nota que no fue hecho al apuro y porque probablemente hubo consentimiento de la comunidad para que se lo haga. Con este ejemplo es posible pensar que para ese momento el grafiti estaba iniciando un proceso de cambio en el que dejaba atrás los tags y pintadas políticas para ser un medio de expresión artístico.

Existe también otra investigación de corte más académico, *Entre el spray y la pared. Grafiti: liminalidad en el espacio urbano*; fue hecha para la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) por Marco Esignia en 1993 y propone principalmente tratar el concepto de liminalidad alrededor del fenómeno grafiti.

La investigación de Esignia es interesante debido a que se plantea desde la Antropología, lo cual tiene pros y contra para analizar este tema. En este sentido, la ciudad es tratada como un gran laboratorio, como un escenario, mientras que a los grafiteros y sus pintadas se los ve como sujetos y objetos de estudio respectivamente.

Presenta ventajas y desventajas porque un estudio de corte académico se fundamenta en conceptos para estudiar el caso, lo que es beneficio si se quiere dar un sentido más profundo a la práctica, pero a costa de que la aproximación al caso resulte demasiado ajena a la experiencia como tal.

En cuanto a conceptualización del tema creo que la idea de liminalidad propuesta por Esignia es bastante útil y brinda una perspectiva interesante sobre este fenómeno. Fundamenta su estudio en el concepto de liminalidad propuesto por el antropólogo cultural Victor Turner, y básicamente se traduce como fase intermedia o un estado ambiguo de construcción cultural, en este caso, el espacio intermedio presente en un muro que separa lo público de lo privado.

En palabras propias del autor “escojo así la liminalidad como caja de herramientas y la propongo para interpretar las condiciones tanto individuales como socio espaciales, que hacen posible el hecho graffitero en tanto que construcción cultural material y simbólica” (Esignia, pág.3)

Según Esignia los grafitis son metáforas de la vida en la ciudad que “al apropiarse de los muros problematizan mediante la agudización de la ambigüedad las esferas de interacción de la dicotomía publico privado” (Esignia, pág.3). De este modo, resulta interesante su visión ya que propone trabajar al concepto de liminalidad literalmente en ambos lados del muro. A raíz de tal visión, la relación público privado se torna uno de los principales ejes de análisis, teniendo en cuenta que la ciudad se convierte en un espacio privilegiado y un telón de fondo para la práctica del grafiti.

Con dicha base conceptual, el estudio de Esignia busca reconocer por primera vez al movimiento del grafiti y discutir su identidad dentro del terreno urbano; para esto somete al fenómeno grafiti dentro de un proceso etnográfico, identificando características en los sujetos y en sus manifestaciones. En este sentido, busca destacar

“las particularidades del grafiti tanto desde su inscripción social y espacial, como desde los elementos innatos al fenómeno que nos abren hacia la teorización de lo cultural como algo que también concierne a lo efímero, a lo azaroso” (Esignia, pág.4)

En otras palabras, la búsqueda de este estudio supone integrar al aparato cultural, un fenómeno que para la época parecía un acto menor y efímero. Teniendo en cuenta el contexto se considera que el grafiti “no es la expresión espacial reproducida de una cultura unificada”(Esignia, pág.9). De esta manera, ratifica la intención de su investigación por reivindicar a esta naciente práctica, la cual no trascendía a nivel local pero sí a nivel mundial.

Es también importante el análisis que hace sobre el entorno urbano, ya que si bien trabaja a la ciudad como concepto, también busca explicarla como experiencia y como escenario. El espacio urbano merece ser entendido en conjunto con el fenómeno, es por esto que considera a la calle como un lugar de interacción dónde múltiples sujetos intercambian experiencias constantemente.

La ciudad entonces se construye diariamente como un espacio común que finalmente comprende diversas prácticas, entre esas el grafiti. En ese sentido, a través de la pared y lo que se plasma sobre ellas, Esignia busca interpretar los conflictos etnográficos y sociológicos que no se habían presenciado previamente en la ciudad.

Esignia nos invita a pensar en la pared como un espacio liminal que alberga lo privado hacia el interior y lo público hacia el exterior; por la tanto se justifica la apropiación de los muros y del espacio público en general ya que el grafiti se

convierte en una herramienta de poder. Define al fenómeno como “la ambigüedad de la experiencia inscrita en la ambigüedad del espacio” (Esignia, pág.15)

En definitiva, el aporte de Marco Esignia representa una comprensión del fenómeno como una práctica dinámica. En este sentido, esta investigación complementa al trabajo de Alex Ron de tal modo que se logra apreciar de una manera más integral el panorama de una ciudad que era invadida por el grafiti durante la década de los noventa.

Una vez identificados los antecedentes del grafiti local es preciso marcar un punto de quiebre con la llegada del siglo XXI, donde propongo un momento único para las manifestaciones visuales urbanas de Quito ya que el fenómeno inicia un proceso de transformación hacia un medio de expresión por sobre todo artístico.

CAPÍTULO II – Dinámicas del espacio público, evidencia de la transformación de la expresión visual urbana.

1. Concepción y evolución del grafiti

Como he mencionado, es desde el segundo momento del grafiti que inicia su transformación estética para consolidarse como una experiencia visual. Con esto no quiero decir que el momento anterior no representa una connotación visual, claramente las pintadas políticas fueron hechas para tener un impacto en la sociedad, pero no de la misma forma que lo hará el momento siguiente.

Con la aparición del Hip Hop como modelo posmoderno de expresión cultural, el grafiti inició un proceso de transformación inminente e imparable. Poco a poco el grafiti de la costa este de los Estados Unidos (principalmente Nueva York y Filadelfia) adquirió un valor primeramente gráfico y enseguida estético; además fue muy importante que los rayones se encontraban alrededor de toda la ciudad, en muros y vagones del subterráneo, no profesaban un mensaje claro, de hecho resultaba casi ilegible para las personas no familiarizadas con ese nuevo tipo de expresión.

Esta forma de grafiti había dejado atrás la carga y responsabilidad social que tuvo en su momento, para difundir no tanto un mensaje, sino una marca de presencia personal. Así como los antiguos petroglifos, a los que hacía referencia como la primera forma de grafiti, los tags invocaban el mismo espíritu de marcar el espacio y hacer eco de la presencia de un individuo, en este caso la impronta de un sujeto anónimo en el entorno urbano. Sin embargo, no se dejaba de comunicar, estaba claro que “el público lo es todo, incluso para el lenguaje cifrado del grafiti, cuya diana

acostumbran a ser otros grafiteros que comparten la misma subcultura.” (Trespass, pág. 16)

Aclamado como el primer *writter*² muy temprano en la década de los sesentas aparece Cornbread, quien no realiza todavía el típico tag con aspecto menos legible y más estilizado; sin embargo, él ya comenzó a rayar a lo largo y ancho de Filadelfia para cubrir el territorio.

Cornbread y un pequeño club de escritores de grafiti surgió en Philadelphia a finales de los sesentas continuando hasta los setentas. Tity, Dr. Cool #1, Cool Earl, and Top Cat escribieron sus nombres por toda la ciudad. Ellos empezaron a competir por ver quien podía poner su nombre en el mayor número de paredes. Esto se convirtió en una alternativa a la cultura de las pandillas. Podías ganar reputación y respeto por ser miembro de una pandilla o podías optar por salir de eso y convertirte en un tagger independiente. (Cornbread The Legend, <http://bit.ly/2e11SAU>)³



Grafiti por Cornbread, uno de los pioneros del movimiento en Filadelfia.
Fotografía tomada de: <http://bit.ly/2e11SAU>. Septiembre, 2016

El tag, la primera forma de grafiti, es básicamente una marca personal. La palabra en inglés significa etiqueta y resulta coherente si tomamos en cuenta que los

² El término *writter* es el que se utiliza dentro del vocabulario de la calle para denominar a un escritor de tags y grafitis.

³ Traducción por Pablo Dávila

tags eran utilizados para rayar cualquier superficie de la ciudad: vagones, paredes, basureros, puentes, semáforos; en resumen, donde sea que un marcador pudiera rayar para etiquetar el espacio urbano.

Ahora, el tag se compone básicamente de una firma y en sus inicios iba acompañado de un número que remitía a la calle de la cual provenía el autor, con esto era posible identificar quien lo había realizado y a donde pertenecía. Dentro del contexto establecido, el tagging tiene dos propósitos, en primer lugar, marcar territorio, y en segundo, adquirir reconocimiento por parte del resto que la comunidad que participaba de esta práctica. Es importante mencionar que bajo la influencia del hip hop se había generado pequeñas organizaciones o pandillas llamadas crews, las cuales se diferenciaban por su barrio de procedencia como: Brooklyn, Bronx o Queens (por hablar de Nueva York).

Así fue el mecanismo de operación durante la década de los ochenta hasta la llegada de la campaña municipal de los trenes limpios. Esta fue una iniciativa que buscaba erradicar el vandalismo dentro del sistema de transporte subterráneo de la ciudad. Los vagones eran limpiados constantemente por dentro y por fuera, la seguridad de las estaciones se incrementó, lo cual en conjunto hizo que cada vez sea más difícil mantener un pintada a la vista y circulando por la ciudad.

En sí el tagging se perfilaba como una forma de expresión bastante hermética entre quienes lo practicaban y reacia a quienes lo observaban solo como espectadores; digo perfilaba porque hoy en día el tagging no funciona de la misma manera o a la misma escala que antes, al menos no en los Estados Unidos. En su lugar, otras

locaciones, entre las que se destaca ciudades de Latinoamérica, lo aprovecharon e implementaron rápidamente a manera de moda; la facilidad con la que se lo adoptó se debió a la falta de medidas de represión y restricción sobre esta práctica, que para la época y la locación fue completamente novedosa, por tanto, bienvenida.

Los tags eran realizados en su mayoría con marcadores, instrumento de fácil transporte y más económicos, a diferencia de las latas de pintura. Con esta precisión, quiero aclarar que si bien se empleó el aerosol para realizar tags, no fue sino con los throw ups que verdaderamente se implementó el uso de pintura en aerosol. Es entendido que un throw up es el siguiente paso después del tag, lo cual básicamente supuso un cambio en cuanto a tamaño y color, el inicio de la transformación estética.

Los throw ups en consecuencia expandieron el horizonte de la intervención urbana en dos aspectos principales. El primero, determinado por lo formal, tanto en tamaño como color, pues fueron factores determinantes para aumentar su visibilidad. Así los throwies, como se los llamaba vulgarmente, eran realizados con dos o tres colores máximo por la rapidez con la que se debían ejecutar; la técnica consiste en delinear un contorno para después rellenarlo con el segundo color, enseguida se vuelve a repasar el contorno para finalmente dar los últimos detalles como sombras o luces con el tercer color. En cuanto a tamaño crecieron, llegando a ser grandes como la extensión de sus brazos lo permitiese.

El segundo aspecto tiene que ver con el impacto, debido a que esta pintada era realizada por una sola persona en un rango muy corto de tiempo y con un alto grado de riesgo. Sin duda para un grafitero, realizar un throw up se veía recompensado en el

mayor impacto que se lograba. En sí los throw up “representan otra manifestación del nombre del grafitero que se apropia de más espacio, haciendo así que el grafitero sea cada vez más visible dentro de la subcultura y el paisaje urbano” (Waclawek, pág. 18). De este modo, el grafiti creció en impacto aunque como consecuencia era más reprimido al ser visto como vandalismo.

Se puede decir que los thow up son resultado de un proceso de experimentación con el material, que en este caso fue la pintura en aerosol; así mismo las piezas, el siguiente escalón a los throwies, fueron producto de experimentar con la pintura hasta obtener un mayor alcance e impacto. Mientras que los tags y los throw ups eran considerados molestos dentro del paisaje urbano, las piezas tendían a impresionar. Era notable que el nivel de composición había mejorado, también la gama de colores se volvió diversa y bastante llamativa, y por último las superficies perpetradas significaron una ruptura total de los límites establecidos sobre la propiedad privada.

De esta forma, las piezas eran las que más respeto y prestigio otorgaban a un grafitero, sin embargo, tomaban una buena cantidad de tiempo, casi toda una noche, motivo por el cual en muchas ocasiones se las realizaba con la ayuda de más integrantes de la *crew*, muchos de los cuales solían ser aprendices. Pintar un vagón entero de tren era considerado la mayor de las hazañas, ya que se lograba un mayor alcance no solo en tamaño sino también en visibilidad, ya que una pieza recorría múltiples veces toda la ciudad.

El nivel de expertización requerido era alto, la calidad debía ser superior y la técnica debía estar al nivel necesario para no cometer errores y trabajar rápidamente. Una particularidad que se debe destacar es que para realizar una pieza se necesitaba previamente planificar la intervención. En primer lugar, se realizaba un boceto que servía de guía, y en segundo lugar, se organizaba a los participantes con sus tareas respectivas para llevar a cabo la pieza. Claramente realizar grafiti se convirtió en un proceso complejo y laborioso, atrás quedó el azar de rayar en todo lado, ahora se debía seleccionar la pared, los materiales y la hora para crear con éxito un grafiti que de reconocimiento a quien lo ejecuta.

La llegada de las piezas significó un cambio drástico, realizar grafiti se había vuelto una especie de competencia, si no lo era ya. La búsqueda de prestigio y reconocimiento lo era todo, en ese sentido, la experimentación en conjunto con la creatividad dio paso a la aparición de nuevas características que permitían diferenciar nuevos estilos. Así nacieron los géneros *wild style*, *block* y *bubble letters* junto con la aparición de personajes, y de esta manera sería posible dedicarles todo un estudio simplemente por la popularidad que alcanzaron; pero para esta investigación es suficiente dejar claro que esta fue la cúspide del estilo grafiti propio a la subcultura del hip hop.

