

SEMINARIO

**POLÍTICAS ESPACIO-TEMPORALES:
ARTE URBANO Y ESPACIO PÚBLICO**

MUBAM. Del 4 de mayo al 1 de junio de 2017



COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Presidente

Fernando López Miras

Consejero de Turismo, Cultura y Medio ambiente

Javier Celdrán Lorente

Secretaria General de la Consejería

Pilar Valero Huéscar

Director General de Bienes Culturales

Juan Antonio Lorca Sánchez

EDITA

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Consejería de Turismo, Cultura y Medio ambiente

Dirección General de Bienes Culturales

Museo de Bellas Artes de Murcia

EDICIÓN A CARGO DE

Jesús Segura

DIRECCIÓN

Javier Bernal Casanova

ADMINISTRACIÓN

Servicio de Museos y exposiciones

Dirección General de Bienes Culturales

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Maxi

AUTORES

Jesús Segura, Toni Simó, Javier Gómez de Segura,

Paz Tornero, Gerardo Robles

COORDINACIÓN DE LA EDITORIAL

Javier Bernal Casanova

FOTOGRAFÍAS

De los autores

IMPRESIÓN

Imprenta regional

Depósito Legal: MU 562-2018

ISBN: 978-84-7564-749-4

© de los textos: los autores

© de las fotografías: los autores

© de la presente edición: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Consejería de Turismo, Cultura y Medio Ambiente.

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Contenidos

Presentación 5

Jesús Segura Cabañero

Profesor de Bellas Artes UMU.

I. P. del Proyecto de Investigación

HAR2015-64106-P. *El espacio articulado.*

Título: *Grafiti y el derecho a la ciudad: la transgresión urbana.*

9

Toni Simó Mulet

Profesor de Bellas Artes UMU.

I. P. del Grupo de Investigación de la UMU:

Visualidades y Temporalidades de la Cultura Contemporánea.

Título: *Grafiti y el derecho a la ciudad: la performatividad urbana.*

23

Javier Gómez de Segura Hernández

Profesor de Bellas Artes UMU.

I. P. del Grupo de Investigación de la UMU:

Arte, Espacio público y Paisaje.

Título: *Arte urbano y espacio público.*

37

Paz Tornero Lorenzo

Profesora de Bellas Artes UMU.

Investigadora del Proyecto: *El Espacio Articulado.*

Título: *Activismos furtivos: grafiti efímero y nuevas tecnologías.*

65

Gerardo Robles Reinaldos

Profesor de Bellas Artes UMU.

Investigador del Proyecto: *El Espacio Articulado.*

Título: *Tecnologías de la visualidad en el arte urbano: Realidades rescatadas, espacios invadidos.*

89

Presentación

Jesús Segura (*Editor*)

El libro **POLÍTICAS ESPACIO-TEMPORALES: ARTE URBANO Y ESPACIO PÚBLICO**, se inscribe dentro del conjunto de actividades del Proyecto de Investigación “El Espacio Articulado: Contextualizaciones en el arte contemporáneo, espacialidades y temporalidades en la producción artística actual” HAR2015-64106-P (MINECO/FEDER), dentro del “Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Proyectos de I + D, del Ministerio de Economía y Competitividad” del Gobierno de España.

La publicación pretende explorar las frecuencias artísticas contemporáneas situadas en el arte urbano y el espacio público, cuya adscripción a esa concepción de las nuevas humanidades, incorporan en su programática los estudios espacio-temporales.

Las producciones artísticas que se desarrollan en el Arte Urbano y el espacio Público se presentan como una gran contribución a la ruptura de esta organización espacio-temporal, heredada del modernismo. Pero también como un laboratorio experimental que visualiza toda una confrontación con el espacio-tiempo absolutista: monolítico y monocrónico.

