

**ROSTRO A LA INTEMPERIE: RETRATO DIBUJADO, REPRODUCIDO Y
SOMETIDO AL ACONTECER DE LO URBANO**

JORGE ENRIQUE LOPEZ MONTOYA

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

Asesor

JULIÁN ZAPATA RINCÓN

Maestro en Artes Plásticas

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2020

**ROSTRO A LA INTEMPERIE: RETRATO DIBUJADO, REPRODUCIDO Y
SOMETIDO AL ACONTECER DE LO URBANO**

JORGE ENRIQUE LOPEZ MONTOYA

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2020

A Daniela, dondequiera que esté, por hablarme de libros un día.

Estas palabras guardan una deuda con las tuyas

AGRADECIMIENTOS

Por un empecinamiento individualista del que no logro desprenderme, este trabajo de investigación creación se me hizo, como a Sísifo con su piedra, una labor cuesta arriba. Sin embargo, en ese empeño que me llevó al borde del solipsismo, ciertas voces, ciertas presencias, e incluso ciertas ausencias, lograron aportar cuotas considerables de lucidez y de ímpetu para emprender y continuar. Vaya mi agradecimiento, por tanto, a la profesora Luz Análida Aguirre, por ayudar a trazar la senda académica y burocrática del trabajo; a la profesora Julián Rincón Zapata, por sus comentarios pertinentes y oportunos respecto al contenido y la estructura de este; a Daniel Abad Restrepo, cómplice de derivas dialógicas y espaciales fecundas en ideas; a Natalia Rincón, la voz perenne del amor que, aún como eco distante, perdura; y por último a mi madre, Luz Marina Montoya, por brindar cobijo y apoyo sin pensarlo, a veces sin saberlo.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
DECLARACIÓN DE ARTISTA	14
JUSTIFICACIÓN	15
OBJETIVOS	16
1. MARCO TEÓRICO	17
1.1 LO URBANO COMO ESPACIO PARA EL ARTE	17
1.2 LA IMAGEN COMO PARTE DEL DEVENIR URBANO	22
1.3 EL ACONTECER ACTUAL DE LA IMAGEN COMO DISPOSITIVO DE ARTE URBANO	26
2. METODOLOGÍA	31
3. IMAGEN, ESPACIO Y PERCEPCIÓN	34
3.1 EL PERIPLO DE LA IMAGEN	34
3.2 IMAGEN MODERNA, IMAGEN URBANA	40
4. TODOS LOS ROSTROS UN ROSTRO: LA VALÍA ESTÉTICA DEL RETRATO	54
4.1 ¿POR QUÉ SE RETRATA?	54
4.2 LA VALÍA ESTÉTICA DEL RETRATO	60
4.3 PRODUCCIÓN DE RETRATOS EN VINILO: UN ACERVO DE PRESENCIAS	64
5. ROSTRO A LA INTEMPERIE: IMAGEN COMO SUPERFICIE DE CONTACTO	70
5.1 CIUDAD: TEJIDO DE CONTACTOS	70
5.2 ARTE URBANO, ARTE DE LA FUERA	73
5.3 ROSTROS A LA INTEMPERIE: REFLEXIÓN EN TORNO AL EMPLAZAMIENTO URBANO DEL RETRATO	89
6. CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFÍA	113

RESUMEN

El presente es un proyecto de investigación-creación que, a partir de la elaboración gráfica de retratos en vinilo, y del interés por ampliar las posibilidades configurativas y visuales de este tipo de imagen, traza un periplo en torno a las formas de percibir y entender la imagen en general, y lo relaciona con los modos en los que lo urbano como madeja de acontecimientos opera sobre dichas formas, así como sobre las diferentes manifestaciones que aspiran, mediante su impacto estético, al apelativo de arte urbano. De esta relación surge un análisis en torno al potencial expresivo del retrato, partiendo de sus funciones establecidas a lo largo de la historia del arte, y en tanto que correlato del rostro vivo y generalizado en el que reside lo urbano como una mirada siempre dispuesta a resignificar aquello de lo que se apropia.

Palabras claves: imagen, dibujo, retrato, urbano, *paste-up*, empapelamiento, espacio, superficie, contacto, reconfiguración.