Quiero plantear este periodo como un momento clave en la transformación del grafiti hacia arte urbano, ya que aparecen muchos elementos que se mantendrán constantes en su fase posterior. A pesar de que las motivaciones con las que dichas características aparecieron poco a poco se hayan perdido para ser utilizadas con otras intenciones.

Un claro ejemplo es el uso del gran formato, el cual pasó de ser un elemento para desafiar a la autoridad y conquistar el paisaje urbano. Pasó de estar en una simple superficie aleatoria a un elemento de selección que cumplía un objetivo más claro. Sin embargo, es necesario decir que no siempre el arte urbano borró esta cualidad vandálica en este proceso, pues así como muchas obras lograron su objetivo justamente al transgredir el espacio y desafiar al espectador, por otro lado, el arte urbano paulatinamente fue ganando una connotación decorativa y en ese sentido empezó la comisión de obras y su eventual legitimidad.⁴

Por otro lado, también fue sumamente importante la aparición de los personajes en las composiciones de las piezas, ya que los diferentes estilos de letras que he mencionado habían aportado en cuanto a estilización se refiere, pero con el uso de personajes finalmente el grafiti logró incorporar dimensión ilustrada. Hasta ese momento, realizar grafiti se trataba únicamente de letras en una infinidad de estilos posibles, pero la llegada de los personajes supuso una adopción de la figuración; a partir de entonces el grafiti fue menos ajeno a los espectadores, ya que no eran simples rayones esparcidos repetidamente por la ciudad, sino que pasó a exhibir figuras que aportaban a la representación con la que los sujetos urbanos lograban identificarse.

Debo decir que este punto de quiebre no es tan preciso o natural como parecería ser pues desde este momento se podría decir que el grafiti y el arte urbano empiezan a

⁴ Un claro ejemplo de este proceso podría ser el homenaje al mural ilegal que el artista norteamericano Keith Haring realizó en los ochentas en la esquina de Houston y Bowery, en Nueva York?. En el 2008 se recreó por comisión el mismo mural como regalo de aniversario para la *Keith Haring Foundation*.

coexistir simultáneamente. Visto que para la época, algunos artistas optaron también por expresarse visualmente en las calles pero bajo dinámicas diferentes al comprar el movimiento vandálico versus el movimiento artístico.

2. El paso hacia el producto artístico, concepción del arte urbano

El arte urbano es un tipo de arte que se encuentra en formación, me atrevería a decir que es por excelencia el arte del siglo XXI. Esta forma de arte aún se encuentra resolviendo algunas interrogantes sobre su naturaleza, todavía no existe una teoría o una esfera oficial que lo respalde y por su carácter de fenómeno contemporáneo se espera mucho de este tipo de arte. En la actualidad varios términos sirven para denominar una misma expresión con distintos matices, arte urbano, street art y postgraffiti son los principales. Éstas son definiciones que brindan diferentes perspectivas sobre el mismo fenómeno y que a la vez dan cuenta que aún no se ha llegado a una convención sobre este tipo de expresión y qué formas entran en su categoría.

El arte urbano ha llegado a coexistir con el grafiti en los muros de la ciudad, es por esto que hoy en día resulta bastante difícil discernir cuales de ellas son arte y cuáles no, inclusive llegando al punto en que ciertas intervenciones resultan ser ambas manifestaciones a la vez. Sin embargo, existen varias características materiales y aspectos formales que pueden ayudar a que la diferenciación entre estas dos formas de expresión sea más clara tomando en cuenta que comparten una temporalidad y que la percepción del público empieza a cambiar.

Antes de recorrer el trayecto cronológico hacia la formación del arte urbano quisiera abordar las definiciones que mencionaba previamente. En cuanto a la definición de arte urbano, pienso que se asemeja a la definición de street art, aunque no en su totalidad, ya que parecería ser que la definición en español resulta ser más específica y no tan general como la de street art, la cual se traduce como arte de la calle. De cualquier manera, ninguna de las dos definiciones hace referencia al grafiti sino que engloban a las manifestaciones que utilizan el medio urbano como espacio de expresión; por otro lado, el término post-grafiti brinda una noción aparentemente más rígida y que parecería delimitar el fin de un periodo y el inicio de otro, sobre esto Waclawek aclara lo siguiente:

“El arte post-grafiti, comúnmente referido como ‘neo-graffiti’, ‘urban painting’ o simplemente ‘street art’, existe como un nuevo término dentro de la literatura del grafiti para identificar un renacimiento de la producción ilegal de arte público y efímero. La emergencia del arte post-grafiti no implica que el grafiti de firmas haya sido superado y dejado atrás, sino que florece junto a las variadas intervenciones convencionalmente tipificadas como street art” (Waclawek, pág. 29)⁵

Con esto queda claro que no existe una definición determinante entre las distintas clasificaciones para referirse a esta forma de arte o al menos parecería que existen múltiples conceptos para similares formas de expresión artística. Básicamente, Waclawek comprende al grafiti y a otras formas de arte público como street art y utiliza el término post-grafiti para encasillar a aquellas que se manifiestan en la calle pero que no tienen raíces en el grafiti. Dicho esto procedo a rastrear históricamente los inicios de este arte.

⁵ Traducción por Pablo Dávila

Ya para la década de los ochentas y noventas artistas como Keith Haring y Jean-Michel Basquiat utilizaron a la ciudad y sus superficies como medio de expresión. El primero de ellos rayando con tiza composiciones plenamente figurativas y lineales que se distanciaban mucho del estilo grafiti en general, y el segundo, con frases atribuidas al pseudónimo *Samo*, que iban más allá de las letras y las firmas⁶.

En el caso de Haring, éste se valió de la ciudad para mostrar su arte, sin embargo, no provenía de un contexto tradicional de la subcultura grafiti, mas bien era reconocido como un actor de la esfera oficial del arte incursionando en un medio que era utilizado únicamente por la subcultura del grafiti. Por otro lado, Basquiat si se convirtió en una artista a partir de las intervenciones que realizó en las calles, su estilo era visto de manera exótica, extravagante y original; principalmente debido a que Andy Warhol le integró dentro del mundo oficial del arte. Aunque no realiza grafiti al estilo tradicional Hip Hop, encontró en las paredes de la ciudad un medio de gran alcance que por su carácter público era utilizable por cualquiera. La incursión de Basquiat en el mundo de las artes plásticas cumple otra lógica pero una muy particular y propia del artista.



Intervención, firma y frase temprana de Samo sobre una puerta en Nueva York
Fotografía tomada de <http://bit.ly/1B1IPNp>

⁶ A la par es importante destacar la figura del Al Diaz, artista que en sus inicios colaboró ampliamente con Samo y forjó otro tipo de arte urbano componiendo con letras individuales frases sarcásticas.

Es a partir de este momento que es posible hablar de esa coexistencia de la que habla Waclawek pues la calle se tornó en un espacio de infinitas formas de expresión que ya no le pertenecía únicamente a la subcultura del grafiti. Ahora esto no significa que todo tipo de arte urbano se gestaba por fuera del movimiento grafiti pues también hay evidencia de grafiteros que incursionaron en el mundo del arte urbano al intentar explotar este medio de expresión e ir más allá de las limitaciones que implicaba el código del grafiti tradicional.



Keith Haring rayando con tiza en una de las estaciones del subterráneo de Nueva York
Fotografía tomada de <http://bit.ly/2wLfaBA>

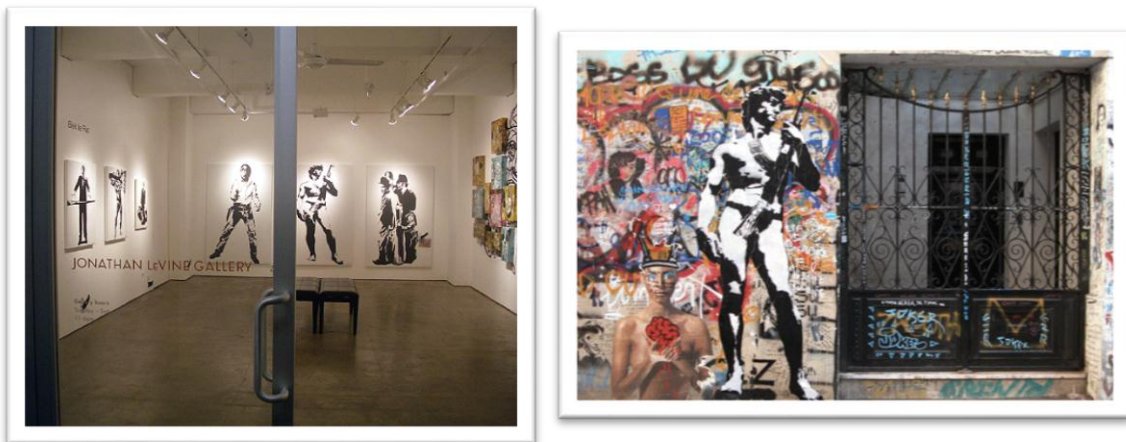
Así como estas nuevas formas de expresión permitieron el surgimiento y ampliación de las posibilidades del arte realizado en el espacio público, el movimiento tradicional del grafiti se fue expandiendo alrededor del mundo. Para entonces el grafiti ya no era un fenómeno exclusivo de los Estados Unidos pues había pasado a expandirse por Europa y Latinoamérica en gran medida gracias a la cultura Hip Hop. De esta forma, se entiende que “la adición del prefijo ‘post’, sin embargo, sugiere una progresión cronológica y un distanciamiento de los principios y la tradición visual establecida del grafiti de firmas” (Waclawek, pág. 30).

Desde entonces las expresiones que se tomaban las distintas superficies de la ciudad se caracterizaron por experimentar en materiales, estilo y técnica; ya no se trataba únicamente de pintar con latas, a medida que se iba agotando la plasticidad de la pintura en aerosol, nuevas y llamativas formas de intervenir la ciudad fueron apareciendo. El surgimiento del arte urbano básicamente representó una revolución o una adición en contra del grafiti tradicional; poco a poco los artistas urbanos buscaron expresar ideas que fueran más allá de la simple representación de sus nombres.

Un aspecto importante de esta transformación fue que el modo de operación para realizar las intervenciones también se transformó considerablemente, el arte urbano entonces se trataba de una forma de expresión más individual e independiente. Atrás quedó la participación colectiva de las *crews*, ya que pasó de ser un movimiento característico de los jóvenes para en su lugar ser protagonizado por artistas de mayor edad, como si simbólicamente quienes intervenían la ciudad hubieran ganado en madurez técnica y conceptual.

Las nuevas técnicas que se introdujeron fueron variadas y por lo general con artistas representativos; entre ellas quiero destacar a las siguientes: stencil, stickers y posters. Entre todas éstas la técnica que más destaca es la del stencil, la cual tuvo una gran acogida y es utilizada como un técnica mixta junto al grafiti. El stencil es traducido al español como plantilla y se trata de pliegos de papel recortados con la silueta deseada que permiten una rápida, y si es del caso, repetida intervención sobre una superficie. Entre los artistas que se destacan están el francés Blek Le Rat y el inglés Banksy, el primero se dedicó casi exclusivamente al stencil; por otro lado,

Banksy adquirió gran fama por sus obras realizadas con esta técnica y que posteriormente le permitió desarrollar obra versátil al momento de invadir el espacio público. Un aspecto interesante es que ambos se manejan bajo pseudónimos, en el caso de Blek no tanto por ocultar su identidad si no por originalidad y caracterización de su trabajo; en cambio Banksy lo hace para ocultarse de su público y de las autoridades, el anonimato en este caso aporta a la valorización del trabajo por su calidad técnica y no por moda.



Arte del artista Blek Le Rat dentro de la Galería Jonathan LeVine y afuera en las calles
Fotografías tomadas de <http://blekmyvibe.free.fr/index.html>

Blek Le Rat se caracteriza por el diestro manejo de la técnica del stencil, adoptó su pseudónimo bajo la idea de plagar las ciudades con pequeños grupos de ratas. Trabaja con una propuesta bastante satírica y controversial, pues sus imágenes están cargadas de un fuerte mensaje político. Su propuesta se construía plenamente a partir de la figuración dejando la interpretación abierta al espectador; así el trabajo de este artista incursionó rápidamente tanto en el espacio público del arte de la calle como en galerías y museos del arte oficial. Este tipo de propuestas, como mencionaba antes, se formaron en un contexto completamente distinto al que dio cabida al grafiti

tradicional de los Estados Unidos; si bien comparten el espacio urbano, estas propuestas artísticas buscan otros horizontes.

Otro fenómeno que se integró a la nueva ola de arte urbano fueron los stickers, también conocidos como pegatinas o calcomanías. Estas fueron esparcidas alrededor de toda la ciudad en postes, señaléticas, baños y espacios públicos en general, y suponen una aproximación al street art desde el diseño; en ocasiones puede funcionar a manera de un stencil con un mensaje más elaborado o en otras ocasiones funciona más como un tag, etiquetando la ciudad todas las veces posible con la misma marca personal.

De cualquier manera las pegatinas incursionaron sin mayor problema dentro del mundo del arte urbano, su forma de perpetrar el espacio público fue bien aprovechada y eventualmente derivaron en intervenciones más elaboradas como las del artista francés Invader, cuyo nombre traduce literalmente su acción de invadir el espacio. Este artista se caracteriza por sus incursiones pixeleadas que recuerdan a los viejos caracteres en 8 bits de los juegos de video de los ochentas. El artista realiza en su sitio web un proyecto en el que marca en un mapa mundi las ciudades que ha logrado invadir, enumerando las veces que lo ha hecho y asignando un puntaje a las distintas piezas a manera de un videojuego.