...el problema de entender la contemporaneidad en la obra de arte se basa precisamente en esa colisión de los espacios y los tiempos, que son alterados debido a sus contextos y a sus prácticas procesuales. Y que mejor que las obras desarrolladas en el Arte Urbano, cuya plataforma es el espacio publico

En las últimas décadas la espacialidad y el contexto, junto con la idea de la temporalidad, se han convertido en unas de las preocupaciones centrales, tanto de la cultura visual como de las metodologías de análisis de la producción y la práctica procesual artística. La puesta en crisis de la espacialidad contemporánea a través del “giro espacial”, la heterocronía, el anacronismo y la globalización de las prácticas y análisis críticos del arte contemporáneo, se configuran hoy como una de las estrategias fundamentales en el mundo del arte. Encontramos estas inquietudes en la teoría de la imagen, en la historiografía y, en definitiva, en la reflexión sobre la docencia de las Bellas Artes.

Se presenta, a nuestro modo de ver, como una de las cuestiones centrales para entender el presente en el que nos movemos y desarrollamos. Una cuestión fundamental que, sin embargo, aún no ha sido elaborada completamente, y cuyas implicaciones históricas, sociales y políticas están en constante desarrollo. Justamente, el problema de entender la contemporaneidad en la obra de arte se basa precisamente en esa colisión de los espacios y los tiempos, que son alterados debido a sus contextos y a sus prácticas procesuales. Y que mejor que las obras desarrolladas en el Arte Urbano, cuya plataforma es el espacio publico. De este modo, una de las aportaciones fundamentales del libro **PO-LÍTICAS ESPACIO-TEMPORALES: ARTE URBANO Y ESPACIO PÚBLICO**, será la puesta en conjunto de estos usos contextuales del

espacio y sus temporalidades en prácticas artísticas urbanas. Partiendo del cuestionamiento de la historiografía tradicional del arte urbano, se elaboran constructos culturales que apuestan por un sentido trastornado del lugar, el espacio, el tiempo y el contexto. Para ello, se habilita la performatividad espacial o el “giro performativo” que nos sitúa en una concepción topológica del espacio que postula el proceso, la materialidad contingente y el contexto de intervención como elementos constitutivos de una geografía performativa del espacio donde la multi-temporalidad se constituye como el “cronotopo” por excelencia.

El libro, que ahora presentamos, se gesta en el seminario del mismo nombre impartido en el MUBAM entre el 4 de mayo y el 1 de Junio de 2017 con motivo de la inauguración de la exposición “Arte urbano, de la calle al museo”. En el se dictaron una serie de conferencias que ampliaban la visión de arte urbano hacia posiciones que debatían en torno al derecho a la ciudad, a los activismos furtivos y sus derivaciones del graffiti efímero. Así como, las concomitancias entre arte urbano-espacio público y sus tecnologías de la visualidad.

Desde esta breve presentación a **POLÍTICAS ESPACIO-TEMPORALES: ARTE URBANO Y ESPACIO PÚBLICO**, no quiero dejar de agradecer a los autores su participación tanto en el seminario, como en esta publicación.

Fig. 1. Eddie Colla, Tailandia, 2014.

Fuente: <http://www.isupportstreetart.com/wp-content/uploads/2015/01/EddieColla-x-DYoungV-15.jpg>



GRAFITI Y EL DERECHO A LA CIUDAD: LA TRANSGRESIÓN URBANA

Jesús Segura

INTRODUCCIÓN

Según Eddie Colla, los espacios públicos nunca fueron diseñados para ser recubiertos de arriba a abajo con fotos de productos de consumo. Estos espacios deberían, de alguna manera, reflejar la cultura que prospera en ese espacio. En el proceso creativo del dúo alemán Herakut se habla de mundos imaginarios. Ellos tratan de contar cuentos, de hecho, las citas cortas, pasajes o descripciones escritas al lado de las figuras son referencias a la vida del personaje. Icy&Sot son un colectivo de artistas de Irán que trabajan sobre todo el stencil (plantilla) con aerosol. Hay que tener en cuenta que pocos sitios hay en el mundo en los que el arte urbano sea tan efímero y tan peligroso como en Irán. Inkie en 1989 fue arrestado por su grafiti y puede presumir de ser el primer y único artista callejero en pintar en las Casas del Parlamento del Reino Unido. Del mismo modo Inti cita, explota elementos iconográficos de las tradiciones precolombinas, exhibiendo la rica historia cultural de América del Sur frente al capitalismo globalizado. J. Rodríguez Gerada es uno de los pioneros de la “Culture Jamming” donde se trata de denunciar el consumismo, haciendo hincapié en el contraste entre la imagen y la realidad de la sociedad. Retratos e intervenciones de grandes dimensiones son la característica fundamental de su trabajo.

