

Bombas y más bombas: estética urbana y discursividad audiovisual a través de prácticas graffiteras al sur de Quito

Bombing and more bombing: urban aesthetics and audiovisual discursivity through graffiti practices south of Quito

John Alexander Viasus Rodríguez*
FLACSO-ECUADOR
joniko17@gmail.com

RESUMEN

El artículo pretende mostrar la manera en que se ha venido desarrollando la práctica graffitera al sur de Quito. Se centra la atención en el espacio público como proceso dinámico y conflictivo en donde la práctica graffitera es generadora de una estética urbana particular que evidencia tanto procesos ligados a la segregación espacial como concepciones elitizadas de dicha estética. Se trabajó a partir de noticias televisivas sobre graffiti emitidas en los últimos cuatro años, leyes referentes al uso del espacio público de la ciudad de Quito, materiales audiovisuales graffiteros, entrevistas etnográficas y observación participante. La inmersión en campo se realizó especialmente en el barrio *Solanda*, lugar altamente representativo para el sur de la ciudad y uno de los principales escenarios para el graffiti quiteño.

Palabras clave: Graffiti, cultura, espacio público, estética urbana, audiovisual.

ABSTRACT

The article aims to show how the graffiti practice has been developing south of Quito. Attention is focused on public space as a dynamic and conflictive process where graffiti practice generates a particular urban aesthetic that demonstrates both processes linked to spatial segregation and elitised conceptions of that aesthetic. I worked from television news about graffiti issued in the last four years, laws concerning the use of public space in the city of Quito, graffiti audiovisual materials, ethnographic interviews and participant observation. The immersion in the field was done especially in the *Solanda* neighborhood, a highly representative place for the south of the city and one of the main scenarios for Quito graffiti.

Keywords: Graffiti, culture, public space, urban aesthetics, audiovisual.

*Máster en Antropología Visual FLACSO – Ecuador. Historiador de la Universidad Externado de Colombia. Docente de la Universidad de Ibagué (Colombia).

Recibido: 15/01/2019 Aceptado: 01/03/2019

1. Introducción

Quito viene experimentando desde hace unos años la aparición del llamado “arte urbano”, una forma de intervención en el espacio público caracterizada por figuras a gran escala y alto grado de complejidad técnica; cargado de diversidad de sentidos político – culturales y acompañado de estilos particulares que imprimen sus creadores. Aunque este tipo de intervenciones viene proliferándose a nivel latinoamericano con fuerza, es posible decir que para el caso de la ciudad de Quito siguen siendo eventos esporádicos y, hasta cierto punto, estigmatizados.

En buena medida, la estigmatización del arte urbano proviene de su asociación con el graffiti, otra práctica de intervención en espacios públicos, pero que se diferencia del arte urbano por divergencias en cuanto a cuestiones políticas, estilísticas, y en la manera en que se irrumpe en las calles (legal/ilegal). El graffiti, más que pretender la elaboración de figuras alegóricas digeribles por un público amplio y diverso, se encuadra en la elaboración de sentidos altamente codificados y pensados principalmente para un círculo graffitero. Además, se maneja aún la tradición “vandálica” propia del graffiti fraguado en Nueva York hacia 1960, expresada principalmente en la realización de firmas y “bombas”: letras coloridas y englobadas que comúnmente refieren a una “crew” (grupo de graffiteros), o al “Aka” (alias) de sus creadores.

Sin embargo, el arte urbano ha venido procurado una separación cada vez más contundente del graffiti tradicional, adentrándose en discursos mucho más cercanos al arte contemporáneo o al diseño gráfico. Así mismo, la tendencia a gestionar las intervenciones mediante el diálogo con la institucionalidad hace parte de estrategias para la legitimación de este tipo de intervenciones. Una muestra de lo anterior son los festivales de arte urbano auspiciados por la municipalidad del Distrito Metropolitano de Quito que, desde el año 2005 hasta la actualidad, ha optado por la realización de eventos como el “Festival de Arte y Cultura Andina”, “Gods of Paint” o “Detonarte” (Mafla y Moscoso, 2014: 53 – 54).

Lo anterior, más que concebirse como una actitud de construcción consensuada, evidencia la necesidad de incorporación de ciertas formas de intervención al dominio municipal, permitiendo así la delimitación de ciertas prácticas a parámetros estéticos y culturales estructurados históricamente mediante políticas sobre el uso del espacio público. Aun así, el movimiento graffitero de Quito sigue teniendo preponderancia dentro de las intervenciones urbanas, convirtiendo a Quito en una ciudad más “bombeada”¹ que dotada de arte urbano.

Por otro lado, la condición de Patrimonio Cultural de la Humanidad (UNESCO 1978) que ha venido dando importancia a Quito como ciudad cosmopolita y de gran valor turístico, hace que las posibilidades de intervenir la ciudad sean cada vez más reducidas. El cuidado riguroso del sentido patrimonial es también una camisa de fuerza para las posibilidades de construcción de ciudad desde sus propios habitantes, relegándolos la mayor parte del tiempo a ser preservadores pasivos del espacio público y de las leyes provenientes de las instituciones de gobierno. Esto se acentúa en zonas como el Centro Histórico que, a manera de pieza museológica, es transitado por naturales y extranjeros bajo la constante vigilancia de la policía,

1 “Bombardear” o “bombing” en inglés, es también el nombre que se da en el ámbito graffitero al salir a pintar. Aunque los estilos de pintadas son variados, todas ellas se consideran “bombas”, piezas elaboradas apresuradamente y con las que se busca llenar la ciudad de graffiti.

resguardado por normas arquitectónicas también patrimoniales, y que sirve además como punto de referencia para una segmentación simbólica entre centro, norte y sur. Mientras el centro se destaca como elemento de importancia histórica y patrimonial, el sur se ha venido construyendo simbólicamente como sector geográfico popular, contrario al norte que es concebido como espacio habitado por los sectores de mayores posibilidades económicas.