Intervención utilizando los fantasmas del clásico juego Pac Man por *Invader* en Bilbao.
Fotografía tomada de <http://bit.ly/2wUISVc>

Otra de las grandes influencias al arte urbano han sido los posters también conocidos como carteles. Este tipo de intervención no funciona como un típico cartel publicitario, al contrario, la pieza suele estar conformada de varios carteles alineados para ensamblar una composición más grande y compleja. Así como las pegatinas, los posters son una forma de aproximación desde el diseño lo cual se debe, en mi opinión, al trabajo previo que se debe realizar minuciosamente antes de ejecutar la acción de empapelar una superficie.

Entre los artistas que se destacan por utilizar esta técnica sobresale Shepard Fairey, quien se hizo famoso por su proyecto *Obey the Giant* que empezó muy temprano en 1989 y que evolucionó en un producto de gran impacto sobre la sociedad norteamericana. Fairey rápidamente adquirió popularidad llevándolo a realizar proyectos por fuera del contexto artístico como el exitoso cartel que realizó para la campaña electoral que llevó a Barack Obama a ganar las elecciones presidenciales. Además de este último, Fairey ha incursionado en el mundo de la moda con la marca de ropa *OBEY*, la cual deriva de su proyecto artístico dando cuenta del alcance casi viral que llegó a tener su lema que llegó ya no solo a las paredes de la ciudad sino a sus habitantes también.



Cartel de OBEY para la campaña política de Barack Obama Cartel tradicional de la marca OBEY
Imágenes tomadas de <https://obeygiant.com/>

3. El rol del espíritu grafiti.

Si bien existen dos caminos desde los que se ha formado el arte urbano, es notable que se ha mantenido una constante en cuanto al tipo de mensaje que profesan estas expresiones que invaden el espacio público. Puede que se deba al hecho de que siempre están desafiando el código de lo público y lo privado, o quizás porque su naturaleza propone casi siempre al espectador que se cuestione sobre su cotidianidad; en todo caso, el arte urbano se perfila como una expresión desafiante ante el mundo.

Con el pasar del tiempo será cada vez más claro que el arte urbano cumple con algunas características que hacen de esta una expresión verdaderamente artística, si no lo es ya. Cuando de arte urbano se trata, cabe decir que existen expresiones que van más allá de los murales pintado. Son múltiples los formatos en los que ha incursionado el arte, desde expresiones que fluctúan entre esculturas e instalaciones

hasta performances e inclusive pegatinas. Un factor importante es que el grafiti, como testimonio visual del siglo XXI, brinda una perspectiva bastante diferente y atractiva de la sociedad contemporánea, a diferencia de la visión propuesta por grandes medios de comunicación, contra los cuales podríamos decir que el grafiti combate.

Antes de profundizar en estos detalles es necesario dejar claro que el propósito del siguiente apartado es indagar y profundizar sobre lo que denomino como el espíritu del grafiti, haciendo referencia a esas motivaciones intrínsecas e implacables que posee esta forma de expresión frente a la realidad contemporánea. La idea es identificar estas características no solo en las formas ya consolidadas de arte urbano que presenciamos hoy en día, si no también rastrearlas hacia las formas pasadas de esta expresión como el grafiti tradicional o las pintadas políticas, por ejemplo. En definitiva, creo que las expresiones artísticas que actualmente se toman las distintas superficies del entorno urbano siguen una línea similar mantienen algo de ese espíritu.

4. Autogestión, motor del fenómeno.

Gran parte del éxito que ha alcanzado el arte urbano se debe a la actitud y espíritu independiente que sus artistas han demostrado. La autogestión ha sido vital para casi todos los artistas urbanos (por no decir todos), pues el hecho de asumir un mayor número de responsabilidades como artista independiente, significa que finalmente queda en sus manos dar a conocer su arte y sobresalir en el medio. Cabe decir que el factor autogestión es de gran incidencia mientras crece la reputación del artista.

Esto a su vez implica dos situaciones, la primera supone un rechazo a las instituciones del arte oficial. Museos o galerías evocan ciertos convencionalismos en cuanto a nociones artísticas y sobre la valoración de una obra construida a través de criterios de autoría, originalidad y autenticidad que se reflejan en un capital simbólico⁷. De este modo dichas instituciones ya no representaban el motor para promocionar las expresiones de los muros, si no que es la calle la que adopta esa figura de espacio promotor de la novedosa y singular expresión artística que resultó ser el grafiti. A pesar de que tanto la calle como los museos sean espacios públicos operan bajo mecanismos diametralmente opuestos, y al momento de servir al arte urbano lo hacen bajo lógicas diferentes. La calle sirve como espacio de apropiación, transgresión y reivindicación para el arte urbano, por otro lado, los museos proveen un grado de legitimación e institucionalización. En sí los muros de la ciudad siempre serán el espacio óptimo para la manifestación del arte urbano, mientras que los espacios oficiales en el afán de recrear o simular este fenómeno con exposiciones, aportan al fortalecimiento de esta nueva tendencia artística pero bajo pautas institucionales, clasificatorias y jerarquizantes.

A la par se da una segunda situación como resultado de utilizar los muros de la ciudad como medio. Ya que a pesar de ser un espacio público altamente transitado, la exposición de arte urbano dentro de la ciudad no implica necesariamente una garantía de visibilidad; al contrario, al ser un espacio dominado por medios visuales de comunicación, la ciudad evoca una cultura visual determinada a base de vallas, letreros, luces, señaléticas, etc. Consecuentemente el panorama que afronta un artista urbano emergente es bastante hostil ya que “el hecho de que una empresa pueda

⁷ Concepto tomado de la obra de Pierre Bourdieu.

adquirir o alquilar la fachada de un edificio y la constatación de que las vallas publicitarias se reproducen como ratas o de que el arte financiado con fondos públicos a menudo responde a compromisos diluidos, devora el alma de los artistas callejeros.”
(Tresspas. pág, 11)

De este modo, es posible entender la constante búsqueda de quienes realizan grafiti y arte urbano, por forjar una contracultura visual a partir de sus intervenciones. El hecho de autogestionar su trabajo representa un primer paso hacia ese espíritu independiente; en ese sentido, el anonimato aparece como un factor trascendental dentro de la identidad de quienes intervienen los muros de la ciudad, y no por el hecho de que cualquier artista empiece su carrera como un desconocido en el medio, sino porque ellos lo hacen con un pseudónimo. De cualquier forma, sea que se utilice un nombre común o un pseudónimo, ser parte del anonimato y en el caso del arte urbano, por su devenir y por el perfil vandálico de quienes lo practican, parecería ser que tiene una mayor eficacia trabajar con un nombre que no delate la identidad. Los beneficios de adaptar un alter ego son casi infinitos dentro del arte urbano o al menos se torna en una herramienta sumamente explotable. A diferencia de la clásica idea de autoría que se expresaba tradicionalmente en la historia del arte, adoptar una nueva identidad brinda al artista la capacidad de mostrarse de la forma de una forma también artística; es decir, desde su mismo nombre ya se puede manifestar como arte, por ejemplo, el caso de HTM.

Esta es la realidad de este fenómeno, pero al fin y al cabo es el mismo grafitero o artista quien defiende su posición ante la sociedad, de tal modo sus opciones son: verse en desventaja por dicha cualidad o en su lugar sacar provecho del

anonimato al máximo como en el caso de Banksy; si no como se explica que Basquiat haya sido Samo o que Gustavo y Otavio Pandolfo sean mejor conocidos como Os Gemeos.

Aunque la autogestión es determinante durante los años de formación de un grafitero o un artista urbano, también es necesario decir que este factor se lo va perdiendo poco a poco a medida que se logra el éxito. Como había mencionado este fenómeno no se construye como un modelo rígido sino que siempre da oportunidad a la infinidad de posibilidades que ofrece un movimiento subversivo de este tipo; por este motivo no es conveniente dar por hecho ciertos aspectos de este fenómeno, pues existen casos de artistas urbanos consolidados en la esfera oficial que todavía participan de intervenciones vandálicas, o al contrario, de grafiteros que estén incursionando dentro del mundo arte oficial simultáneamente.

Para ilustrar de mejor forma este punto quiero introducir el caso del artista local HTM, quien converge entre el mundo oficial del arte y el vandalismo propio del grafiti pero evocando siempre ese espíritu independiente.

En primer lugar es necesario entender el propósito de las siglas HTM que este artista adoptó como pseudónimo. Responden al lema “Hazlo Tú Mismo”, el cual funciona en dos aspectos: el primero es que si bien su firma logra su objetivo de representar un alter ego, ésta se encuentra anclada a un lema antes que a un nombre arbitrario; a raíz de esto, el segundo aspecto supone dar prioridad al mensaje por sobre la autoría, a tal punto que el lema abreviado en siglas se ha ganado el puesto de la firma. Esto además va de la mano con la idea de anonimato que proponía

previamente, pues en el caso de este artista, su figura no es tan importante como el mensaje a ser impartido. Existe una demanda de que el espectador asuma una posición activa y no la de mero observador, una característica propia del arte contemporáneo.

Ahora, al analizar lo que quiere decir el lema, es deducible que se trata de una propuesta ya que en tiempo imperativo claramente nos dice y sugiere qué hacer, ¿sobre qué? no está claro, pero eso no es lo importante si no que prima el hecho de que lo hagamos por iniciativa propia a partir de un mensaje repetitivo.

El caso de HTM es uno muy particular, ya que es el más honesto en cuanto a lo que significa trabajar desde la autogestión porque su mensaje es actitud, pero lo cierto es que la gran mayoría de los artistas que rondan este medio trabajan en condiciones similares. La autogestión es un factor determinante dentro del movimiento del arte urbano; y en muchos casos, al menos en el medio local, si llegamos a ver proyectos de mayor envergadura es porque siguen siendo gestionados por los mismos actores, solo que son financiados por instituciones privadas y públicas. La labor finalmente es independiente, de los propios actores o gestores culturales.

5. La esencia del grafiti en su permanente transformación.

Poco a poco está más claro que en la actualidad la gráfica urbana ha sufrido una transformación con el pasar de los años, pues a pesar del corto tiempo, existe una gran brecha entre la producción de finales del siglo pasado en comparación con lo que se realiza en el siglo presente. Es por esto necesario investigar ese punto de quiebre e identificar las distintas características que se mantuvieron así como las que se

modificaron tanto a nivel local como mundial. Al respecto es importante cuestionar si el proceso de transformación ha sido completamente radical marcando quiebres tajantes, o si solo han sido cambios tenues que no han logrado marcar mayor diferencia.

El primer paso es diferenciar los dos periodos, el primero que le corresponde plenamente al graffiti relacionado con el movimiento hip hop de finales del siglo XX; y el segundo, que resulta más difícil delimitar porque se extiende hasta el presente, y corresponde al del Arte Urbano, Street Art o Postgraffiti del siglo XXI. Entre ellos existen una serie de diferencias que se han marcado a medida que el movimiento se expandió y se transformó; pero lo importante de esta transformación es el hecho de que el segundo periodo no suprimió al primero, sino que simultáneamente existen dentro de esferas sociales y artísticas separadas.

Para eso es preciso analizar el caso del artista quiteño Juan Sebastián Aguirre, mejor conocido como Apitatán. Es un ejemplo oportuno porque es un artista que como muchos inició su carrera dentro de las mismas condiciones limitadas que todos los potenciales artistas afrontan; sin embargo, la calidad de su trabajo es producto de un estilo muy bien formado, fácilmente identificable y de agradable recepción para cualquier público. Por lo general, dentro del trabajo de cada artista existe una esencia que se mantiene, sea que su perfil esté más inclinado a participar de la esfera de lo artístico o a ser un vehículo de expresión de una subcultura urbana.

De cualquier forma, el estilo es una característica sobresaliente que en la mayoría de los casos llega a evocar esa esencia, la misma que determina el éxito de un

sujeto que puede llegar a ser un actor artístico o un actor social. Es más claro aún cuando este sujeto participa de ambos mundos, tanto el artístico como el social, pues de alguna forma debe encajar entre ellos y parecería que para ello el modo más fácil de hacerlo es consolidar un estilo. Esto quiere decir que la intención que existe detrás de una u otra intervención urbana no es tan importante como su estilo y la aceptación pública del mismo.

“El verdadero tema de la obra de arte no es otra cosa que el artista mismo, es decir, el sujeto creador de la obra de arte, su manera y su estilo, marcas infalibles de su dominio del oficio. Así, la conquista de la primacía de la forma sobre la función es la expresión más específica de la autonomía del artista y de su pretensión de detectar e imponer los principios de una legitimidad propiamente estética.” (Bourdieu, pág. 70)

En gran medida, el éxito de una intervención gráfica se logra cuando se establece una conexión entre el muro y el espectador, sea por la estética, el contenido o ambas; así como sucede con cualquier otra obra de arte. En otras palabras “una estética de la representación cotidiana podrá reclamar su legitimidad a partir de la percepción visual como -función- cognitiva, permitiendo que cada imagen revele la rica y variada naturaleza de las cosas en las que estamos destinados a perdernos y a reencontrarnos incesantemente” (Trespas. pág,90)

En el caso de Apitatán no existe una diferenciación tan marcada del trabajo que realiza para la calle por su cuenta, los muros para festivales e inclusive los trabajos gráficos comisionados para empresas privadas y públicas; sin embargo, es claro que su estilo es bien marcado y se mantiene dentro de las tres facetas. La gráfica de Apitatán se construye a partir de figuras ligeramente geometrizadas, con rasgos

fuertes y prominentes, que en muchos de los casos está acompañada de una frase que ha sido adaptada en su gramática a un léxico más cotidiano; a esto se añade una variada e intensa carga de color que hace a sus muros bastante llamativos.