Artistas todos ellos presentes en la exposición “Arte urbano de la calle al museo” en el MUBAM, y que iremos viendo a lo largo de estas líneas. No obstante, nos gustaría situar los recientes debates y discusiones que enmarcan el grafiti y el arte urbano dentro del contexto de las teorías de lo urbano, lo espacial y más explícitamente dentro de las conceptualizaciones del espacio urbano, que abordan la complejidad de la espacial-

lidad y la experiencia de lo urbano como construcción social y relacional (Halsey & Young, 2006; Schacter, 2008; Ferrell & Welde, 2010).

Encontramos que paralelamente al nacimiento del grafiti se produce una nueva configuración del espacio en el contexto urbano. La práctica artística de finales de los años sesenta y setenta pone de manifiesto las contradicciones entre la obra de arte autónoma y auto-suficiente, y la conquista del espacio (público, privado, territorial, etc.) En las últimas décadas, la espacialidad y el contexto se han convertido en unas de las preocupaciones centrales de la cultura visual. El paisaje urbano actual está configurado por todo tipo de intervenciones furtivas que manifiestan las tensiones y conflictos del espacio público. El filósofo y geógrafo Henri Lefebvre (1974) hace referencia a una problemática del espacio sometido a una funcionalidad impuesta por el tardo-capitalismo y a la puesta en crisis de las premisas con que fueron habilitados. Las “intervenciones contextuales” dentro de las prácticas artísticas actuales se han erigido como garantes de un arte participativo construido en colectividad, que es capaz de transformar los usos sociales del espacio y otorgar formas de pensamiento para modificar sus funciones político-sociales. Y la atención a este problema abre el debate hacia el grafiti y el arte urbano.

La imbricación de los artistas con el contexto y el lugar tiene consecuencias en la manera de entender el arte urbano y sus juegos semánticos entre contenido y lugar de producción de la obra. En donde la localización encuentra su realidad discursiva. La localización, el emplazamiento, la geografía, en definitiva la búsqueda de “lugares de intervención” forma parte del proceso e investigación del artista urbano comprometido con la realidad social. De hecho, la manifestación moderna del grafiti o “escribir en las paredes” como expresión creativa, se asocia y se ubica dentro de las subculturas de comunidades desfavorecidas en las ciudades de Estados Unidos, como así lo han documentado varios autores (Cooper & Chalfant, 1984; Chalfant & Prigoff, 1987; Cooper, 2009a; 2009b; 2013; Felisbret, 2009; Stewart, 2009).

No obstante, será Henri Lefebvre el que sitúe la mirada sobre lo urbano, la ciudad y el espacio para argumentar que el grafiti no sólo debe ser estudiado, comprendido y apreciado en su variedad y habilidad como arte público “abierto”, sino valorado como una “reivindicación

del espacio urbano”. Así, el grafiti y el “arte urbano” rompen poéticamente el monopolio de los mensajes sobre el tejido urbano, y al mismo tiempo abren preguntas sobre la naturaleza del espacio público y el derecho a la ciudad (Zieleniec, 2016). Curiosamente, lo que es común a la mayoría de los análisis y perspectivas sobre el grafiti es el énfasis en su asociación con la ciudad y lo urbano. Por lo tanto, existe un creciente cuerpo de trabajo que presenta el grafiti como expresión e indicativo de la condición urbana moderna, que representa un choque sobre el uso e intercambio de valores del espacio social y público.