De manera particular, el sur se construye diferencialmente no sólo por las cuestiones ya nombradas, sino también por su irregularidad producto de falencias en la planificación o configuraciones a partir de iniciativas propias de habitantes que construyen de acuerdo a sus necesidades y posibilidades. Por ende, es posible decir que la segmentación sur, centro y norte es notable también en las conformaciones estéticas de cada lugar. En esta línea, el sur viene caracterizándose por ser el de más presencia de graffitis dentro de la ciudad de Quito, llegando a considerarse incluso un “problema” que atañe a la ciudad en su totalidad.

Uno de los barrios más representativos del sur es Solanda, proyecto urbano de vivienda popular que en la actualidad concentra la mayor densidad poblacional de toda Quito y al tiempo resguarda uno de los mayores movimientos graffiteros. Esta representatividad fue la que llamó la atención al momento de indagar sobre el graffiti y su significado, tanto para Quito como para el sur de la misma ciudad, pero sobre todo para entender la manera en que se han llegado a construir discursividades estéticas dentro de cierta hiper - estetización producida por la patrimonialidad y la fragmentación socio – espacial, detonando a su vez iniciativas de apropiación que dan cuenta de las posibilidades de ello. Es allí donde el graffiti se posiciona como eje fundamental para la comprensión de dilemas estéticos de la ciudad.

2. Solanda y el graffiti

Solanda es uno de los lugares de Quito en donde se puede encontrar mayor cantidad de graffitis asociados a iniciativas juveniles individuales y colectivas (Grupos como VES, SDS y FTP se destacan en el barrio). Aunque las primeras entrevistas para la investigación fueron pensadas para artistas urbanos reconocidos o de renombre en la escena quiteña (HTM, Apitatán, Belen Bike, entre otros), personas cercanas recomendaron poner mayor atención en Solanda. Según algunos informantes, era allí donde podría encontrar el mayor movimiento de graffiteros en la ciudad.

Las constantes visitas al lugar ayudaron a dar cuenta de cómo un sin número de pintadas hacían presencia en la mayoría de paredes, callejones y demás. El trabajo que se llevó a cabo con algunos graffiteros del lugar desde finales del 2015 (principalmente con los integrantes de la crew “Fuck Tha Police” o FTP) generó la comprensión de algunas de las principales dinámicas del graffiti y sus relaciones con el entorno.

De manera concreta, se logró definir al graffiti como objeto estético y práctica constante en el barrio, pero también como producto de disputas en las cuales se ven inmersos tres actores principales: por un lado la municipalidad como ente oficial encargado de la regulación de los espacios públicos, por otro, los habitantes del barrio que suelen ver al graffiti como un acto vandálico que invade y “ensucia” sus propiedades, y por último, los graffiteros que hacen uso del mismo para el desarrollo de su práctica.

El interés por el graffiti y los acercamientos a Solanda generaron la necesidad de comprender ciertas dinámicas de lo que se decidió llamar “construcción estética

de un barrio”, pero a su vez de fenómenos que conllevan a conflictividades por el uso del espacio público. Así, se ha considerado que la construcción estética no es solamente un proceso dinámico sino también conflictivo en donde las formas de utilización del espacio producen las principales diferencias. Allí, el graffiti adopta un lugar preponderante como eje de divergencias entre los distintos actores, y las disputas producto de dichas divergencias son concebidas como lugar de estudio para comprender la manera en que se viene construyendo la estética del barrio.

3. Algunas teorías para la comprensión

En buena medida los referentes teóricos que delimitaron la investigación hacen parte del campo de la antropología urbana. Esto obliga entonces a una conciencia sobre la utilización de categorías fraguadas desde estudios de dinámicas ciudadanas europeas y norteamericanas, tomadas entonces como puntos de referencia a partir de los cuales se ha venido entendiendo también las ciudades latinoamericanas.

Aunque propuestas propias de lo que se han venido llamando “epistemologías del Sur” abogan por una mirada crítica minuciosa a la forma en que se investigan entornos altamente diferenciados de los centros hegemónicos del conocimiento, re evaluando la coherencia con la que aparentemente se “importan” teorías que la mayor parte del tiempo resultan disonantes para la comprensión de otros contextos; para la investigación se han considerado dos cuestiones importantes: en primer lugar, la mayoría de ciudades latinoamericanas fueron construidas guardando ciertas ansias de “imagen y semejanza” con las grandes ciudades de referencia para Europa y Norteamérica (París, Londres, New York, etc.). Así, buena parte de las problemáticas de los entornos urbanos foráneos se tradujeron también en nuestras ciudades, agregando a ello las problemáticas que fueron surgiendo a partir de los dilemas propios de la región. De esta manera muchas de las categorías de análisis son útiles para el entendimiento de algunos de los procesos de emulación. En segundo lugar, los procesos de modernización acentuaron las problemáticas de países del sur, imponiendo estructuralmente categorías como la de “desarrollo”, que ha demarcado fuertemente la conciencia de construcción de las urbes. En tercer lugar, algunas de las críticas teóricas han surgido precisamente en una circunscripción o contextualización de categorías de análisis, comenzando por la re significación de las mismas desde la comprensión socio – histórica crítica que permite develar aquellos sentidos otros desde donde se podrían dilucidar nuevas formas interpretativas mucho más acordes a dilemas del sur.