Trabajo comisionado para foodtruck Quito-Ecuador
Fotografía tomada de <https://www.instagram.com/apitatan/>



Mural realizado para el Festival de Arte Urbano Wynwood Walls Miami-EEUU
Fotografía tomada de <https://www.instagram.com/apitatan/>

Por otro lado, hay que tener en cuenta que el estilo no es en todos los casos lo que se mantiene como característica principal de la esencia del grafiti, en otros actores puede ser el concepto o como en el caso de HTM, la actitud, lo que prevalece siempre presente en su obra; todas estos elementos en conjunto aportan a la construcción del

espíritu grafiti. Cada uno de los actores que han llegado a participar de ambos mundos necesariamente deben mantener un elemento característico a lo largo de su trabajo para consolidarse como una figura influyente dentro de la sociedad.

De alguna manera el estilo de cada artista engloba a la estética, el concepto, y la intención y es por esto que lo tomo como el factor que sobresale en el mundo artístico y el de subcultura urbana, ya que en ambos mundos es reconocido quién logra ser identificado por una forma de expresión, única, particular y llamativa. En todo caso se debe tener siempre presente que dentro de este complejo movimiento existen límites inestables y por demasiado determinantes para productos culturales que se encuentran siempre fluctuando entre ambientes diferentes.

6. Respuesta social y artística.

El hecho de que el grafiti haya iniciado como una expresión social que formaba parte de una subcultura urbana y que paulatinamente se modificó hasta convertirse en una expresión artística permite reflexionar sobre la intención con la que se realiza hoy en día una determinada intervención urbana; pues según el caso, puede que un muro intente plasmar una propuesta plenamente artística o comunique un cierto tipo de manifestación social.

El mensaje que un muro intervenido pueda expresar se encuentra necesariamente relegado a la intención con la que fue hecho. La propuesta bajo la que fue hecho es importante ya que determina de alguna forma el propósito de dicho muro. En la actualidad nos encontramos en un momento de límites inestables, donde un producto cultural puede ser herméticamente categorizado; en muchos casos el arte

puede ser activismo también, quizás por este motivo Banksy se perfila como el artista urbano de mayor éxito a nivel mundial.

Sin embargo, no siempre sucede que una obra de arte urbano busca intenciones sociales al mismo tiempo que artísticas, en muchos casos podría parecer que el contenido pretende mostrar una crítica social o que invita al público a una reflexión, pero en muchos otros el contenido no tiene un mayor trasfondo y simplemente busca una representación visual que resulte satisfactoria tanto para el artista como para el espectador. Es por esto que cada muro, inclusive dentro del trabajo de un mismo artista, merece un análisis particular de concepto, contenido, gráfica, locación y contexto para poder realizar una conclusión. De igual forma tendrá un impacto distinto, dependiendo de quien lo mire.

Para analizar la convergencia entre lo social y lo artístico está el caso de Stinkfish, artista urbano colombiano que participó en la última edición del Festival Detonarte. Dentro del trabajo de este artista se puede encontrar una serie de elementos que ayudan a discutir este tema y lo convierten en un caso apropiado para ser analizado.

El caso de Stinkfish está marcado por el anonimato, la reivindicación social y una gráfica bastante colorida. Por lo general su trabajo parte de fotografías tomadas por el mismo, las cuales como reflejo de la cotidianidad, buscan un realismo social contemporáneo; a partir de estas fotografías el artista trabaja con una técnica mixta, combinando stencil, con aerosol y otros tipos de pintura, siempre a gran formato.

La obra de Stinkfish busca la reivindicación social en la medida que se nutre de las fotografías de las personas que encuentra mientras recorre diariamente por distintas ciudades. El hecho de utilizar la gráfica urbana como un vehículo de manifestación social tiene sus antecedentes varios años atrás y en distintas ocasiones; es posible identificar esta tendencia en variadas formas de expresión, aunque en su mayoría, son las frases políticas las que mayor carga conllevan, a pesar de no tener una forma de expresión ilustrada. El grafiti relacionado al movimiento del hip hop es otro de los ejemplos en el que se evoca una intención de reivindicación social, ya que en su momento, el acto de rayar cualquier superficie con una firma o tag significaba dejar una marca que haga presente a un sector de la sociedad que se encontraba invisibilizado.

Es por esto que la reivindicación que manifiesta Stinkfish se vincula al grafiti de subcultura en tanto que busca mostrar una realidad. Como mencionaba dentro del contexto de Nueva York de los ochentas – noventas, el grafiti sirvió para dar una voz a clases desfavorecidas; y aunque sea de una manera bastante diferente, la obra de este artista busca lo mismo.

En el caso del Festival Detonarte, Stinkfish utilizó el rostro de una niña que él retrató en fotografía durante su viaje por Sudamérica, después convirtió al rostro en un estencil gigante compuesto por varias piezas que ocupaban el espacio de la fachada entera de un edificio de seis pisos. En este sentido el artista busca, así como el grafiti del primer periodo, reivindicar un sector de la sociedad a través de una cara que resulta de cierta forma, familiar. Está claro que la vía de reivindicación no es la

misma, en su momento se trataba de nombres y no rostros, pero de cualquier forma existe una intención similar.

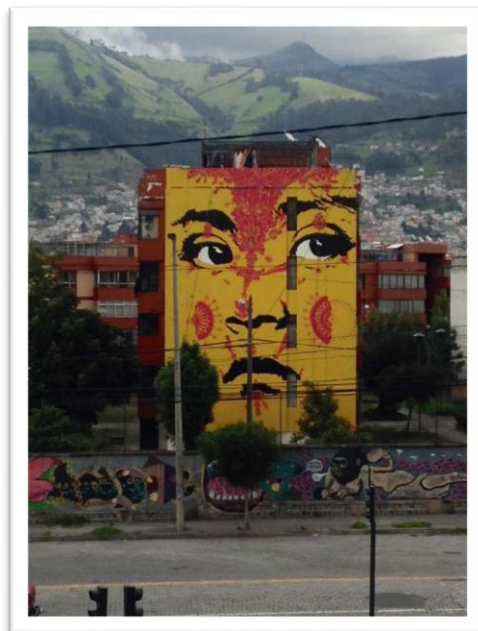
Por otro lado, el hecho de utilizar una técnica mixta da cuenta de su perfil como un artista urbano contemporáneo. Su técnica no está simplemente limitada al aerosol, utiliza plantillas (stencil) sobre un fondo de color sólido, para finalmente realizar todos los detalles con aerosol y pequeñas plantillas; así mismo, es evidente que en cuanto a técnica, hay un gran distanciamiento de las sencillas formas del antiguo grafiti.

Un aspecto importante es que el factor anonimato de Stinkfish está estrechamente vinculado con el movimiento de subcultura urbana y underground, constantemente el artista busca ocultar su identidad, tanto de su nombre como de su rostro. Esto no significa que no desee recibir crédito de su trabajo, si no que, según sus principios como artista, la obra prima frente a la autoría; y en este sentido, es más importante el muro y lo que expresa antes que un nombre que pueda otorgar cierto grado de aceptación por la reputación que pudiese llegar a tener.

También creo que es importante considerar el contexto dentro del cual se realizó este mural. El Festival Detonarte 2015 se realizó mediante una organización independiente y con el apoyo de financiación público/privada; en cierto modo, el contexto del festival también muestra la convergencia entre lo social y lo artístico debido, principalmente por el contraste entre financiación versus organización, gestión y producción.

Aunque más adelante voy a discutir ampliamente el proceso del festival, por ahora queda decir que el objetivo de este evento siempre fue buscar un espacio público, donde los murales puedan llegar a todos, evitando la elitización y promoviendo la democratización del arte. En este caso fueron seis fachadas completas de edificios, ampliamente visibles y accesibles para quienes recorren las calles; formato que hasta el momento no habían alcanzado los organizadores.

Como decía, en la actualidad resulta confuso el hecho de que exista una mayor relevancia del nivel artístico, ya que de alguna forma la reivindicación social que pueda pretender una intervención ha sido resumida en la forma y el concepto, antes que en la acción misma de irrumpir en un espacio ilegal o exhibir un mensaje contestatario. A través del contenido es posible mostrar una propuesta que se enfoque en una crítica social, y así ya no es tan importante el acto subversivo que podría pretender quien realice estas intervenciones.



Mural de Stinkfish para el Festival Detonarte 2015, Chiriyacu, Quito-Ecuador
Fotografía por Pablo Dávila

Aunque no voy a profundizar más sobre el caso de Stinkfish en este apartado, quiero decir que este también podría ser el caso de Banksy, quien en su trabajo realiza una fuerte crítica social a nivel de concepto/idea que es correctamente canalizada con una técnica simple pero de gran impacto visual. La convergencia entre estas dos facetas puede parecer confusa y por tanto reitero la necesidad que cada artista y cada muro merecen ser analizados particularmente.

CAPÍTULO III – Protagonismo del festival en el medio local.

1. Trayectoria del Festival Detonarte.

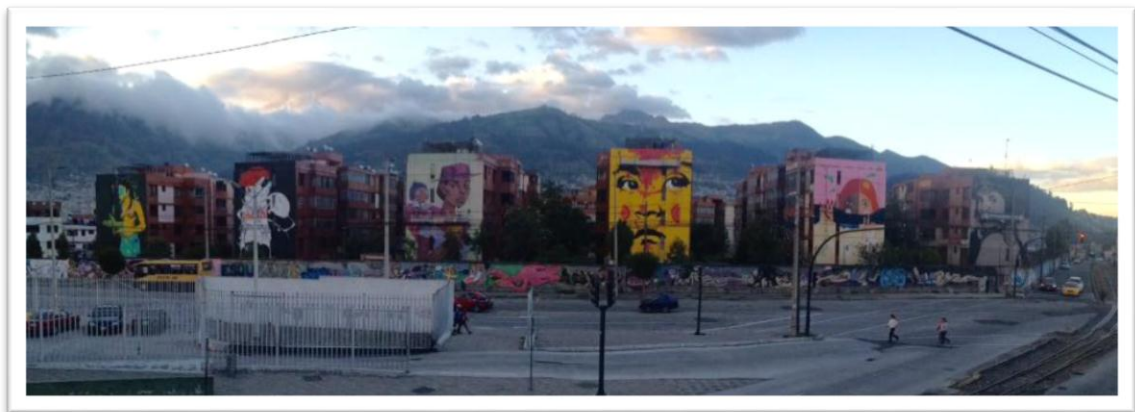
La última edición del festival Detoanrte se la llevó a cabo en el 2015, el festival de grafiti y arte urbano más importante del Ecuador se ha quedado estancado desde entonces. Para el 2016 se interrumpió la trayectoria anual que se venía celebrando y por lo pronto no parece que en el 2017 se lo vaya a organizar.

Es preciso nombrar al Detonarte como el festival de arte urbano más importante del país, porque es el que más ediciones ha tenido, además fue el primer proyecto en proponer al grafiti y a la gráfica urbana como una oferta artística y cultural digna de ser apreciada. Poco a poco el festival fue consolidando su importancia dentro de una escena naciente en el país y mostrándose como un nuevo destino para artistas internacionales que querían participar de nuevos circuitos artísticos. Como menciona David Cadena, productor del Detonarte, en una entrevista realizada en la última edición: “Yo creo y me atrevo a decir que el Detonarte fue el primer festival que apostó a este nuevo concepto que es el arte urbano, porque como nosotros sabemos existía antes festivales de grafiti y así pero dentro del ámbito del Hip Hop”.

Este festival nace en el 2009 como iniciativa del Colectivo Dementia que posteriormente pasaría a llamarse Neural – Industrias Creativas. Desde su primera edición aparece como un proyecto autogestionado que tras su impacto como proyecto dentro de la comunidad que participa de expresiones urbanas logró obtener el apoyo de distintas instuciones públicas y privadas que han ayudado con su financiación.

Como David Cadena menciona, el concepto de arte urbano aparece casi simultáneamente con la propuesta del festival. Los distintos comportamientos que surgieron como parte de la gráfica urbana llegaban atrasados en relación con las dinámicas de otros escenarios, si bien el arte urbano existía ya en otros países, en el Ecuador todavía no se lo entendía y apenas se lo empezaba a procesar.

Desde el surgimiento del Detonarte se alteraron varios factores dentro del fenómeno grafiti, principalmente se extendió el número de personas que lo practicaban y se diversificaron también sus perfiles. Ya no eran solamente hoperos quienes rayaban las paredes, “desde ahí empezó a moverse este concepto del Street art que saldría a partir del 2009, todo el mundo pintaba con todos, no había problemas de crews, la persona de creación plástica se lanzó a la calle o el ilustrador que quiso hacer una intervención en la pared también, había adentro obviamente la gente que venía del hip hop con sus letras con su estilo.” (Entrevista a David Cadena, 2015)



Los 6 murales del Detonarte 2015 en proceso. En ellos participaron de izquierda a derecha: Steep (EC), Onesto (BR), Apatatán (EC), Stinkfish (CO), Vera (Ec), Mantra (FR). Chiriyacu, Quito Ecuador. Fotografía por Pablo Dávila, 2015.

La última edición del festival llegó a ser la sexta en su haber, en la que se apostó por el gran formato como consigna principal. El Detonarte, edición tras edición

se celebró en distintas locaciones dentro del DMQ con el propósito de siempre relacionarse con la comunidad que habitaba dicho espacio. En el caso de la sexta edición se intervinieron los condominios multifamiliares de Chiriyacu al sur del DMQ y se pintaron las fachadas de seis edificios. Para esta ocasión se cedieron los muros a tres artistas nacionales y tres internacionales, reduciendo así el número de participantes (comparado con ediciones anteriores) pero ganando impacto visual.