TRANSGRESIONES URBANAS

La tesis de Lefebvre sobre la producción del espacio se sustentan sobre la base de considerar el espacio como catalizador, como generador de las relaciones de producción. Lefebvre afirma: “es el espacio y por el espacio donde se reproducen las relaciones de producción capitalista” (1974, p. 223). Por tanto, las relaciones entre el cuerpo y la sociedad se definen a través del sistema dialéctico, que abarca la totalidad del espacio. De este modo se produce una dialéctica entre el espacio dominante y el espacio dominado. Por tanto, el espacio de la ciudad ha sido moldeado “a partir de elementos históricos y naturales, a través de un proceso político. El espacio es político e ideológico” (Lefebvre, 1977, p. 341). Para Lefebvre la contradicción y la dialéctica surge de la instrumentalización que se hace del espacio. De hecho, señala las contradicciones de la relación social que nace de tratar el espacio a gran escala de manera planificada, (es decir, el espacio es tratado de manera ideológica y política). La propiedad privada del espacio que se genera a partir de esa planificación sería el resultado de esa instrumentalización.

Diferentes autores hablan de una apropiación negativa del espacio público y en general del espacio urbano, es decir de una dominación espacial surgida del capitalismo y los intereses de la propiedad privada. Pero, esta apropiación negativa nunca termina de imponerse a lo que ellos llaman las “posibilidades” de la apropiación positiva del espacio público. Es decir, aquella que está ligada a la reapropiación del cuerpo, a la capacidad de movimiento y libertad del cuerpo en el espacio urbano, más allá de las restricciones normativas y legales

que impone el urbanismo planificado. Sus propuestas son socializar el espacio, abrirlo a la participación de los habitantes. La posición de Lefebvre aquí, se puede definir como que el espacio no es meramente natural, material y vacío a la espera de ser llenado de contenidos, sino socialmente producido. “El espacio concebido” que menciona negativamente Lefebvre se nos presenta como un receptáculo vacío, geométrico y euclidiano. Es el espacio que se proyecta en los diseños urbanísticos y que está a la espera de ser ocupado por cuerpos inertes y objetos funcionales, inteligibles y neutrales. Esta perspectiva espacial es cuestionada severamente por Lefebvre con su planteamiento de “el derecho a la ciudad”. En este, propone la ciudad como obra, como una actividad creadora y como un espacio lúdico, en la que los ciudadanos participen no sólo como espectadores pasivos, sino como colectividad, y cuyos intereses sean los de activar los espacios para el goce, el disfrute y la belleza.

De acuerdo con estas frecuencias sobre la reclamación del espacio público como algo lúdico y para el disfrute, localizamos el trabajo de artistas que se presentan en esta magnífica exposición en el MUBAM. Encontramos aquí a Jace que en 1990 creó su primer “Gouzou”, un personaje un poco anaranjado y sin cara, ni manos, ni pies. Desde 1993 comenzó a pintar “Gouzou” en muchos lugares, principalmente en antiguas zonas industriales o en carteles publicitarios. Jana & Js son un dúo de artistas de Austria y Francia, su tema principal es la mirada urbana. Trabajan con stencils (plantillas) que cortan a mano de acuerdo a sus propias fotos. Jean Faucheur, es uno de los pioneros del arte callejero de Francia. Fundó Le MUR, un proyecto artístico de gran éxito cuyo objetivo principal es promover el arte urbano contemporáneo. Especialmente interesante es la obra de Jeaze Oner que destaca por su hiperrealismo y tridimensionalidad consiguiendo así un efecto 3D. Jef Aerosol (fig. 2) (Jean-François Perroy) dedica su obra a los músicos de la calle, mendigos, niños, etc. Pinta las siluetas a tamaño natural. El blanco, negro y gris son sus colores y siempre veremos su famosa y misteriosa flecha roja en sus obras. Igualmente las piezas de Levalet interactúan con su entorno, ocultan, escalan, y a menudo incluyen objetos tridimensionales transformados en instalaciones urbanas. Su trabajo necesita de una cuidadosa localización de los puntos perfectos y las mediciones preci-



sas. Logan Hicks utiliza fotografías tomadas durante sus viajes internacionales como punto de partida, creando así, intrincadas plantillas de múltiples capas de aerosol para construir la imagen.