Por lo anterior, se concibe a la “ecología de saberes” planteada por Boaventura de Sousa como una herramienta importante que posibilita el diálogo entre el conocimiento científico y aquellos conocimientos considerados hasta el momento “de poca trascendencia” para la comprensión social. Además de la debida contextualización, es de suma importancia considerar tanto la horizontalidad de saberes como las posibilidades y limitaciones de cada uno de ellos, ya sea de origen científico, académico, o externo a estos círculos altamente consolidados:

A lo largo del mundo, no sólo hay muy diversas formas de conocimiento de la materia, la sociedad, la vida y el espíritu, sino también muchos y muy diversos conceptos de lo que cuenta como conocimiento y de los criterios que pueden ser usados para validarlo (Santos, 2014: 42).

Por lo anterior, se han utilizado planteamientos diversos, algunos propios de pensadores de lo urbano desde contextos del sur, hasta algunas teorías clásicas que siguen sirviendo para el trabajo investigativo antropológico contemporáneo, siempre y cuando se entienda la importancia de la siempre posible mutación contextual.

Así pues, se parte del concepto de estética urbana perteneciente sobre todo al campo del urbanismo o la arquitectura, pero además relacionado comúnmente al término paisaje urbano. Sin embargo, es posible resumirla como una construcción altamente diversa de imágenes en el entorno urbano asociadas a procesos propios de lugares determinados. Estas construcciones estéticas se encuentran expuestas a códigos de valoración distintos que dependen tanto del punto de vista del observador como de los contextos en que se desarrollan. Buraglia hace referencia al tema comentando que:

La Estética, conocida como la “Filosofía de lo Bello” y referida a “la apariencia visual y su efecto” (Williams 1976) no es más fácil de entender ni de definir a pesar de que se ha convertido en uno de los problemas centrales del pensamiento humano y que todos conocemos de qué se trata. Es un producto humano ya que no existe en la naturaleza material de las cosas sino en las construcciones de la mente y los sentimientos humanos que buscan entender, explicar o experimentar en sus significados y valores y adquiere por lo tanto un valor o “utilidad” propios. La Estética Urbana como rama particular de esta Filosofía, no es otra cosa que el resultado de una construcción mental sobre la relación que establece el observador con el paisaje urbano y que resulta de complejos procesos sensoriales, emocionales y racionales, mediatizados por la cultura y las propias experiencias cognitivas o emotivas del observador (Buraglia, 1998: 1).

Por tanto, hablar de estética urbana no conlleva simplemente a pensar que los espacios públicos son a su vez espacios estéticos, sino que se encuentran en constante movimiento producto de dinámicas socio – culturales. Las estructuras físicas que conforman el espacio público y que parecieran altamente rígidas o pensadas primordialmente de manera funcional, son objeto de maleabilidad al momento en que las personas las dotan de sentidos culturales complejos.

De tal manera, entender las dinámicas del espacio público en un barrio como Solanda implicó necesariamente entender las distintas formas de manifestaciones socio – culturales (ya sean permitidas o no por las autoridades), ya que atraviesan realidades particulares y resultan también ser ventanas para entender problemáticas o percepciones de los grupos poblacionales que las ejercen. Además, se posibilita una visión de realidades tanto individuales como colectivas, incluyendo incluso las posibles contradicciones allí.

El espacio público no es únicamente una manifestación física petrificada, es principalmente una relación dinámica desarrollada por la sociedad y que se transforma en distintos momentos y contextos, pero también es una relación de contrastes en la que se gestan distintas formas de intervención. Desde una visión antropológica, se puede decir además que el espacio público es aquel sitio en donde

“se alberga pensamientos, creencias, costumbres, tradiciones, hábitos y formas de vida del individuo que la habita, que nos testimonian sobre las identidades y culturas que conforman el apego a los lugares urbanos” (Guzmán, 2008: 1).

La manera reduccionista con que se había venido limitando la relación del espacio público con la cultura se desdibuja en contextos determinados, dando paso al reconocimiento de la cultura y al espacio público como manifestación de identidades, de construcciones y deconstrucciones constantes. Para el caso de Quito, una de las principales pugnas generadas por las maneras de uso del espacio público tiene que ver con las manifestaciones culturales y sus formas de regulación. Santillán (2013) comenta que en buena medida se pueden encontrar imposiciones municipales pensadas para mantener un orden específico y restringido, evitando sobre todo alteraciones a las mismas, pero produciendo disonancias entre las políticas del espacio y las dinámicas culturales.

A su vez, las lógicas de comprensión de las expresiones culturales encuentran un punto crítico de discusión atravesado por aspectos estéticos, por cánones impuestos de “cultura”, y por formas de valoración, produciendo jerarquizaciones de sentidos sobre las posibilidades de acción en el espacio público. Las prácticas propensas a “llevar la cultura” a sectores populares a través de espectáculos públicos gratuitos con expresiones “cultas” - conciertos sinfónicos, por ejemplo - no solo reproducen el prejuicio de “culturizar” a la población, sino que han desvalorizado las expresiones artísticas propias que contribuyen a una sociedad a reconocerse (Santillán, 2013: 55).

Andrade (2014) menciona que los dilemas sobre la cultura en Ecuador se encuentran enmarcados principalmente por tensiones implícitas del concepto que son constantemente pasadas por alto al momento de definirla. Tanto la concepción “universalista” del término cultura, como los “relativismos particularistas” del mismo, han generado un entramado confuso a partir del cual “la cultura” se ha tornado altamente esquematizada y definida con un sentido “patrimonial” a partir de las estipulaciones de la UNESCO (Andrade, 2014: 233 – 235).