2. Límites inestables de aceptación. El rol de los festivales.

La figura del festival sirve como plataforma de artistas y para la difusión de su arte. En segunda instancia también otorga a la gráfica urbana cierto grado de legitimación permitiendo, por ejemplo, que los espacios ya no sean intervenidos de manera ilegal y consecuentemente facilidades al momento de trabajar en las intervenciones. Un ejemplo claro es la capacidad de financiamiento del último Detonarte, pues sin la aprobación del Municipio de Quito y de la comunidad, y sin el financiamiento necesario, no se hubieran podido intervenir fachadas enteras de edificios.

Si bien el festival supone un beneficio a la hora de pintar, sin duda influye sobre las dinámicas subversivas, ilegales y vandálicas a las que estaba acostumbrado tanto el grafiti como el arte urbano. Es por esto que límites de aceptación sobre la gráfica urbana se tornan inestables, pues la figura del festival por un lado muestra a la comunidad intervenciones legitimadas pero por otro lado está relegando a las intervenciones solitarias que se apropian de la ciudad. Entonces, ¿en qué medida son las intervenciones que se dan por fuera de un festival vandalismo o porque deberían ser vistas como arte al igual que las de un festival?

Finalmente lo que sucede con los festivales es que se cambian las reglas de juego, pero eso tampoco supone que se elimine a las reglas de la calle, cada una de esas dinámicas funciona por su cuenta, aunque quienes pintan puedan participar de ambas. La lógica del artista es completamente diferente de la lógica del festival, y Stinkfish, artista colombiano que participó en el último Detonarte deja claro esto:

“yo creo que el trabajo que yo hago es independiente, la lógica es que sea independiente, pues hay espacios alrededor como festivales y otro tipo de proyectos que a veces también son independientes, que a veces son comerciales, que a veces son institucionales, que a veces son una mezcla de todo; pero en esencia el trabajo es independiente siempre. Digamos que los festivales no pueden ser el espacio insignia del grafiti o de lo que algunos llaman arte urbano, el espacio insignia es la calle misma y el día a día.” (Entrevista Stinkfish, Detonarte, 2015)

Está claro que los festivales han permitido que a los ojos de la comunidad las intervenciones urbanas puedan ser vistas como arte, en otros casos también como ornamento, pero en esencia como propuestas visuales aceptadas dentro del espacio público. Es por esto que la oferta de festivales también ha incrementado, así se explica la presencia de otros como el EMA (Encuentro de Muralismo Ambato), el Meeting of Styles en Quito o el Grafff, que ha varido locaciones.

Así también los festivales permiten una apertura internacional, un intercambio de ideas y propuestas para la consolidación del arte urbano. De igual forma es sumamente importante que los festivales extienden a su propuesta a exposiciones paralelas o conversatorios con los artistas, ya no se trata únicamente de pintar, la

comunidad artísticas que rodea al arte urbano está en constante crecimiento y genera un ejercicio de validación del quehacer artístico urbano.

3. ¿Qué proyecta finalmente el arte urbano a través de un festival?

El caso presente en el DMQ está inserto dentro de un circuito artístico continental y mundial que funciona principalmente mediante festivales internacionales (Pictopía en Paraguay o Latidoamericano en Perú) que permiten el flujo de distintas propuestas artísticas. Primeramente, Latinoamérica se ha convertido en una plataforma para el arte urbano de los artistas urbanos locales, pero también se ha convertido en un destino clave para artistas urbanos de otros orígenes; el movimiento del arte urbano se ha posicionado con gran fuerza en las distintas ciudades dentro del continente y hoy en día no es difícil ver muros extranjeros en una ciudad de Sudamérica.

En segundo lugar, es necesario mencionar que la conexión internacional por fuera del continente ha crecido, artistas van y vienen, hacia y desde distintas locaciones de los EEUU y Europa. Por ejemplo, Mantra es un artista francés que ha realizado muros en Ambato, Quito y Pujilí; por otro lado Apitatán ha realizado muros en Brasil, México, Alemania, entre otros, así mismo Vera ha participado de este flujo de artistas porque se han alcanzado condiciones que hacen posible este tipo de interacciones a larga distancia. Aunque Sudamérica tiene un vínculo más cercano entre países de occidente, internacionalmente existe un circuito que se maneja a lo largo y ancho del planeta.

Naturalmente hay que tener en cuenta que este es un fenómeno que tuvo su origen dentro del contexto de la civilización occidental, por tal motivo es sorprendente que el arte urbano se haya logrado expandir hasta países de oriente como Japón o China; pero también es obvio que no se ha dado el mismo nivel de influencia que se ha venido dando en Sudamérica. Dentro de este panorama se inserta el caso del DMQ, como parte de un destino latinoamericano que se encuentra en constante actividad.

Aunque existe un movimiento independiente de artistas que se encuentran circulando estos espacios, en gran parte, son los festivales los que logran converger a grandes números de artistas y de varias procedencias. Por ejemplo, en la última edición del Festival Detonarte, de seis muros de gran formato, tres de ellos fueron realizados por artistas internacionales: desde Brasil concurrió Onestos, desde Francia vino Mantra y desde Colombia asistió Stinkfish. Este es un ejemplo particular que por el momento sirve para dar cuenta de la realidad que se vive localmente en relación con el ambiente internacional.



Afiche oficial del Festival Detonarte 2015.

El movimiento del arte urbano en el DMQ se encuentra en constante crecimiento, esto a pesar de que las condiciones sean mayormente desfavorables, en cuanto a condiciones económicas se refiere; ahora esto también implica un mérito para los artistas que continúan su trabajo independiente, así como para los gestores culturales, que en su afán por levantar proyectos de gran envergadura, como lo es la organización de un festival internacional, se arriesgan a trabajar sin una remuneración fija.

Por otro lado, los medios digitales han jugado un papel clave en la difusión del arte urbano, lo que a su vez ha servido para conectar internacionalmente a la red de artistas y su esfera. Las redes sociales se han convertido en la única plataforma de registro permanente ya que tanto el grafiti como el arte urbano están sujetos a ser marcas pasajeras y efímeras en los muros. Básicamente la globalización y la red de comunicaciones que implica, han sido determinantes para que el arte urbano haya alcanzado su posición actual; en este sentido el caso del DMQ ha podido integrarse al panorama mundial por las facilidades que se han dado en cuanto a comunicación.

Por último, vale destacar que dentro del fenómeno persiste cierta relación de familiaridad y compañerismo entre quienes practican y viven del fenómeno. Este tipo de relaciones personales bastante cercanas se encuentran vinculadas estrechamente a los mecanismos con los que operaba el grafiti cuando se encontraba inserto dentro de un movimiento underground, como lo era la subcultura hip hop. Dichas relaciones han ayudado a fortalecer los vínculos entre artistas, sin necesidad de que exista una esfera mercantil de arte plenamente consolidada, que influya dentro de las dinámicas del

fenómeno. En este sentido, en muchos de los casos los artistas, se han valido de sí mismos para lograr vínculos internacionales que beneficien su carrera como artistas.

CAPÍTULO IV - Galería de Arte Urbano y grafiti Monteserrín

Para este último capítulo, me apoyo en un registro fotográfico pormenorizado que realicé de los grafitis en el barrio de Monteserrín al norte del DMQ. Ejecutado por varios años, en éste se puede evidenciar las distintas dinámicas que se presentan al momento de intervenir el espacio público. A la par realicé un mapa del barrio en el que se indica el grado de concentración de las intervenciones, siendo alto, bajo y medio. Así mismo se indica cuáles intervenciones han desaparecido y cuáles persisten hasta el momento, con el afán de analizar las reglas de la calle que forman parte de este fenómeno urbano.

Como resultado se pudo obtener que la mayoría de los murales realizados fueron creados por el artista quiteño Apitatán, a la par se evidencia un par de muros de otros artistas, pero principalmente es notorio que existe un predominio del artista mencionado. También se debe tener en cuenta que algunos de los muros son colaboraciones y fueron trabajados en conjunto entre varios artistas.

Por otro lado, así como sucede en el resto de la ciudad, también se pudieron identificar otro tipo de pintadas con tendencia hacia el vandalismo siguiendo la dinámica de la guerra de firmas que acostumbraba el grafiti hip hop. No se pudo evidenciar la presencia de pintadas políticas pero curiosamente se encontraron pintadas pertenecientes a barras bravas de fútbol a manera de marcar territorio.

Siendo Monteserrín un barrio pequeño al norte de Quito, se puede apreciar que las distintas dinámicas que se dan en el espacio público invaden como en cualquier otro sector de la ciudad. De hecho, este barrio se ve privilegiado de tener una

abundante presencia de gráfica urbana de todo tipo. Merece tenerlo en cuenta para futuros cambios sobre sus muros o un mayor grado de intervención.

Dentro de este apartado se pueden encontrar reflejados varios aspectos tratados a lo largo de esta monografía, el primero de ellos sería la forma artística y el espíritu del grafiti. Un ejemplo claro es la capacidad del artista Apitatán para crear un estilo propio y original, capaz de ser identificado casi por cualquier persona. Entre los varios muros que ha realizado dentro del barrio se ve una consonancia en cuanto a cromática, trazo, lírica, composición, técnica. Todos estos elementos ayudan a que se cree una mirada única desde el espectador al momento de observar los muros que ha pintado. En su caso las frases que acompañan a una personificación estilística bien marcada se transforma en un estilo particular que le ha permitido destacar dentro del mundo del arte.

Un segundo aspecto que se puede identificar dentro lo ejemplos sería el de los límites entre lo público y lo privado. Por ejemplo el mural número 11 se separa de todos los demás por ser un muro comisionado. Su ejecución fue permitida y financiada, a diferencia de todos los demás que son intentos por tomarse el espacio público. Un mural que ha sido comisionado no tiene la misma carga que un mural que se realiza desde el vandalismo, pues el que mural comprado estará ahí mientras los dueños lo permitan, mientras que los otros existen hasta que son borrados, tapados o demolidos como el caso del mural número 15. En muchos de los casos las paredes son reutilizadas, por los mismo artistas, inclusive después de haber sido borrados como sucedió en el caso del muro número 3. Llegando al punto de que Apitatán rayase en un momento la frase “perdónalos señor porque no saben lo que hacen”.

Un tercer punto tiene que ver con el anonimato y los temas representados. Claramente aquí entra el muro número 4, en el que HTM pinta sobre la pared y sobre el filo de una vereda. Su arte trata sobre un lema que se expresa mediante siglas pero, su tema es la consigna Hazlo Tu Mismo, el mérito de él es invadir la ciudad con esa premisa; como se trató previamente, HTM cumple con los requisitos de crear una expresión que aborda el arte urbano desde otra perspectiva. Por otro lado aquí también entran los *tags* de corte más grafiti vandálico. Ahí vemos que aparecen otro tipo de firmas que pertenecen a grupos particulares como barras por ejemplo; y su dinámica va más hacia la idea de marcar territorio anónimamente para la persona pero no para el colectivo como en el muro número 13.

Por último un cuarto aspecto es la posición del espectador. Esto se refiere a la constante exposición de material gráfico al que un transeúnte puede ser sometido. En este caso el mapa trata sobre arte urbano y otras expresiones gráficas, pero claramente se nota que en el caso de Monteserrín se presencia una fuerte concentración de expresiones que proponen una apreciación diferente de los muros de la ciudad. Es por esto que este barrio vale ser considerado para este tipo de estudio puesto que la concentración de material gráfico y visual lo hace diferente a otros.

MONTESERRIN



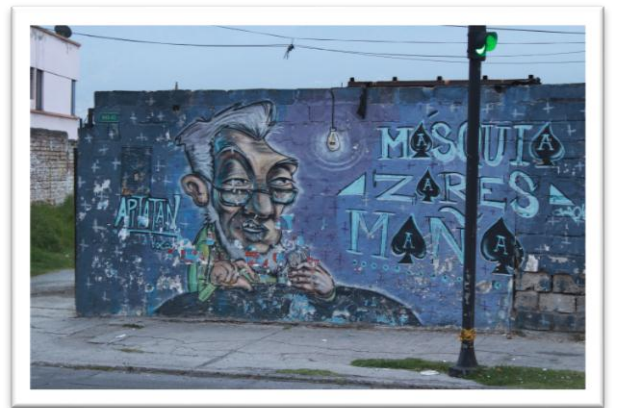
1. Concentración Baja

Apitatán
“Les peran zes lútimo que se pierde”
Personaje cruzando los dedos. Muro hecho con pintura en spray sobrepuerta de metal.
2014
Fotografía por Pablo Dávila. 2017



2. Concentración Baja

Apitatán
“Masquia zares maña”
Anciano jugando en a las cartas. Muro hecho en la pared de un terreno. Muro destruido.
2012
Fotografía por Pablo Dávila. 2017



Apitatán
“Deje de hablar y comience a hacer”
Personaje sosteniendo una bomba molotov. Muro reutilizado por el mismo artistas
2017
Fotografía por Pablo Dávila 2017



3. **Concentración Alta**



*Intervención conjunta de tres artistas. Fotografía por Pablo Dávila 2017.