Independientemente de los temas y la diversidad de técnicas empleadas por los artistas, hay un nexo común a todos ellos que se verifica en su interés en desvelar la amenaza que sufre el espacio público diseñado. Los artistas denuncian la intención de la burocracia política de reducir su función básica a lugar de paso, de tránsito, a espacios meramente funcionales, en los desplazamientos entre puntos geográficos de la ciudad. El “derecho a la ciudad” de Henri Lefebvre reclama y habilita la intervención del espacio urbano. Estos espacios no se pueden concebir solamente como un lugar de paso, de visita turística, tampoco como una nostalgia para recuperar las ciudades tradicionales. Por el contrario, surge por la necesidad de construir un “objeto teórico” en torno a “lo urbano”, a partir de las necesidades de los habitantes del espacio urbano. Donde “lo urbano” persiste más allá de la planificación de los urbanistas y del “consumo cultural” (la sociedad burocrática de consumo dirigido), ávido de espectáculos y de lo pintoresco.

Fig. 2. Jeff Aerosol, *This world is your world*, Bordeaux, 2013. Fuente: <https://streetartnews.net/2013/10/street-art-jef-aerosol-bordeaux-france.html>

El “derecho a la ciudad” es una reivindicación del derecho a habitar el espacio urbano, a hacer uso creativo, lúdico y ser representado en y a través del espacio público. En última instancia, el derecho a la ciudad es una llamada y una exigencia para que “lo urbano” tome forma, no como realidad objetual sino como potencialidad y virtualidad dispersa; en la que el espacio urbano característico desarrolle la “actividad creadora” de los habitantes de la ciudad. Lefebvre sitúa este espacio característico en la calle, donde se reproduce “lo urbano”. La calle es el topos, el lugar en el que confluyen “simultaneidad y encuentros, lugares en los que el cambio suplantaría al valor de cambio, al comercio y al beneficio” (Lefebvre, 1978, p. 124).

Observamos que la calle es un medio y modo de comunicación. Sin ella no podrían aflorar otros espacios de observación, intercambio y contradicción que puedan generar las diferentes visiones y conflictos de intereses de sus habitantes. Es en ella donde se producen las contradicciones que posibilitan los movimientos okupas o la primavera árabe, por ejemplo. Es el espacio de apropiaciones, diferencias y tensiones que da cabida al movimiento de ideas. Y, en el que el cuerpo se postula como medida de reapropiación del espacio público. Donde se contempla el espectáculo invisible de las prohibiciones y los signos abstractos que regulan la propiedad privada y el uso político y regulador del espacio público, diseñados desde los apartados “centros de decisión”, como apunta Lefebvre:

En la escena espontánea de la calle yo soy a la vez espectáculo y espectador, y a veces, también, actor. Es en la calle donde tiene lugar el movimiento, de catálisis, sin los que no se da vida humana, sino separación y segregación, estipuladas e inmóviles (1983, p. 25).

En efecto, Lefebvre asevera que no hay espacio más contradictorio que el espacio público, capaz de condensar todas las realidades e intereses complejos que fluctúan por él. En el espacio público y en la calle se dirimen las diferencias, separaciones y desigualdades, donde se puede desplegar el imaginario para “negociar” la reconstrucción del ciudadano en su contexto político y social. Es en el desarrollo de este imaginario, donde encontramos la “escritura del espacio público” re-

presentada por el grafiti. Las actividades y eventos que ocurren en la calle son la base del reclamo al “derecho a la ciudad”, y es en la calle donde se produce la resistencia a la opresión política y social. El cuestionamiento a las hegemonías políticas dominantes encuentran el espacio de expresión en las paredes de la ciudad como significante, símbolo y síntoma de conflicto y protesta. Se toma la palabra en nombre de la sociedad y en nombre de la colectividad en los muros anónimos de las ciudades. Como comenta Lefebvre:

¿Acaso el espacio urbano de la calle no es el lugar para la palabra, para el intercambio, tanto de términos y de signos como de cosas? ¿Acaso no constituye el lugar privilegiado en donde se escribe la palabra?, ¿el lugar donde la palabra se ha hecho salvaje y se la encuentra, eludiendo prescripciones e instituciones, inscrita en las paredes? (1983, p. 25-26).