Lo anterior explicaría entonces el por qué para Quito, toda expresión cultural está obligada a acogerse a las lógicas de una ciudad “patrimonializada” que no permite tan abiertamente cambios estéticos que se encuentren al margen de dichas formas. Allí por supuesto, el graffiti sigue siendo un atentado constante de una ciudad idealizada estéticamente. En la misma línea, el sur es considerado como un lugar que rompe con la conformación del discurso estético, directamente relacionado además a la consecución del valor simbólico del centro histórico y la progresiva ocupación del norte de la ciudad como lugar privilegiado para los sectores de mejores condiciones económicas (Para información más detallada sobre patrimonio y el proceso de conformación urbana de Quito se recomienda consultar a: Achig 1983; Carrión 1987; Kingman 2004; Santillán 2015).

4. Apuntes metodológicos de la investigación en campo

El graffiti es una experiencia que depende de una práctica constante, de una adquisición de habilidades pulidas por los años en acción, pero también del encuentro entre historias de vida, de la calle y el barrio. Tanto las limitaciones de

tiempo propios del proceso investigativo de maestría, como las condiciones de extranjero ajeno al barrio y también al graffiti, fueron las principales limitantes con los que se debió enfrentar en el trabajo de campo realizado.

Sin embargo, buena parte del acercamiento y la interacción con el grupo de graffiteros de Solanda encontró en la producción audiovisual un espacio propicio para proceder metodológicamente. Además de la apuesta estética propia del trabajo con el spray, pinturas y demás elementos, las cámaras réflex y de celulares es de suma importancia para la tarea graffitera. Parte de la manera en que se da a conocer su trabajo está fijada en el uso del audiovisual y la fotografía como herramientas de legitimación de sí mismos ante una ciudad que sigue viendo con muy malos ojos a los graffiteros y sus intervenciones.

Aunque los productos audiovisuales también suelen reflejar la movida ilegal a partir de la cual el graffitero se gana poco a poco el derecho a llamarse graffitero -acompañado también por la conformación de estilos propios y manejo de técnicas diversas - para el caso de la investigación resultaron piezas claves, convirtiendo al audiovisual en interés común y posibilitando entender mejor las dinámicas graffiteras a través del mismo, pero sobre todo, dando la debida importancia a las imágenes del graffiti, de los graffiteros, de su escenario barrial cotidiano, y en resumen, para comprender mejor a qué se refieren cuando dicen cosas como: “nos dedicamos a embellecer nuestro barrio”, palabras repetidas en distintas ocasiones y que contrastan con las negativas visiones de muchos de los vecinos, o con las opiniones generadas desde la municipalidad y sus estrictas políticas estéticas para el espacio público.

Por lo anterior, metodológicamente se vio coherente plantear la producción de un trabajo audiovisual que conjugara tanto los intereses académicos como los intereses representativos/comunicativos a los que apuntan los integrantes de la FTP² crew mediante el uso de las imágenes propias del entorno graffitero en Solanda. Aunque el abordaje sobre la estética fue inicialmente pensado a partir de conceptualizaciones teóricas que hablan de la manera en que las ciudades se construyen a través de sus imágenes, la estadía en campo condujo además a vislumbrar la constante necesidad de producción de imágenes sobre el graffiti que hacen del movimiento un cúmulo de confecciones narrativas y estéticas propias de las intervenciones callejeras del escenario. Así, buena parte del trabajo estuvo mediado por las formas de generación de imágenes que hablan del graffiti en Solanda, de sus hacedores, de sus estéticas, y en resumen, de aquellos aspectos visuales que giraron en torno a la relación graffiti – barrio.

En una línea similar, se acudió a algunas imágenes de archivos de noticieros locales, los cuales han llegado a generar un buen número de reportajes desde el año 2013 en adelante. En ellos se ha plasmado principalmente la voz institucional acompañada de opiniones ciudadanas. La mayoría de estos reportajes reafirman las políticas institucionales frente al manejo del espacio público, resaltan las contravenciones, pero, sobre todo, elaboran discursos cargados de negativismo y criminalización del graffiti y sus practicantes. Por tales razones, se concibió importante acudir allí para un análisis discursivo que posibilitara delimitar los principales argumentos para contrastarlos con las iniciativas audiovisuales graffiteras.

² La investigación se concentró en el trabajo de este grupo de graffiteros ya que fue con ellos con quienes se realizaron la mayoría de entrevistas y recorridos por el barrio. Además facilitaron buena parte del material audiovisual y se generó un alto grado de confianza que permitió entender a profundidad las dinámicas del graffiti en Solanda.

5. Graffiti y discurso noticioso

Las noticias trabajadas con respecto al graffiti y la ciudad de Quito muestran un conjunto de posiciones en las que se evidencian dos tendencias que van definiendo el manejo mediático del tema. Mientras algunas toman al graffiti como una práctica vandálica que daña la imagen de la ciudad, haciendo énfasis en relaciones de dicho elemento con términos como suciedad o desorden, otras muestran un cierto sentido de incorporación dentro de las dinámicas ciudadanas, regulado por entidades oficiales que definen tanto los espacios como las maneras de proceder correctas al momento de realizar una intervención de este tipo.