a) Bonice / muro compartido
Personaje femenino amazónico junto a un sapo.
2016

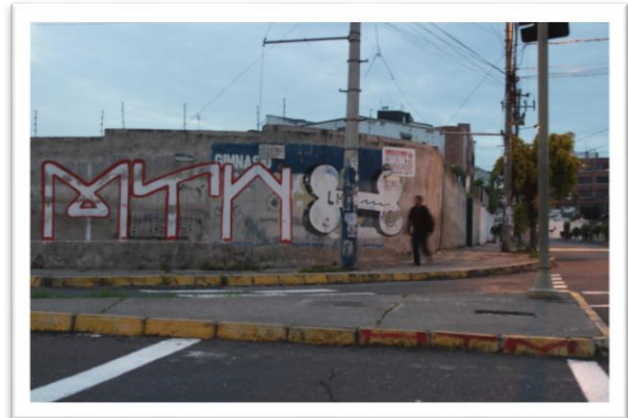
b) Apitatán / muro compartido
Personaje masculino amazónico jugando con un colibrí.
2016

c) Latente / muro compartido
Personaje de un conejo con atuendo selvático.
2016

d) Apitatán y Astus
Muro pintado en conjunto con el artista suizo.
2016

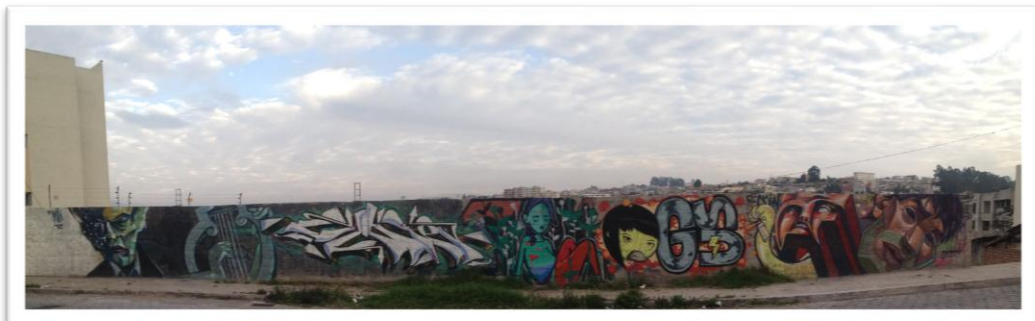
4. **Concentración Media**

HTM
Siglas pintadas en la pared. Hueso gigante y pequeño tag realizado al filo de la vereda
2014
Fotografía por Pablo Dávila 2017



5. **Concentración Alta**

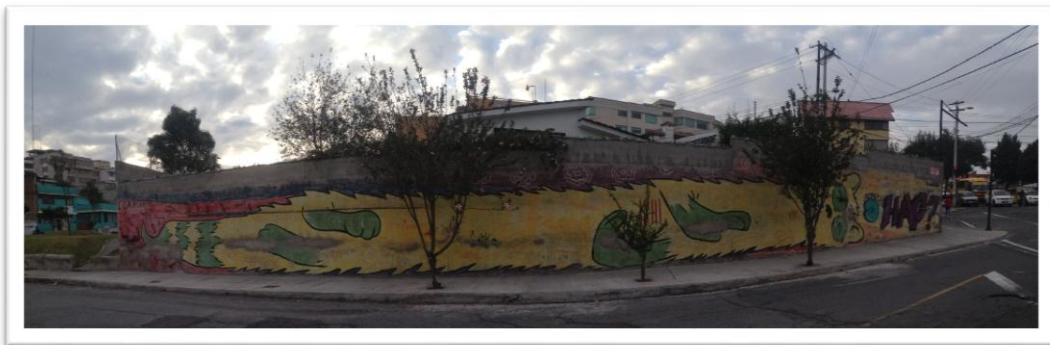
Muro compartido
5 Intervenciones de Dr. Amen y 1 de Apitatán
2016
Fotografía por Pablo Dávila 2017.



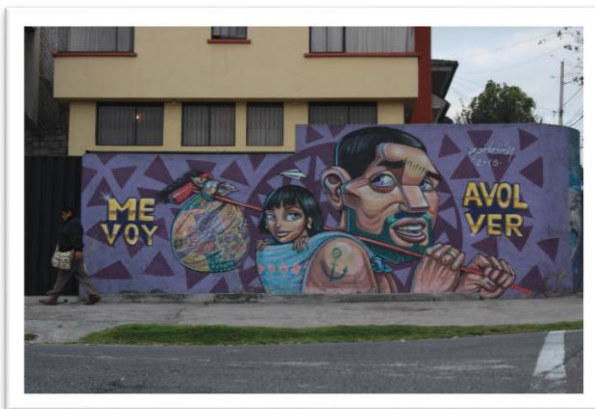
Apitatán
 “Solito si pone uno la sogal cuello”
 Personaje de un trabajador de traje formal ajustándose la corbata.
 2013
 Fotografía Pablo Dávila 2016



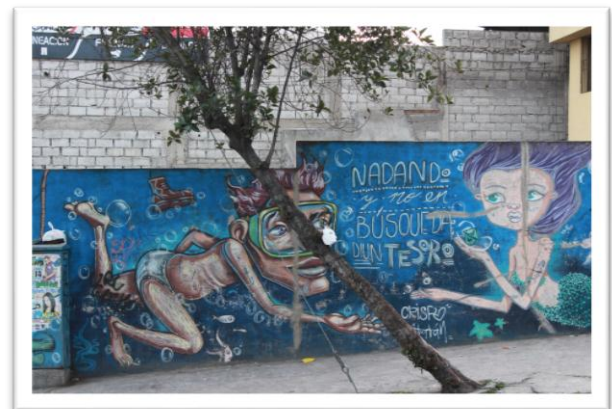
7. **Concentración Alta**



LOAF
 Gato dispuesto horizontalmente en un muro de más de 10 metros de largo. Al lado un throw up de HAG.
 2013?
 Fotografía por Pablo Dávila 2016



Apitatán
 “Me voy avol ver”
 Dos personajes, padre e hija preparados para viajar.
 2015
 Fotografía por Pablo Dávila



Apitatán y Crispo
 “Nadando en búsqueda de un tesoro”
 Hombre sumergido en el agua y sirena.
 2013
 Fotografía por Pablo Dávila 2016

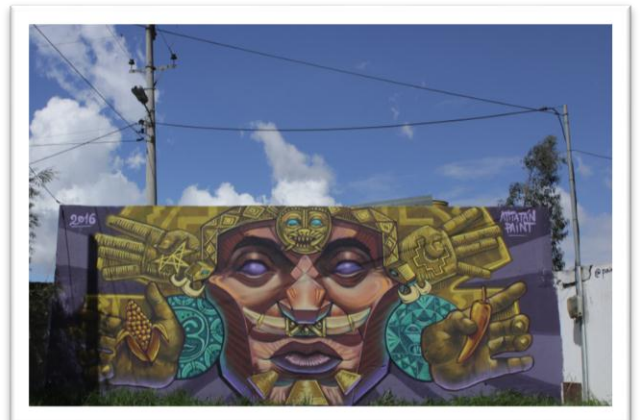
8. Concentración Baja

Apitatán
Mujer huaorani en posición horizontal.
Ornamentas bajo ella y plantas en sus
manos.
2017
Fotografía por Pablo Dávila 2016



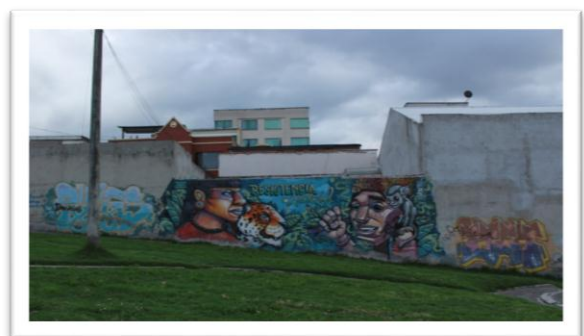
9. Concentración Baja

Apitatán y Paint
Rostro de un personaje de ascendencia
Prehispánica con cargada ornamenta facial.
2016
Fotografía por Pablo Dávila 2016



10. Concentración Alta

Apitatán y Auca
“Resistencia Naural”
Personajes amazónicos junto a animales
nativos. Junto al muro se observan dos
throw ups.
2014
Fotografía por Pablo Dávila 2017



Gradas del parque llenas de tags y
throw ups



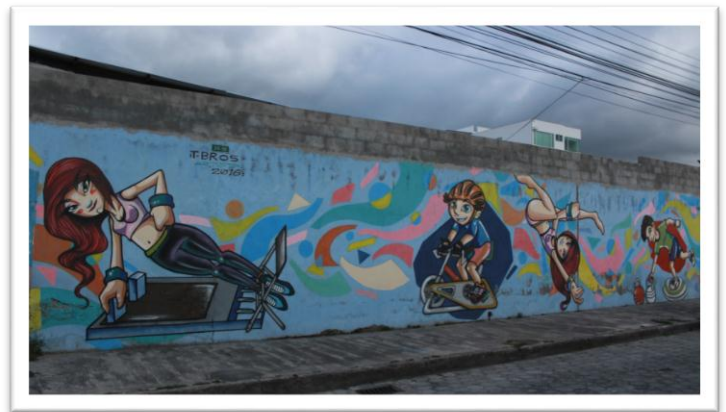
Fotografía por Pablo Dávila 2017

Muro del parque, tags, throw ups y
pequeño muro con personaje de *Negro*.
Fotografía por Pablo Dávila 2017



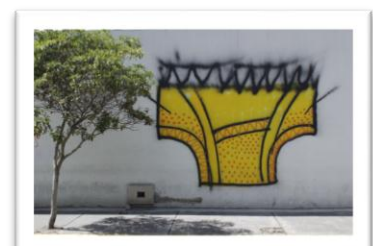
11. Mural Comisionado

T-Bro5
Fachada de gimnasio pintada a
pedido.
2016
Fotografía por Pablo Dávila 2017



12. Graffiti

Apitatán
Calzoncillo y avión de papel, breves intervenciones
graffiti.
2016
Fotografía por Pablo Dávila 2017



Anónimo



“Fuck Society”
Intervención hecha con plantilla y spray

13. Graffiti

Guerra de tags entre las barras bravas
Marea Roja y Muerte Blanca
2016 - 2017
Fotografía por Pablo Dávila 2017



14. Graffiti

Puerta de metal llena de tags hip hop.
Fotografía por Pablo Dávila 2017



Esquina con tags hip hop y de la barra
brava “Los Ptar2”
Fotografía por Pablo Dávila 2017



Breve muro hecho solo con líneas de
Cohete.
Fotografía por Pablo Dávila 2017



15. Muro desaparecido

Eva, Splash, Paint y Apitacán
“Break Beats”
Muro dedicado a los grupos hip hop locales,
desapareció en el año 2016, muestra dos
personajes y un throw up.
2015
Fotografía tomada de
<https://www.instagram.com/apitatan/>



16. **Concentración Baja**

Apitacán

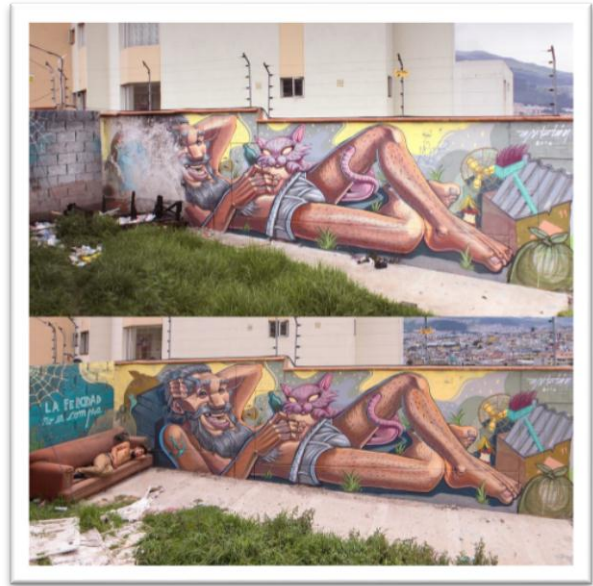
“La felicidad no se compra”

Muro privado ubicado en el interior del domicilio del artista y restaurado por el mismo un año después.

2016

Fotografía tomada de

<https://www.instagram.com/apitatan/>



17. **Concentración Baja**

Sin Autor

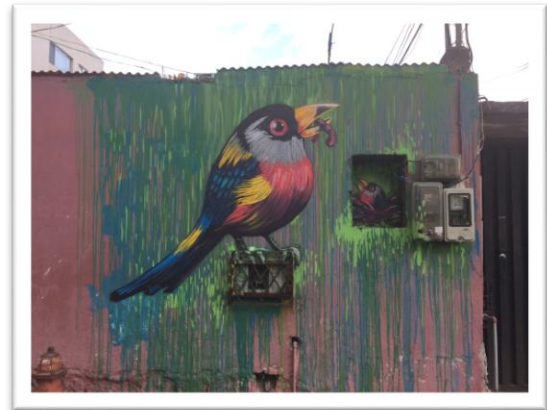
Sin Título

Muro sin firma autoral que muestra una ave Madre que da de comer a su crío.

La composición se basa en la estructura de la pared.

2016

Fotografía por Pablo Dávila 2017



CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se han analizado en cuatro capítulos, distintos aspectos del fenómeno grafiti hacia su transformación en arte urbano, tomando como escenario el Distrito Metropolitano de Quito. Con esto, la intención fue retroceder y analizar como esta práctica adoptó ciertos cambios en su paso hacia producto artístico y como simultáneamente se hizo más común verlo y hacerlo.

El panorama que en la actualidad afronta el arte urbano dentro del país no es el mismo que se presenciaba décadas atrás. Recientemente este fenómeno se ha entendido como una propuesta artística, pasó de ser vandalismo a ser arte tras una larga lucha en la que más de uno dejó de pintar. A la par que la escena local crecía también se integraba al circuito internacional, consolidando a la ciudad como un nuevo destino para el arte urbano.

El primer capítulo está dedicado plenamente a entender el pasado del fenómeno en la ciudad y también a identificar el espacio urbano que se está tomando. Para inicios de la década de los noventas este fenómeno apenas hacía presencia en la ciudad de Quito y su manifestación seguramente era poco entendida entre quienes habitaban la ciudad. Esta nueva dinámica era una propuesta que buscaba apropiarse del espacio y a la vez visibilizar a sujetos opacados dentro de la sociedad. Poco a poco esta práctica se fue tornando hacia las manifestaciones que conocemos hoy en día y que incluso han llegado a ser de carácter artístico. Sin embargo, en un inicio el grafiti no era más que vandalismo. De acuerdo al contexto internacional el grafiti que apareció en Quito respondía a sus propias características, sin desmerecer la herencia extranjera de la que se formó.