El grafiti puede entonces encarnar la demanda del “derecho a la ciudad”. De hecho, toma la palabra y la expresa apropiándose del espacio público. El grafiti reclama el derecho a colonizar el espacio público. De este modo, canaliza las frustraciones colectivas y hace de acusación al poder ante la indiferencia sobre la gentrificación, la especulación, la banalidad, las desigualdades, la mercantilización y la privatización del espacio público. Es por esto que el grafiti como acto y expresión espacial de hacer imágenes y textos, es un acto no requerido y es frecuentemente ilegal. Como gesto espacial ligado a la representación de la protesta se encuentra constantemente inmerso en el debate de la ilegalidad de su existencia, del acto criminal punible. Incluso se intenta hacerle comparecer como un arte menor, fuera de las elites culturales. El grafiti, no solamente proporciona una “contra-narrativa” a la estética urbana dominante, sino que proporciona una elaboración de la protesta estética y la disidencia, uniendo la estética y la política. El elemento estético que irrumpe e intercepta los códigos es primordial en el gesto del grafiti, y así lo entiende Baudrillard al definirlo como una práctica estética de la escritura urbana que manipula totalmente los códigos y las significaciones. Baudrillard sostiene que los grafitis no tienen “contenido y mensaje”, son “significantes vacíos”



Fig. 4. El Seed, Argel, 2014.
Fuente: <http://elseed-art.com/el-seed-didouche-algiers/>

debido a su autorreferencialidad, donde el grafiti actúa contra los significantes. El signo del grafiti es completamente diferente a cualquier código espacial regulado. Es autorreferente, es la diferencia, con la que se ataca para “desmantelar la red de los códigos, de las diferencias codificadas, mediante la diferencia absoluta, incodificable, contra la cual el sistema choca y se deshace”. Este vacío de referencias es lo que le permite a la acción del grafiti “enredar la señalización urbana, para deshacer el orden en los signos” (Baudrillard, 1980: 94- 95).

En este sentido, encontramos en la exposición “Arte urbano de la calle al Museo” artistas que trabajan con la antítesis del signo urbano. Donde la referencia a lo natural imprime un choque, un antagonismo con el mundo urbano, y pretende así de esta manera recodificar nuestra relación con lo urbano. Por ejemplo, Ludo (fig. 3) conecta el mundo de las plantas y los animales con nuestro universo tecnológico. Roa es sobre todo conocido por su fuerte obsesión por los animales y roedores “desubicados” en el contexto urbano. A menudo, combina en sus murales la vida, la muerte y la vida después de la muerte. Otros artistas de esta exposición condicionan la visión del espacio urbano interviniendo



Fig. 3. Ludo, Nueva York, 2014.
Fuente: http://thisisludo.com/wp-content/uploads/2012/08/Drone_fevrier14_NY-copy.jpg

a gran escala en fachadas de edificios, como El Seed (fig. 4) que rescata esa tradición árabe de la caligrafía como expresión artística para fusionarla con las últimas tendencias del arte urbano. Asimismo, Peeta, mediante sombras y recursos técnicos consigue un espectacular efecto de tres dimensiones en unas formas retorcidas y geométricas. Pichi & Avo un dúo español, crean sugerentes relaciones entre arte, arquitectura y escultura.

Llegados a este punto, no podemos obviar aquí las reflexiones del geógrafo y teórico urbano Edward Soja (1996) en el debate de lo espacial y urbano. Las reflexiones de Soja abren la posibilidad de una dialéctica socio-espacial al reconsiderar la noción de lugar frente al espacio como expresión cerrada. En definitiva, al interpretar el espacio y la espacialidad interdisciplinariamente. Y considerando los espacios como constructos sociales, culturales, políticos y esencialmente experimentables, capaz de ser vividos.