En una línea similar, se habla de “arte urbano”, aludiendo a tendencias estéticas relativamente novedosas que apuntan a un tipo específico de intervención en el cual se lleva el arte de galería a las calles, ya sea replicando murales de artistas altamente reconocidos, o promoviendo incentivar a los graffiteros la adopción de una estética conforme a la del arte de galería. También se promueve que cada intervención esté dentro de todos los parámetros legales del momento. En resumen, se intenta delimitar tanto el sentido estético de toda intervención callejera como los parámetros institucionales que deben regir las mismas.

Cada una de las noticias recogidas maneja sobre todo una discursividad enfatizada en los usos correctos e incorrectos del espacio público, este último tratado como lugar definido casi por sentido común. Aunque la mayor parte del tiempo se habla de espacio público haciendo referencia a lugares de tránsito (calles, paraderos, semáforos, etc.), es evidente la importancia que se le da a la opinión oficial como principal exponente de lo que debe ser dicho espacio. El testimonio de servidores públicos es a su vez acompañado de un buen número de opiniones ciudadanas que refuerzan, de una u otra manera, el ideal de una ciudad en la que toda intervención debe estar regulada por entidades públicas y sus representantes. Aquí un ejemplo:

Graffitis: una realidad que ensucia el sur de Quito (Graffitis invaden los espacios públicos del sur):

Esta es la calle José Abarcas, ubicada en el sur de Quito en el sector de Solanda. Prácticamente no hay una vivienda que no registre graffitis o manchas en su fachada.

Los vecinos de Solanda dicen que la situación es insostenible:

Opinión ciudadana (Sección): “Los vecinos del barrio quieren tener un barrio bonito, bien pintado, pero más se demoran en pintar, que los chicos en graffitear” (Testimonio de habitante de Solanda).

En este sector no se libran ni las paradas de buses, o el parque ecológico que ya no tiene más espacio para los graffitis. Desde la Secretaría General de Coordinación territorial del Municipio de Quito, nos indican que ya trabajan en un proyecto para hacer frente a este tema a través de un sistema interinstitucional.

José Luis Guevara (Secretario de coordinación territorial): “Ya hemos iniciado conversaciones con colectivos, en donde ellos nos han manifestado desde su experiencia también como ven este tema del “arte urbano”, por decirlo algo. Entonces vamos consensuando con ellos, espacios donde ellos puedan

expresarse, y así, de esa manera, tener un apoyo con estos colectivos. Creemos y estamos convencidos de que el control más acuerdos con estos colectivos, y más los ciudadanos empoderados en el control de nuestro espacio público, podemos tener un resultado favorable para esto” (Testimonio de representante institucional).

Quienes fueron captados por las cámaras del ECU 911 fueron retenidos y obligados a pintar lo que ensuciaron, y otros a realizar trabajos comunitarios. Así continúa esta lucha por la recuperación y el cuidado del espacio público, mientras las autoridades planifican una fuerte campaña de concienciación de la importancia de cuidar nuestro entorno.

En Quito, Jorge Loayza, 24 Horas (Noticiero 24 Horas Teleamazonas 2016).³

Lugares limpios, rigurosamente manejados por la municipalidad, desde las leyes hasta los procedimientos, son acompañados por una construcción discursiva que apunta hacia una manera particular de lo que se podría llegar a llamar “ciudad deseada”. Mitchell (2005) ha hablado ya de las “imágenes deseantes”, sin embargo, es necesario aclarar que para el caso, los graffitis no son precisamente los objetos detonadores de deseos, sino que es más bien la propia ciudad, concebida como imagen, la que genera aquellos lineamientos discursivos.

La ciudad concebida como imagen es al mismo tiempo generadora de deseos; una imagen deseada dentro de parámetros construidos y establecidos. Pero ¿hay alguna relación entre la ciudad deseada y ciudad representada? Desde lo expuesto hasta el momento, creo que la imagen de la ciudad conjuga el deseo y su representación. El deseo de una imagen de ciudad particular conlleva a formas de representación de la misma. Aunque la imagen de la ciudad de Quito no es propiamente la que se desea desde una posición oficial – institucional (y en muchos casos ciudadana), el trabajo noticioso trabaja en pro de una representación.

A pesar de que las calles de Quito se encuentran altamente graffiteadas, las imágenes de los noticieros muestran las distintas iniciativas y prácticas llevadas a cabo para la representación de la ciudad que se desea. Teniendo en cuenta que estos noticieros buscan llegar a públicos masivos, es de agregar que la llamada “toma de conciencia” frente al manejo de los espacios públicos es una manera de difundir una única perspectiva de imagen de ciudad.

Las escenas grabadas mantienen estructuras similares, dando la voz principal a los funcionarios y manteniendo en segundos planos todas aquellas actividades que hacen evidentes las prácticas realizadas en concordancia con los discursos. Al final, resultan puestas en escena de la ciudad deseada, es decir, sin graffitis, con excepción de aquellos estéticamente autorizados, o mejor, que pertenecen al ámbito del arte urbano. La ciudad deseada y representada se concreta en discursos y acciones grabadas meticulosamente para públicos, en su mayoría, ya acostumbrados a dichas ideas de ciudad. Al respecto, Ardévol y Muntañola explican que toda imagen consumida se encuadra en contextos determinados que fijan el modo de ver y concebir las imágenes, y que inevitablemente determina las opiniones de las

³ Graffitis: una realidad que ensucia el sur de Quito (Graffitis invaden los espacios públicos del sur). [En línea:] <http://www.teleamazonas.com/2016/05/graffitis-una-realidad-ensucia-sur-quito/> (Consultada el 22 de mayo de 2016).

mismas (Ardévol y Muntañola, 2004: 19).