Por otro lado, este primer capítulo también intenta trazar un lineamiento sobre el crecimiento de la ciudad de Quito hasta su denominación como Distrito Metropolitano, pues de cierto modo evoca un carácter de urbanidad que se presta para la proliferación de este fenómeno. Al ser Quito la ciudad capital del Ecuador y cambiar su denominación a DMQ implica una recategorización del espacio que comprende.

El segundo capítulo trata plenamente sobre el fenómeno, sobre las dinámicas del espacio y la transformación de la expresión visual. En primera instancia recorre la formación y evolución del graffiti hasta convertirse en una expresión artística, trata la manera en la que una expresión que nació con un propósito de reivindicación social eventualmente responde a otras necesidades que pueden ser simultáneamente de reivindicación social y de manifestación artística. Aquí también intento hacer una aproximación al sujeto, mismo que se determina como artista o actor social según el tipo de expresión que manifieste en los muros. En ese sentido puede conservar o desistir de ciertas características al momento de plasmar su intención en la pared.

La intención de esto último es dar cuenta que un mismo sujeto puede participar de ambas facetas y no necesariamente encasillarse dentro de una. La práctica visual dentro del entorno urbano es bastante libre y no implica una categorización rígida de las expresiones visuales ni de quienes las practican. Justamente el punto es plantear que en el caso local estos aparentes límites entre la figura de un artista legítimado y la de un vándalo no evitan que las manifestaciones tengan algo de ambas facetas. Esto no quiere decir tampoco que todas las

intervenciones participaran de los dos mundo pero si puede significar que a lo largo de una carrera ciertas formas tiendan más hacia un lado o hacia otro.

En el tercer capítulo hablo sobre las plataformas de las que se vale el arte urbano para prosperar en el medio local e internacional. A través de los festivales de graffiti y arte urbano se crean lazos y redes que trabajo que benefician a los actores que participan de este mundo, tanto a artistas como a gestores culturales, organizadores, etc. Este método permite que el intercambio de propuestas se de entre países cercanos, como el contexto latinoamericano por ejemplo, y entre circuitos más lejanos como el norteamericano o también el europeo.

Aquí también analizó las condiciones necesarias para que se puedan organizar eventos de gran magnitud si es que en esencia el graffiti y el arte urbano pueden ser prácticas ilegales. En este punto necesariamente se involucran entidades públicas y privadas que hacen posibles estas iniciativas de índole independiente. En este sentido hago uso del caso del festival Detornarte, uno de los más importantes del país, para explicar como se hace esto posible y qué dificultades implica.

Por último en el cuarto capítulo realicé un mapeo del barrio de Monteserrín e identifiqué puntos estratégicos en los que se ubican manifestaciones visuales de todo tipo. El objetivo de este ejercicio es mostrar a este barrio en específico como una locación clave para entender las dinámicas de esta práctica. Así se pueden contrastar los diferentes puntos que fueron planteado en los capítulos anteriores y visibilizarlos en los muros de las calles. Así mismo otro de los objetivos es también servir de registro, teniendo en cuenta el carácter efímero de las expresiones visuales urbanas.

En conclusión este trabajo pretende ser un anclaje hacia el entendimiento de un fenómeno en constante crecimiento. Pretende mostrar en la posteridad un periodo importante dentro de la evolución de estas expresiones hacia manifestación artística a partir de una investigación de antecedentes que expliquen este pasado nato.

Por el momento los estudios realizados sobre el graffiti y el arte urbano en la ciudad de Quito son bastante limitados, si bien son sumamente importantes. En mi caso quiero realizar un aporte desde la rama de la Historia del Arte pues creo que es necesario analizar con una perspectiva un fenómeno que ya posee un pasado y una proyección a futuro. De aquí en adelante creo que este fenómeno continuará con su crecimiento hacia uno mucho más complejo y rico.

Puede que las incertidumbres ya no traten sobre qué mismo es esto que se pinta en los muros sino sobre los temas que se estarán topando y lo que querrán sugerir a la sociedad que enfrentan diariamente. Pienso que hasta el momento la gráfica urbano ha crecido exponencialmente en un par de décadas, el arte urbano se ha ganado su espacio porque es aquel que logra enfrentarse directamente con la gente. La exposición constantes es un factor determinante para su éxito puesto que esa característica le ha permitido ser un expresión cultural de alto impacto en el presente.

Pretendo que este trabajo sirva de aporte para conscientizar sobre una mirada más detenida al momento de enfrentarnos a las manifestaciones de este fenómeno. Puede que el arte urbano tome el protagonismo de las expresiones artísticas en lo que resta del siglo, como también pueda que no, pero de cualquier modo ha logrado un impacto tal que invita reflexionar sobre su naturaleza.

ANEXOS

Entrevista con HTM, 18 de noviembre del 2015

Yo soy HTM

Me gusta pintar y molestar a los demás

¿Desde cuándo se podría hablar de la existencia de un arte urbano local y porque razón?

Yo creo que desde el principio del Detonarte se podría hablar de la consolidación de un arte urbano en la ciudad. Porque a raíz de este primer proyecto creo que mas allá de ser una plataforma para que salga gente nueva, mas bien se planteó la noción o se planteó la propuesta de la ciudad de hacer intervenciones que no necesariamente vengan del rap y que no necesariamente sean graffiti y creo que ahí se consolidó.

A nivel de festivales consideras que es labor plenamente del artista gestionar estos espacios o que otros actores toman o deberían tomar parte de esta labor.

¿Como quiénes?

Como el municipio por ejemplo o medios oficiales, o ¿crees que desde la gestión independiente debe salir esto?

Yo creo que desde la gestión independiente es suficiente porque además es como ser coherente. Bueno habría ventajas que entidades así como esas que tu dices aportaran mayor presupuesto mas que nada, claro habrían ventajas, pero creo que se debería limitar a gente que está inmiscuida e involucrada, productores y gestores. Yo digo que si hayan presupuestos, que se liberen pero si creo que sería más bacán que siempre haya gente detrás haya gente como productores reales de primera mano o artistas, porque sino luego pasa que también hay esto de que en Estados Unidos le dicen los Culture Vultures que son como estos vuitres culturales que andan por ahí, son estos gestores piratas que andan viendo como “ah mira ahí hay plata” hago un evento y a veces toman decisiones incoherentes con el ritmo de la ciudad, si me cachas, no se no se es super de afuera. Pienso que se debería limitar a gente que esté como cerca.

¿Crees que el arte urbano dentro del contexto ecuatoriano forma parte de la esfera oficial del arte? ¿Está por hacerlo? O simplemente no lo hace

Yo creo que no, no lo va a hacer el arte urbano porque primero Quito es una ciudad pequeña y va a crecer todo hasta donde se pueda. Segundo desde el estado no se contempla ni si quiera de que esto pueda en algún momento ser considerado algo así, dentro de una de las prioridades de las políticas culturales o tampoco ser considerado como algo a legitimar. Esto también hay que ser reales, la fama o la forma masiva de consumir el Street art también es súper mainstream y también atiende a veces a muchos de los recursos estéticos del Street art los encuentras en la televisión, en el cine, en la publicidad porque a veces mucha de la gente que hace Street art hace publicidad o viceversa, mucha de la gente que hace publicidad hace Street art, entonces en realidad eso es lo que hace que haya más consumo. Por otro lado las

galerías no están interesadas en que el Street art sea considerado como piezas de arte coleccionables o vendibles en nuestro contexto local o nuestro mercado, ni si quiera piezas de arte contemporáneo logran tener una legitimidad como para que puedan en realidad hablarse de un circulo de circulación de obra, muchos menos el Street art ahora. Lo que si puede pasar es que muchos artistas que practican Street art vean en la institución o en mercados de circulación de arte formales como galerías o exposiciones vean una posibilidad para sacar dinero, así sea de becas o venta o producción. Entonces lo que si creo que va a pasar es que algunos artistas urbanos van a verse involucrados en el mercado del arte porque van a ser como coptados pero en realidad no creo que vaya a haber en algún momento como una consolidación fuerte o real o considerable si quiera de una escena de, no, o una plataforma de circulación y venta de contenidos dentro del arte contemporáneo o el arte formal en el Ecuador. Creo que eso no va a pasar porque ni los artistas están interesados, porque no hacen obra que se apegue a ese tipo de estándares ni los gestores ni los curadores están interesados porque simplemente eso no se vende y no genera plata, y las instituciones tampoco están interesadas porque no conocen y no se conoce porque no hay productos de calidad. Mientras que mira por ejemplo vamos hoy a una exposición X y esa exposición es en realidad es solo una recopilación de lo que algunos chicos estuvieron haciendo así a la maldita sea. Igual está chévere como por ejemplo mostrar y ser sincero y honesto, y decir mira esto hago yo en mis entretiempos y así veo el arte yo. Pero esto no atiende a eso, eso es solo como una oportunidad de vender cosas en navidad o cosas, o sea está chévere intentar vender pero sacar las cosas que uno tiene, pero al fin y al cabo si te das cuenta son productos improvisados que no tienen un valor comercial a menos que alguno de ellos muera de alguna forma súper trágica, no tiene sentido porque coleccionarlas, o sea no sé. Igual también es como muy caprichoso, no se si te das cuenta los artistas de la calle quieren estar en la calle, quieren viajar como artistas de la calle, quieren hacer todas estas cosas y tener como este esplendor clandestino del grafitero; pero también quieren estar en los círculos formales de arte, también quieren que se les reconozca, o sea quieren todo, quieren estar en MTV pero también quieren estar en la Bienal de Venecia. Es como que sí, ¿estoy aquí para devorarme el mundo y todo cae a mi paso bla bla bla pero hacia donde va? Si me cachas o a veces atiende a ser el más grande el más bacán, que adidas me auspicie.

¿Cuál es el panorama que se proyecta localmente sobre el arte urbano en relación con el contexto internacional? ¿En qué grado lo que se realiza localmente está o no aislado?

Mira yo pienso que Ecuador de alguna manera, y hay que ser reales, así de Ecuador en estos siete años o menos de diez años en los que han estado pasando cosas ha sufrido una influencia súper fuerte de Bogotá definitivamente, porque regionalmente es como la ciudad que más da de qué hablar en algunos parámetros en algunas ciertas cosas de la intervención urbana en la actualidad. Están pasando algunas cosas en Bogotá que no están pasando en Caracas, que no están pasando en Lima, que no van a pasar en Quito o tal vez. Por otro lado mira si yo me remito a que toda esta consolidación se parte a raíz del Detonarte, en su primera edición traje a un montón de amigos colombianos que de hecho creo que salieron después de conocerse e Colombia o alguna cosilla salió de ahí. Entonces si te das cuenta como hay la influencia, mira por ejemplo casi es como que la siguiente plaza donde vamos muchos ecuatorianos, o sea de aquí a Bogotá, de allí piensas en otros destinos.

¿Qué papel juega la autogestión en este fenómeno del grafiti y el arte urbano?

Si te das cuenta autogestión significa comprar tú, tu lata de Abro de dos dólares y un litro de pintura base de dos dólares, pagar un pasaje de 25 centavos y otros 25 de vuelta, alguna vareta, alguna chela, algún estimulante o agua e ir a pintar un muro; o inclusive es tomar la decisión de pedir el muro o tomar la decisión de asumir las consecuencias de no pedir un muro, entonces es como autogestionar. Entonces si te das cuenta en realidad estas prácticas jamás serán concebidas desde que tú te plantees tu autonomía en la que tú te vas a dispensar a ti mismo de lo que tú necesitas.

Entrevista con Stinkfish, 18 de noviembre del 2015

Soy Stinkfish y hago grafiti

¿Desde cuando se podría hablar de la existencia de un arte urbano local y porque razón?

Bueno sobre grafiti, arte urbano no se muy bien, pero grafiti, pues hay varios momentos del grafiti en Colombia. Uno que viene desde los sesentas setentas ligado a los grupos de resistencia, izquierda muy ligado a todos los fenómenos de revolución que hubo en Latinoamérica, a los grupos también que se manifestaron en Europa. Entonces como que toda esa información viajó y llegó en algún momento a Colombia, desde ahí hay movimiento del grafiti obviamente más enfocado a la consigna y ya por como la escuela moderna del grafiti, como todo lo que conocemos como grafiti que viene de una escuela norteamericana y que es lo que por ejemplo acá en Detonarte vemos el proceso que ha llegado hasta esto; a Colombia llega mas o menos a finales de los ochenta y ya de una manera un poco más organizada desde mediados de los noveta hay un movimiento del grafiti en Colombia.

A nivel de festivales consideras que es labor plenamente del artista gestionar estos espacios o que otros actores toman o deberían tomar parte de esta labor.

Yo creo que el trabajo que yo hago es independiente, la lógica es que sea independiente, pues hay espacios alrededor como festivales y otro tipo de proyectos que a veces también son independientes, que a veces son comerciales, que a veces son institucionales, que a veces son una mezcla de todo; pero en esencia el trabajo es independiente siempre. Digamos que los festivales no pueden ser el espacio insignia del grafiti o de lo que algunos llaman arte urbano, el espacio insignia es la calle misma y el día a día. Si yo soy alguien que está pendiente de cada vez que pueda participar en un proyecto de otras personas o en un festival, pues no estoy haciendo grafiti, estaría esperando oportunidades que otros están creando. Entonces la motivación debe ser siempre de la persona mismo.