El concepto expresado por Edward Soja de “tercer espacio” se deriva de la definición del espacio urbano en el que la imaginación simbólica o la textualización espacial es posible y se caracteriza por las

narrativas creadas por la política y la cultura. El tercer espacio amplía el alcance de los dos anteriores, sobre todo en su complejidad de la imaginación geográfica espacial que viene dada por el factor del tiempo vivido, similar a una proposición historiográfica de los espacios urbanos. En este sentido, Soja comenta:

Comprender el espacio vivido puede ser comparado a escribir una biografía, una interpretación del tiempo vivido de un individuo, o en términos más generales a la historiografía, es decir, al intento de describir y entender el tiempo vivido de las colectividades o las sociedades humanas (...) Lo mejor que podemos hacer es investigar selectivamente, del modo más sutil posible, la infinita complejidad de la vida a través de sus dimensiones espaciales, sociales e históricas intrínsecas, y de su espacialidad, sociabilidad e historicidad interrelacionadas (2008, pp. 40-41).

Soja aboga por la comprensión del espacio social como una serie de relaciones sociales que puedan ser reales y concretas, que puedan ser inscritas “espacialmente” que desvelen “nuestra existencia social vivida”. Al final sólo comprendemos el espacio social de la ciudad cuando estas relaciones están concretamente representadas. Tracey Bowen relaciona el grafiti con una actitud site-specific ligado a emplazamientos urbanos específicos (2010, p. 85-87). Bowen (2013) y Halsey & Young (2006), ven el grafiti como un ejemplo de lo que Michel de Certeau llamó “prácticas espacializantes” (1984). Estas prácticas se basan en cuestionar y entender como los individuos habitan la ciudad y representan sus experiencias en el espacio urbano. Bowen conecta estas teorías con el concepto de Edward Soja del “tercer espacio” que son la representación de los espacios vividos. Estos espacios de representación del “tercer espacio” son los que pueden activar el arte y la creatividad del grafiti. Existe un catálogo de espacios en la ciudad como callejones, pasos inferiores, edificios abandonados, fachadas en decadencia, muros en la calle, etc., que constituyen verdaderos “terceros espacios”, que son espacios alternativos y experimentados. Vi-



vidos por los habitantes de la ciudad de forma original cuando aparecen las manifestaciones del grafiti en ellos. Así el grafiti ofrece formas alternativas de ver la ciudad, no sólo para aquellos que escriben o pintan en las paredes, sino también para aquellos que lo leen, lo ven y lo disfrutan.

De esta manera encontramos artistas en esta exposición que emulan estos “terceros espacios” para tener una visión alternativa de la ciudad y representar el espacio de la ciudad con significantes creativos. En ellos el grafiti desafía las representaciones dominantes del espacio como puramente funcionales y mercantilizadas. Es esta posibilidad de encontrar algo nuevo, algo único, algo sorprendente, chocante, informativo, algo que nos puede hacer sonreír, pensar o reaccionar, lo que nos ofrece la “escritura de las paredes” del grafiti. Por tanto, el grafiti y el arte urbano de los artistas presentes en esta exposición son un medio para comunicar una gama de ideas, perspectivas y opiniones que aseguran un uso más igualitario de la ciudad y sus espacios.

Por ejemplo, el artista Aboudia refleja casi siempre los niños de la calle, con los que se siente muy identificado. También, el artista Nemo cuyo personaje central de su obra es un hombre viejo y arruga-