INTRODUCCIÓN

Las ciudades albergan, en sus innumerables calles, espacios y superficies, un ente que les da pulso, que las dota de un sentido paradójicamente certero e incierto a la vez, y que las somete a un constante proceso de transformación que no cesa de redefinir lo que la vida misma es dentro de sus estructuras. Dicho ente es *lo urbano*, un cúmulo de acontecimientos que se gesta entre miles, millones de individuos que, al ejercer su derecho de estar en las calles a sus anchas, se ven obligados a representar un papel, a practicar el ocultamiento y el des-ocultamiento según les convenga, a hacer uso de diferentes espacios en concordancia o en contra de normas políticas y sociales establecidas o meramente intuitas, a propiciar encuentros utilitaristas, efusivos, timoratos, violentos, eufóricos o fatídicos con otros individuos y con infinidad de objetos que se prestan a ser abordados, interpretados, asimilados o rechazados, a poner en marcha sistemas efímeros de convivencia, de circulación, de contemplación y de funcionalidad; lo urbano es la conciencia informe de la masa que habita la ciudad, es su mirada y su tacto, pero también su voz y su fuerza, el *hábito* que consciente e inconscientemente traza, erige y marca el *hábitat* en el que su naturaleza se despliega, a través del cual se desenvuelve y en el cual opera.

Luego está la imagen que, sometida a lo urbano en tanto que mirada y tacto, es asimismo un ente cargado de potencia, que tiene tantas maneras de transmitir no ya un mensaje o una consigna, sino una sensación, un afecto, como individuos haya que la puedan contemplar. Un ente que puede oscilar entre la simpleza pueril y la complejidad excepcional, la imagen es un territorio que siempre está proyectando algo, siempre parece exigir que se acuda a algo en ella, así sea un capricho, una entelequia. Hecha campo problemático, no obstante, en su contacto con lo urbano, la imagen trasciende sus estadios de revelación sobrenatural, de encumbramiento de la forma y el estilo y de

mero dispositivo informativo y de entretenimiento para volverse un instrumento determinante de los modos humanos de ver, entender, sentir y transmitir, para erigirse en la pieza más valiosa del aparataje estético que nos rige.

La presente investigación-creación se propone estudiar la forma en la que un tipo particular de imagen, el retrato dibujado con vinilo y reproducido mediante la impresión y el fotocopiado, es percibida, interpretada, intervenida, desatendida o disuelta cuando es llevada al espacio urbano, donde, a través de la técnica *paste up* (empapelado) se apropia de superficies en las que no sólo cuenta con una visibilidad que los dibujos originales por sí solos difícilmente podrían tener, sino que se hace vulnerable a diversos tipos de reconfiguración que se dan a raíz del contacto que se efectúa ora con individuos que aportan su cuota de teatralidad y de sesgos al acontecer urbano, ora con factores accidentales e inusitados, pero de cierto modo predecibles, que inciden en ella de forma paulatina.

El tema del retrato sirve como una suerte de correlato a la pluralidad y la otredad de los individuos existentes en acto que hacen de los espacios y las superficies urbanas el escenario que acoge sus presencias y sus manifestaciones. Los rostros representados son vagos, no siempre responden a un modelo concreto y cuando lo hacen no deja de ser un rostro más entre muchos, como el de tantas personas que existen y dejan de existir en un visto y no visto. La superficie que los acoge les promete una duración, pero no los salva de la indiferencia, de la violencia, de la decadencia, elementos en los que se ha querido observar un modo en que la imagen aspira a seguir “creándose” por medio de su desarticulación azarosa.

Para acometer este propósito se ha trazado una senda que comprende un objetivo general y tres objetivos específicos. Se parte así de la intención de *dar cuenta del potencial estético del retrato elaborado en dibujo a vinilo y transformado en dispositivo del arte urbano mediante la*

reproducción serial y la técnica del paste-up o empapelamiento. Siendo el retrato un tema ineludible en la historia del arte, y por lo tanto, un estrato de la imagen siempre vigente, se da comienzo a la senda de análisis trazada mediante el acto de estudiar y exponer las maneras en las que la imagen en general, y la imagen hiper serializada e insertada en ámbitos urbanos en particular, repercuten en la percepción del individuo y las colectividades. Con base en este entendimiento de la imagen, y anticipando la concepción propia de la imagen-retrato, se procede a elaborar una serie de retratos en vinilo y hacer un estudio de estos con base en referentes teóricos que aborden las diversas funciones del retrato como tema en varios momentos de la historia del arte. El recorrido finaliza con una mirada hacia los modos de acontecer de la imagen insertada en un espacio presto siempre a reconfigurarla, a partir de la cual se busca hacer una valoración, desde la estética urbana y las definiciones de arte urbano y conceptos afines, del potencial visual de los retratos reproducidos e instalados en el espacio, con base en registros tomados, prestando especial atención a los factores de más incidencia. Así trazada, la senda comprende un estudio interrelacional de factores que se entrelazan, se complementan y se contrastan, dando pie a entender a la imagen (y dentro de ella al retrato) y a lo urbano más que como meros estratos lógicos y visuales, como acontecimientos.