Para el caso, los discursos difundidos no son mayor novedad, sino producto de tradiciones teóricas modernas en las que el espacio público debe ser indiscutiblemente un lugar democrático, y por ende, en manos de las instituciones garantes de ello (Carrión, 2005). Así, dichas formas de representación son también repeticiones de discursos sobre la imagen idealizada de ciudad. Ciudad idealizada, deseada y representada, todo en constante interacción.

6. La producción audiovisual graffitera: vandal y bombas por doquier

Fue de gran sorpresa encontrar la importancia que se le da a la producción de videos dentro de la práctica graffitera. Aunque a nivel mundial es posible encontrar que esto también está generalizado, para el caso de Ecuador se puede identificar al movimiento denominado Ultravandal como uno de los más notorios en el trabajo audiovisual. Este reúne gran cantidad de intervenciones de distintas crews para posteriormente montarlos en la red de Youtube. Buena parte de los graffiteros de la ciudad han quedado registrados en alguno de los videos realizados por el grupo Ultravandal.

En contraposición al carácter institucional de los noticiarios, los productos de Ultravandal se encuentran cargados de un carácter subversivo frente a los principios promulgados por las noticias y la municipalidad. Como su nombre lo indica, el eje principal de toda la narrativa es el acto vandálico, que hace referencia a la palabra en inglés “vandal”, término utilizado tradicionalmente para hacer alusión a los principios básicos del graffiti norteamericano de los años ochenta. Para la época, el graffiti no sólo debía tener estilos concretos de elaboración, sino que debía ser realizado ilegalmente para generar todas las contravenciones necesarias de la normatividad policial y así ganar el estatus de graffiti (La película *Wild Style* de 1983 es tal vez una de las fuentes más importantes para entender mejor dichas dinámicas).

Junto al tema vandálico, se suman aspectos discursivos direccionados hacia la transgresión constante, tanto de las leyes como del espacio público que, en contraposición al sentido democrático anteriormente nombrado, se concibe como lugar de apropiación cotidiana y desmedida. Los escenarios son ampliamente diversos, al igual que las técnicas y estilos utilizados. Desde intervenciones realizadas con marcadores especiales en ventanas, señales de tránsito, paredes y demás, hasta algunas de gran escala realizadas con extintores, los graffiteros literalmente se apropian de cuanto lugar ven propicio para una pintada (spot).

Otra de las características principales de las producciones audiovisuales señaladas es el constante anonimato de los personajes. Gorras, pasa montañas o pañoletas los acompañan en los recorridos diurnos y nocturnos. Con una misma intención, la forma de edición de los productos es llevada de tal manera que la identidad no se ponga en evidencia. En uno de los diálogos entablados con Guff 45 (integrante de FTP) se comentó que:

En el momento que decidimos ponernos la tienda, no nos pusimos como FTP, osea como el grupo de graffiteros, sino que dijimos: separemos las cosas mejor, porsia vaya a ver alguna cosa legal o alguna cosa. Ese fue el inicio de la tienda (Guff 45,

entrevista por John Viasus, 22 de julio de 2016).

Guff se refería a la tienda de graffiti que posee junto con algunos amigos, también integrantes de FTP. Sin embargo, lo importante allí es la necesidad de mantener oculta la identidad de los integrantes de la crew, ya que esto les podría generar problemas con las autoridades municipales al ser considerados contraventores constantes de las normas vigentes de manejo de espacio público. En diálogos entablados posteriormente también se hablaba de todas las complicaciones que se pueden llegar a tener al ser identificado como graffitero, ya que tanto los policías como los propios vecinos han llegado a utilizar la violencia como represalia por las intervenciones realizadas.

Por lo anterior, el sentido vandálico de las intervenciones se encuentra acompañado de la construcción de imágenes anónimas e identidades ficticias (nombres ficticios o aka) a partir de las cuales se manejan los audiovisuales, así como también la manera en que se reconocen entre ellos en el día a día. Se puede decir que, en paralelo a la vida cotidiana en donde se encuentra incluida las relaciones familiares, vecinales o laborales, se da la necesidad de creación de identidades alternas que permiten la realización de la práctica, disminuyendo riesgos tanto para sí mismos como para personas cercanas. La mayoría de identidades alternas son construidas a partir de experiencias de vida o de elementos de gran importancia individual (ídolos, gustos personales, etc.), por lo que normalmente se encuentran cargadas de altos contenidos simbólicos. Como ejemplo, el propio Guff comentó sobre el nombre FTP lo siguiente:

Una vez salimos a rayar y entonces los tombos nos cogieron y nos llevaron al cuartel, y ahí salió un man más tucó que me imagino que era el que mandaba y salió a darnos un escarmiento, pienso yo. Fue un abuso total de autoridad, fue como una brutalidad policiaca que siempre acostumbamos a decir. Ese día ya nos golpearon, volvimos a la casa, pero ese mismo día volvimos a salir. Entonces salimos, rayamos, nos desahogamos, que era lo que nosotros hacíamos, y de ahí dijimos que necesitamos algo que nos represente, y a la final decidimos poner algo de tres letras que era FTP, que significa Fuck The Police. Eso fue más o menos por el 2003, y desde ahí ya comenzamos a rayar (Guff 45, entrevista por John Viasus, 12 de abril de 2016).