¿Crees que el arte urbano dentro del contexto ecuatoriano forma parte de la esfera oficial del arte? ¿Está por hacerlo? O simplemente no lo hace

En Ecuador no sé, yo creo igual es en general en el mundo, el arte hace mucho dejó de ser algo del pueblo, dejó de ser una expresión que habla de vida cotidiana, sobre las problemáticas cotidianas. El arte hoy en día, más allá de cualquier, de lo que diga cualquier persona que se llame artista o crítico de arte o profesor de arte o lo que sea, el arte es un negocio; los artistas hoy en día son negociantes y dependen de mercaderes de arte, de instituciones que sean las que avalen artistas y es un gran negocio, en muchos casos es una gran mafia. Parte del movimiento del grafiti, de lo que algunos llaman arte urbano ha entrado a ese gran negocio pero la esencia siempre va a ser lejana a eso, la esencia siempre va a ser hacer lo que tu quieres; otra cosa es si en algún momento decides entrar en ese negocio y lucrarte como 100 por ciento. Se puede vivir del grafiti y de proyectos relacionados con grafiti pero siempre teniendo claro que ese no es el objetivo.

¿Cuál es el panorama que se proyecta localmente sobre el arte urbano en relación con el contexto internacional? ¿En qué grado lo que se realiza localmente está o no aislado?

Pues yo creo que el grafiti como ninguna otra disciplina, como ninguna otra expresión moderna es un reflejo de lo que vivimos en un mundo globalizado, como en el que nos tocó vivir en esta época en donde la información circula de manera muy rápida. El grafiti coincidió con avances tecnológicos en la fotografía, en las comunicaciones, el internet, y eso ha hecho que una disciplina que se da en la calle, que tiene su espacio en la calle haya saltado a otros espacios y haya permitido construir redes súper importantes, donde la información viaja, donde las personas viajan, donde las maneras de representarse viajan de entenderse viajan. Entonces es uno de los factores que ha permitido que el grafiti sea un movimiento tan inmenso, tan importante y tan contundente.

¿Qué papel juega la autogestión en este fenómeno del grafiti y el arte urbano?

Pues el grafiti es autogestión pura más allá de la prostitución de ese tipo de palabras, todo es autogestión entonces cualquier cosa que se haga se le pone el rotulo de autogestión o independiente; cuando realmente muchas cosas no lo son, bueno el grafiti es autogestión pura. Más allá de eso, es un poco lo que decía H de salir a la calle con lo que tengas a la mano, si un día tienes una crayola sales con una crayola, si un día tienes diez latas, sales con diez latas si un día tienes un extensor y un rodillo sales con eso, si un día tiene un lápiz pues con un lápiz, si un día no tienes pues vas y lo buscas. Entonces esa es la esencia de la autogestión un poco, más allá de toda esa parafernalia que se ha construida alrededor de esos movimientos, el grafiti pues sigue representando eso.

Entrevista David Cadena, 18 de noviembre del 2015

Yo soy David Cadena, he estado desde el 2009 pues con el colectivo Demenzia ahora que evolucionó hace tres años se llama Neural Industrias Creativas, estamos armando

el Detonarte como te digo desde el 2009, yo me encargo de la parte de logística del Detonarte.

¿Desde cuando se podría hablar de la existencia de un arte urbano local y porque razón?

Bueno yo creo que el arte urbano siempre existió, ahora mas bien con este nuevo concepto de arte urbano, yo creo que es a partir del 2010 es que repunta y toda la gente ya se empezó a empoderar del espacio público. Antes se utilizaba el grafiti mas bien como un término porque no existía dentro del argot ni el concepto, hablemos de gobernáculo popular dentro de la ciudad del arte urbano en si. Yo creo y me atrevo a decir que el Detonarte fue el primer festival que apostó a este nuevo concepto que es el arte urbano, porque como nosotros sabemos existía antes festivales de grafiti y así pero dentro del ámbito del Hip Hop, entonces sabes con los cuatro elementos, unos de esos el grafiti dentro de esa visión o concepto de territorio, eso es lo que manejaba la gente que hacia estos eventos de grafiti netamente desde estos, hablemos planos, que era el Hip Hop, de este grupo urbano. Después de eso, vuelvo y repito, yo creo que me atrevo a decir que después del arte urbano pues era donde todo el mundo era Street artistas, desde ahí empezó a moverse este concepto del Street art que saldría a partir del 2009 que todo el mundo pintaba con todos, no había problemas de crews, pintaba la persona de creación en plástica se lanzó a la calle o el ilustrador que quiso hacer una intervención en la pared también había adentro obviamente la gente que venía del hip hop con sus letras con su estilo. En realidad en el primer Detonarte nosotros creamos categorías para identificar, para premiar sería en esta primera edición, que se lo separó en street art, se lo separo en grafiti dentro del ámbito del hip hop que era el wild y también el lyric, o sea el típico que tú hacías las frases y tenía una narrativa atrás de eso.

A nivel de festivales consideras que es labor plenamente del artista gestionar estos espacios o que otros actores toman o deberían tomar parte de esta labor.

Bueno, en realidad yo como David Cadena, no me considero artista, nosotros hemos empezado a gestionar o sea el Detonarte empezó como gestión, se podría decir como gestores; pero en la actualidad como gestor cultural no se lo considera como un término, puede ser como un actor o algún otro término que dentro de la academia, pero lo de gestor ya no se está considerando como tal, nosotros ahora en este punto seríamos los productores de este festival. De la pregunta que me hacías, como artista yo creo que mas bien o el artista hace un festival pero tiene que hacerlo en su totalidad ; hay gente que quiere pintar en sus festivales, o haces la una o haces la otra porque sino sale un champús y a veces no salen los festivales como se tiene pensado y esa es la tónica que ha venido viendo acá.

¿Crees que el arte urbano dentro del contexto ecuatoriano forma parte de la esfera oficial del arte? ¿Está por hacerlo? O simplemente no lo hace

Yo creo que estamos viendo que hay instituciones que han volcado su vista a este tipo de arte, es así que ya tenemos apoyo institucional, yo creo que el arte urbano a partir de gestores de los propios artistas ha empezado a tener una forma dentro de la

cotidianidad del territorio porque obviamente tu si no haces territorio no puedes crear. Porque no vas a poder utilizar los espacios públicos que necesitas, tienes que tener tu acercamiento con la comunidad para que tu puedas elaborar tu propuesta. A través de estas propuestas tu reflejas tu trabajo, tu tipo de gestión así sea o gestor o actor cultural, aunque son conceptos que no se están utilizando actualmente o artista en si.

¿Cuál es el panorama que se proyecta localmente sobre el arte urbano en relación con el contexto internacional? ¿En qué grado lo que se realiza localmente está o no aislado?

Yo creo que como Ecuador en si, primero las políticas públicas no nos están apoyando dentro de lo que es desarrollar una actividad de grafiti o menos aún una persona vivir de este tipo de actividad. En los últimos tiempos ha habido como que la apropiación de esta parte de la institución gubernamental, como apropiarse de este tipo de actividades como para decir que se están haciendo acciones dentro, obviamente de este target que son lo jóvenes para atraparlos o si para decir que si están haciendo las cosas, gubernamentalmente hablando. Ahora, se ha visto que a través de todos estos festivales que ha habido, que bien o mal han ayudado a la escena, han ido saliendo nuevos actores nuevos artistas y con la venida de artistas internacionales se están dando cuenta que en realidad está repuntando aquí el arte urbano. En esta vez lo que queremos hacer es ya una cosa que se está haciendo en otros países y que nosotros aquí por ejemplo, se empezó a hacer en otros países que si tienen línea férreas, tienen sistemas de trenes, empezaron a pintar trenes. Ahora nosotros como no poseemos eso, ¿qué es lo que se está haciendo?, se está pintando buses que es casi una misma tónica una misma idea de este insumo que no existe en nuestro país pero que se lo está tomando como modelo. Ahora lo que nosotros estamos haciendo y lo que el arte urbano está apuntando en la actualidad es el gran formato, que es lo que apuntando hoy el festival, tratar de hacer gran formato, tratar de hacer galerías públicas que en verdad enriquezcan primero, el ornato de la ciudad, segundo que en el concepto de la gente vea que el arte urbano o el grafiti no está relacionado con pandillas, con malos actos, sino con gente que en verdad quiere darle un cambio a este sentido hablando así propiamente. Bueno yo creo que el futuro de aquí en adelante, ya tenemos o sea como primeras intervenciones como el Warmi, ahora el Detonarte que hemos ido a la par, en este tipo de intentar hacer arte de gran formato pues enriquecer a la ciudad, uno de esos tratar de que sean puntos turísticos, de interés al menos, dentro de espacios que están relegados o espacios donde no llega este tipo de arte para que se socialice, para que se enriquezca la sociedad o el territorio donde tu estás interviniendo, a través siempre de este trabajo de comunidad de artistas, comunidad de gestores. Es importante realizar este tipo de actividades, porque si no lo haces es como intransigencia, llegas y pones sin tener tu esa retroalimentación que la gente te diga si, pero también es importante tener esta relación con la comunidad para que sea mucho más rica la propuesta que se está haciendo. Entonces así yo creo que iría de la mano de gestores, de actores, artistas y comunidad, haciendo una hablemos relacionalística de todas estas intenciones para poder desarrollar este nuevo tipo de arte; ahora como te digo, lo que nosotros queremos hacer y en futuro lo que está ahorita en boga es hacer todas intervenciones a gran formato y espero que sea la tónica de los siguientes años.

¿Qué papel juega la autogestión en este fenómeno del grafiti y el arte urbano?

Nosotros hemos tenido una escuela sin escuela o sea empezó desde bótese, pregunte, tu sabes, siempre he dicho yo que la peor gestión es la que no se hace, tu llegas y preguntas y te dicen no pues sigues golpeando puertas. La gestión es muy importante porque tu levantas muchas cosas a través de la gestión si es que no tienes recursos. Hay gente que en cambio si tiene todos los recursos para hacer eventos riquísimos, puede hacer eventos que tienen bastante logística, pueden tratar bien a su gente pero hay otros que si se complica a veces; pero la gestión es muy importante, esa parte de la gestión es la que te hace cubrir las falencias que vas a tener. Bien o mal en recursos, bien o mal en gente, nosotros lo hemos venido realizando durante todos estos seis años, la gestión es muy importante, sea que te vayan a ayudar con cuestiones económicas, con cuestiones materiales o simplemente con apoyo institucional es bien importante realizarlo. O sea gente que esta metido en esto tiene que ser gestora, o sea tiene que gestionar, botarte al mundo, nosotros empezamos así y ahora está andando el festival ya seis años y siempre hemos tenido gestión.

BIBLIOGRAFÍA

- Auz, Luis. *Arte Bastardo*. Neural Industrias Creativas. Quito, 2012
- Bou Romero, Louis. *Street Art: The Spray Files*. Collings Design. Nueva York, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *El Sentido Social del Gusto: Elementos para una Sociología de la Cultura*. Siglo XXI. Buenos Aires, 2010.
- Connor, Steven. *Cultura Posmoderna: introducciones a las teorías de la contemporaneidad*. Akal. Madrid, 2002.
- Esignia, Marco. *Tesis: Entre el spray y la pared. Graffiti: liminalidad en el espacio urbano*. FLACSO. Quito, 1993. <http://bit.ly/1j70RFi>
- Foster Hal y Krauss Rosalind. *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*. Ediciones Akal. Madrid, 2006.
- Garduño Franco, Erick. *Graffiti y post-graffiti: un acercamiento a la dinámica de la vida social urbana*. Scribd.
- Gombrich, Ernst. *Temas de Nuestro Tiempo*. Ediciones Debate. Madrid, 1997.
- Gombrich, Ernst. *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate. Madrid, 1998.
- Gombrich, Ernst. *Los Usos de las Imágenes: Estudios Sobre la Función Social del Arte y la Comunicación Social*. Phaidon. Londres, 2003.
- Goodman Nelson. *Los lenguajes del arte: una aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós. Madrid, 2010.
- Mailer Norman y Naar Jon. *The Faith Of Graffiti*. Polaris Communications. Italia, 2009.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal. Madrid, 2009.
- López, María Fernanda. *Tesis: Nuevas escenas, otros espacios: espacio público y "Arte Acción" en Quito*. UASB. Quito, 2008. <http://bit.ly/ShScu4>
- Mendez, Jorge. *Historia del Graffiti*. graffiti.org. <http://bit.ly/1noclYN>
- Panofsky Erwin y Laving Irving. *Sobre el Estilo: Tres Ensayos Inéditos*. Paidós. Barcelona, 2000.
- Ron, Alex. *Quito: una ciudad de grafiis*. El Conejo. Quito, Ecuador. 2007.
- Schiller y Ethel Ed. *Trespass, Historia del Arte Urbano No Oficial*. Taschen. Colonia, 2010.

- Shove, Gary. *Untitled I, Street Art in the Counter Culture*. Pro-actif Communications. Gran Bretaña, 2008.
- Shove, Gary. *Untitled II, The Beautiful Reinassance*. Pro-actif Communications. Gran Bretaña, 2009.
- Stowers, George. *Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art*. <http://bit.ly/RTzqbQ>
- Villegas Zuñiga, Marialina. *Graffiti y street art como prácticas corporales (o de cómo la experiencia de la ciudad pasa por el cuerpo): la Floresta y Chillogallo, Quito, Ecuador*. FLACSO. Quito, 2014.
- Vitta, Maurizio. *El sistema de las imágenes:estética de las representaciones cotidianas*. Paidós. Barcelona, 2003.
- Waclawek Anna. *Graffiti and Street Art*. Thames & Hudson Inc. Nueva York, 2011
- Zurita, Ricardo. *Tesis: Investigación del graffiti como medio de expresión gráfica desde la perspectiva del diseño gráfico y comunicación visual en la ciudad de Quito*. PUCE. Quito, 2012.