Fig. 5. Pure Evil, *Well that escalated quickly*, Londres, 2014..
Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Graffiti_in_Shoreditch,_London_-_Well_that_escalated_quickly_-_Pure_Evil_\(13744925183\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Graffiti_in_Shoreditch,_London_-_Well_that_escalated_quickly_-_Pure_Evil_(13744925183).jpg)

do que el propio artista utiliza como símbolo para transmitir su visión de la humanidad, de sí mismo, y de la sociedad, corroída y decadente. El artista Osch trabaja desde posiciones abstractas y surrealistas y lleva su arte urbano a ciudades como Berlín, Moscú, Nueva York, Ámsterdam y Londres. El caso del artista Pro176 es realmente singular, ya que su temática se basa a menudo en figuras de cómic distorsionada, retorcidas que conectan con el arte de Pure Evil (fig. 5) inspirado en la cultura del skate, desde donde explora el lado más oscuro de sus sueños utópicos y el mito del apocalipsis. El artista que firma con el nombre de Rayajos ha realizado numerosos murales de gran tamaño en diferentes puntos de la región de Murcia, sus murales contienen personajes y atmósferas que nos sumergen en un mundo de leyendas y fantasías mitológicas.

Del mismo modo, el artista Retna ha desarrollado un estilo de grafismo en el que cada bloque de texto es un sistema de jeroglíficos y caligrafía que ha sido influenciado por la escritura árabe, jeroglíficos egipcios, hebreos y tipografías nativas americanas. Estas prácticas intervencionistas se reflejan magistralmente en el arte de Vhils, que penetra arqueológicamente en las innumerables capas de carteles, suciedad, madera y yeso para liberar las imágenes poéticas escondidas bajo los espacios urbanos. Incluso la original propuesta de el artista Vinz que crea híbridos animales-humanos con un sistema de símbolos de carácter político. Las aves significan libertad, los peces representan el consumismo, las ranas transmiten autoridad y los lagartos representan la opresión.

REFERENCIAS

- Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- Bowen, T. (2010). "Reading gestures and reading codes: The visual literacy of graffiti as both physical/performative act and digital information text". En Monika Raesch (Ed.), *Mapping Minds* (pp. 85-93). Oxford, UK: Inter-Disciplinary Press.
- Bowen, T. (2013). "Graffiti as spatializing practice and performance". *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, 25.
- Certeau de, M. (1984). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.
- Chalfant, H. & Prigoff, J. (1987). *Spraycan Art*. London, UK: Thames & Hudson.
- Cobarrubias, S. & Pickles, J. (2009). "Spacing movements: The turn to cartographies and mapping practices in contemporary social movements". En Barney Warf & Santa Arias (Eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives* (pp. 36-57). New York: Routledge.
- Cooper, M. (2009a). *Tag town: The evolution of New York graffiti writing, 1963-82*. Stockholm: Dokument.
- Cooper, M. (2009b). *Subway Art: 25th Anniversary Edition*. London: Thames and Hudson.
- Cooper, M. (2013). *Hip Hop Files: Photographs 1979-1984*. Berlin: From Here to Fame.
- Cooper, M. & Chalfant, H. (1984). *Subway Art*. New York: Henry Holt.
- Felisbret, E. (2009). *Graffiti New York*. New York: Abrams.
- Ferrell, J. & Welde, R. D. (2010). "Spot Theory". *City: analysis of urban trends, culture theory, politics, action*, no 14, pp. 48-62.
- Halsey, M. & Young, A. (2006). "Our desires are ungovernable Writing graffiti in urban space". *Theoretical Criminology*, 10(3), pp. 275-306.
- Lefebvre, H. (2008). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio. *Papers: revista de sociología*, (3), pp. 219-229.
- Lefebvre, H. (1977). "Reflections on the Politics of Space". En R. Peet (Ed.), *Radical Geography* (pp. 339-352). London: Methuen and Co.
- Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.
- Lefebvre, H. (1983). *La revolución urbana*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schacter, R. (2008). "An Ethnography of Iconoclasm: An investigation into the production, consumption and destruction of street art in London". *Journal of Material Culture*, vol. 13, no 1, pp. 35-61.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell.
- Soja, E. W. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Stewart, J. (2009). *Graffiti Kings*. New York: Melcher Media/Abrams.
- Zieleniec, A. (2016). "The right to write the city: Lefebvre and graffiti". *Environnement Urbain/Urban Environment*, vol. 10.