Como se puede ver, las creaciones de identidades alternas son casi que obligatorias frente a las implicaciones de la práctica graffitera. Sin embargo, son a su vez producto directo de la manera en que normalmente se tiende a identificar al graffitero como un delincuente. Esta asociación del graffitero como delincuente ha producido cierto proceso de “otricación”, las personas que adoptan el discurso oficial del espacio público conciben a todo aquel que salga de él como un “otro” que atenta directamente con sus deseos de la imagen de la ciudad. En su análisis sobre los discursos del otro, Hall (2013) comenta:

Las fronteras simbólicas mantienen las categorías “puras”,

dando a las culturas significado e identidad únicas. Lo que desestabiliza la cultura es “la materia fuera de lugar”: la ruptura de nuestras reglas y códigos no escritos. La tierra en el jardín está bien pero en la habitación es “asunto fuera de lugar”, un signo de contaminación, de fronteras simbólicas que están siendo violadas, de tabúes rotos (Hall, 2013: 433-434).

En este caso, buena parte de lo que el autor llama categorías “puras” sí se encuentran escritas; cristalizadas en leyes y códigos de conducta, o en su defecto, penales:

Artículo... (34).- De las infracciones graves y su sanción: Cometerán infracción administrativa grave, y serán sancionados con una multa equivalente a dos (2) salarios básicos unificados, quienes:

4. Realicen alteraciones a la superficie de pintura de fachada con rayados, pintas, u otros, con cualquier tipo de material, así como quienes promuevan la colocación de afiches y demás elementos de carácter electoral (Ordenanza Metropolitana N° 0282. 2012. Concejo Metropolitano de Quito).

El graffitero es en suma un “desadaptado” desde el punto de vista municipal al momento que decide afectar aquel espacio sagrado al que se le ha denominado “espacio público”. Irrumpe a su antojo quebrando intencionalmente las normas que, en teoría, garantizan la democratización del espacio. Allí se convierte en el otro criticado, perseguido, discriminado, criminalizado. Pero paradójicamente, es creando este otro de sí mismo como logra también cierto grado de protección e incluso reconocimiento dentro del ámbito del graffiti. Precisamente allí toma valor la producción de videos, ya que con ellos se dan a conocer los trabajos realizados, la calidad de los mismos en un amplio sentido (técnica, lugar, riesgo, complejidad) y la persistencia del graffiti como hecho constante e inagotable dentro de la imagen de la ciudad.

7. Conclusiones

Se considera que las condiciones particulares de la ciudad de San Francisco de Quito han producido formas de manejo del espacio público y su estética a partir de estrechas normativas generadas desde las instituciones públicas. Las iniciativas ciudadanas como las de graffiteros han con llevado a la necesidad de replantear en cierta medida el pensamiento del espacio público y la estética urbana. Sus intervenciones ilegales provenientes de la tradición vandal norteamericana y re pensadas para entornos específicos como el sur de Quito, han servido para evidenciar que lo público es también una constante necesidad de construcción conjunta en la que no se puede dejar de lado las experiencias de vida cotidiana barrial.

Aunque las intervenciones graffiteras también generan tensiones con la propia comunidad al hacer presencia en aquellos elementos liminales entre lo público y lo privado (fachadas, puertas, contadores de luz y agua, aceras), esto ha servido como

detonante de reflexiones producidas desde el barrio como núcleo primordial en donde la gente comienza a cuestionar tanto individual como grupalmente por el tipo de barrio que se quiere. Allí, el tema estético resulta primordial como reflejo de deseos ciudadanos diversos que dinamizan la necesidad y maneras de construir la ciudad sin mayores exclusiones. Por tal razón, las construcciones estéticas urbanas no son simples caprichos visuales, sino tareas complejas que hablan de pugnas, luchas de poder, desigualdades y apropiaciones.

Con lo anterior, los medios de comunicación audiovisuales han servido como campo de batalla en el que, de manera altamente estigmatizadora, los noticiarios han reforzado la idea criminalizadora tanto del graffiti como del graffitero, llevando a extremos bastante marcados las normatividades municipales y generando visiones distorsionadas de la práctica y sus hacedores. En respuesta, las redes sociales han servido como lugar de contestación subversiva desde donde los graffiteros buscan legitimación interna y externa. Al interior del ámbito graffitero, los productos audiovisuales graffiteros se convierten en herramientas de divulgación de osadías, técnicas, constancia y sobre todo de presencia en el escenario público a partir del quehacer plasmado en sin número de tags y bombas. Al exterior de dicho ámbito, se pone a disposición de quien esté interesado las distintas razones o discursividades que han llevado a fraguar un movimiento graffitero quiteño que se apropia de buena parte de la ciudad pero que tiene como principal epicentro el sur.

De tal manera, cerrar el diálogo a otras formas de construir las ciudades argumentando la búsqueda del llamado “bien común”, palabra ampliamente utilizada para el espacio público desde los discursos institucionales de las ciudades, es un error que ha venido siendo camuflado bajo aparentes procesos democráticos del gobierno de la ciudad. Con lo anterior no se quiere decir por ejemplo, que el graffiti debe ser considerado una práctica a la que todo el mundo se debe acomodar, más sí se argumenta que sigue siendo una de las acciones que hacen posible mantener vivas dinámicas simbólicas que ponen en tela de juicio las visiones ortodoxas que consideran al espacio público y la estética urbana asuntos acabados.

La progresiva legitimación del arte urbano como evento propio de las ciudades contemporáneas ha ayudado a que el graffiti pueda ser reivindicado en cierta medida. Las intervenciones urbanas de este tipo colaboran a que sea cada vez más difícil el rechazo de los ciudadanos y autoridades de posibilitar apropiaciones estéticas producto de iniciativas juveniles. A pesar de ello, los graffiteros o writers - como también suelen denominarse a sí mismos - continúan trabajando por la reivindicación de su práctica, intentando diferenciarse del propio arte urbano al que no dejan de considerar una variante poco transgresora de las dinámicas urbanas de poder.

Aunque parezca a simple vista de poca trascendencia, teniendo en cuenta que buena parte de las discusiones sobre lo urbano se encaminan hacia la movilidad, la economía, densidad poblacional, y demás temas de funcionamiento altamente cuantitativos, los tags, rayones, bombas y demás intervenciones graffiteras y sus debidos encuentros y desencuentros con la sociedad en general, evidencian que las construcciones visuales, atravesadas por la estética como categoría primordial, son campos simbólicos y representacionales que tienen gran trascendencia al momento de estudiar y aprehender la ciudad latinoamericana y sus problemáticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achig, Lucas (1983). El proceso urbano de Quito (ensayo de Interpretación). Quito. Colegio de Arquitectos de Pichincha.
- Andrade, Xavier (2014). Patrimonio, concepto y alternativas. Habitar el patrimonio. Nuevos aportes al debate desde América Latina. Instituto Metropolitano de Patrimonio, Enero, 228-247.
- Ardèvol, Elisenda y Nora Muntañola (2004). Visualidad y Mirada. El análisis cultural de la imagen. Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contemporánea. Barcelona. Editorial UOC.
- Buraglia, Pedro G (1998). Estética urbana y participación ciudadana. Bitácora urbano territorial, 2, julio. [En línea:] <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18840/19732.html>. (Consultada el 8 de febrero de 2016).
- Carrión, Fernando (1987). Quito: crisis y política urbana. Quito. Editorial El Conejo.
- Carrión, Fernando (2005). Espacio público: punto de partida para la alteridad. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO – Ecuador. [En línea:] <http://www.flacso.org.ec/docs/artfcalteridad.pdf.html>. (Consultada el 8 de febrero de 2016).
- Guzmán, Carlos (2008). Las nuevas síntesis urbanas de una ciudadanía cultural (La ciudad como objeto de consumo cultural). Organización de Estados Iberoamericanos. [En línea:] <http://www.oei.org.co/sintesis.htm>. (Consultada el 2 de abril de 2015).
- Hall, Stuart (2013). El espectáculo del “Otro”. Sin Garantías. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich (Comp.). Quito. Corporación Editora Nacional.
- Hall, Stuart (2013). El trabajo de la representación. Sin Garantías. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich (Comp.). Quito. Corporación Editora Nacional.
- Kingman, Eduardo (2004). Patrimonio, políticas de la memoria e institucionalización de la cultura. ICONOS, 20, septiembre, 26-34.
- Mafla, Camila y Moscoso, Raúl (2014). Espacios comunes, significados distintos: graffiti, arte urbano y políticas públicas en la ciudad de Quito. Questiones Urbano Regionales. Revista del Instituto de la Ciudad, 3, 41-84. [En línea:] <http://www.institutodelaciudad.com.ec/red-de-conocimientos/revistas/25-revista-questiones-urbano-regionales-volumen-iii-numero-2.html#/4/.html>. (Consultada el 21 de marzo de 2016).
- Mitchell, W. J. T. (2005). ¿What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ortega, H y Riaño-Alcalá Pilar (2007). El refugio desde la experiencia de la población. Migración forzada de colombianos. Colombia, Ecuador, Canadá. Publicaciones Flacso, Ecuador, 63-91.
- Santillán, Alfredo (2013). Los espacios públicos y la dinámica cultural en Quito: reflexiones críticas. Culturas y política cultural en el DMQ. Una colección

de ensayos. Instituto de la ciudad, Quito, 47-58.

Santillán, Alfredo (2015). Quito, materialidad y ficción de una ciudad segregada. Un balance de la bibliografía disponible. *Cuestiones Urbanas*, 1, Mayo, 93-115.

Santos, Boaventura de Sousa (2014). Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. *Epistemologías del Sur (Perspectivas)*. Maria Paula Meneses y Boaventura de Sousa Santos (eds.). Madrid. Ediciones Akal.

Documentos:

Ordenanza Metropolitana n° 0282. 2012. Concejo Metropolitano de Quito.

Contenidos audiovisuales en la web:

Artistas urbanos plasman sus graffitis en las paredes de Quito

<https://www.youtube.com/watch?v=2QijQcLtnbo>

Graffitis: una realidad que ensucia el sur de Quito

<http://www.teleamazonas.com/2016/05/grafitis-una-realidad-ensucia-sur-quito/>

Life in the streets Quito - Ecuador Vandal promo

<https://www.youtube.com/watch?v=w2g01KGr8Ow>

Limpieza de graffitis en Quito

<https://www.youtube.com/watch?v=wca-3EtKH2o>

Proyecto Galería de Arte Urbano Quito

<https://www.youtube.com/watch?v=RUpH65ziAgA>

Quito se convierte en una galería urbana

<https://www.youtube.com/watch?v=XgkJH7h3vEo>

Sanciones por grafitear espacios públicos. Galería de Arte Urbano.

<https://www.youtube.com/watch?v=Dws6ifNx7ms>

TOIN EXTINGUISHED

<https://www.youtube.com/watch?v=mMCEeLd0I44>

ULTRAVANDAL (PRE ESTRENO 2016) \ REVISTA DE GRAFFITI

https://www.youtube.com/watch?v=K2kLy_a5riI

ULTRAVANDAL \ EPISODIO #1

<https://www.youtube.com/watch?v=mMCEeLd0I44&t=1s>