Dicho estudio comienza acudiendo de forma somera al periplo que la imagen como continente de significados y sensaciones ha efectuado hasta la época actual. Se reconocen las formas en las que la mirada se ha apropiado de la imagen, y a su vez las formas en las que dichas apropiaciones operan sobre la concepción de la realidad. Desde los albores de la representación, en los que era tomada por una revelación de fuerzas inefables, hasta la ubicuidad de la imagen actual, pasando por su estadio de relevancia visual como exteriorización de los factores esenciales de la naturaleza, lo cierto es que la imagen no ha dejado de ser el elemento en el que el mundo parece cristalizarse,

mostrarse y relatarse. La primera unidad temática se esfuerza pues por hacer una exposición de la imagen como dicho elemento, hallando su colofón en una visión de esta como un ente que se abre a innumerables modos de ver, de interpretar, de intuir y de anticipar la realidad, siendo su ejecución e instalación en el espacio urbano a través de diferentes técnicas, una de sus formas de apertura más fecundas en lo que tiene que ver con su potencial visual.

A continuación se pasa a explorar la pertinencia, la vigencia y las funciones del retrato, un tema que ha estado presente en casi todas las etapas de la historia del arte, a la vez que se propone un acervo gráfico del mismo, de realización propia mediante el dibujo a vinilo, a fin de no sólo aludir a esa vigencia, sino a una variedad virtual de manifestaciones del rostro humano. Se hace énfasis en la visión del retrato como una interpretación de los rasgos esenciales del rostro en pos de la representación, la cual justifica diversos aspectos técnicos y estilísticos de los retratos elaborados. En esta unidad temática se aspira, en cierta medida, a dar cuenta detallada de lo que será la materia prima del núcleo del trabajo, el encuentro de la imagen con las formas de operar de lo urbano.

Llegado a este punto el trabajo hace acopio de las ideas propuestas en torno al retrato y la imagen y se esmera por estudiarlas y comprenderlas con base en su incorporación a dicho ámbito. Para esto se vale de un ejercicio de campo, en el que los retratos elaborados son reproducidos en diferentes dimensiones y emplazados en varias superficies a lo largo y ancho de la ciudad de Medellín. Mediante un registro fotográfico recurrente, en el que se atiende a la transformación de la imagen con el paso del tiempo, y a raíz de un sinnúmero de factores, se emprende una reflexión que abarca la territorialidad de la ciudad, la susceptibilidad de sus espacios y superficies de ser intervenidos y apropiados, las formas en las que lo urbano se desenvuelve y opera en la percepción generalizada, y en última instancia la vulnerabilidad y potencialidad de la imagen del rostro

sometida a modos de acontecer como la indiferencia, el reconocimiento, la intervención o la violencia. Se trata de presentar a la imagen, desde su presencia y su decadencia, como un correlato de las formas en las que lo urbano se manifiesta en la vida misma de los individuos y las colectividades que habitan la ciudad, las formas en las que los afecta y condiciona sus modos de percibir y abordar la realidad.

Mediante el uso del retrato, imagen virtual de incontables vidas e historias, este trabajo aspira, en suma, a mostrar de manera sucinta pero contundente las formas en las que lo urbano se despliega y se manifiesta, en las que la imagen amplía sus vías de configuración a partir su vulnerabilidad y sometimiento constante a las miradas y a la acción impredecible de los cuerpos, y en las que la decadencia puede ser tenida como un factor regidor de acontecimientos estéticos considerables y reveladores.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El arte, a lo largo de la historia, ha sido predominantemente visual. Incluso en la historia reciente, dominada por la no objetualidad, la problematización del lenguaje y la transitoriedad del acontecimiento como aparatos de transmisión sensible, los modos de representación que desde la visión más genérica se asocian con el arte (dibujo, pintura, escultura, fotografía) siguen resistiendo y negándose a que se los reduzca a mera artesanía, gracias al trabajo de artistas capaces de resignificar, deconstruir o expandir las posibilidades expresivas que dichos modos acarrearán.

Cabe preguntarse, sin embargo, por la pertinencia de ciertas formas de representación, en tanto que se pondera su facultad de transmitir algo que pase de ser un mero compendio de alardes formales dispuestos en un plano. Tal es el caso, para lo que atañe a esta investigación/creación, del retrato logrado en dibujo mediante el uso del vinilo. La aplicación de este material se acerca más a la pintura que al dibujo, pero cuando esta se hace sin recurrir a mezclas, y atendiendo más bien a las gradaciones que permite el pincel según la cantidad de vinilo aplicado (pasando del empapado al semi-seco), el resultado obtenido es más coherente con la naturaleza monocromática, inacabada y anticipatoria del dibujo que con la de la pintura.

El problema que surge cuando se tiene un amplio acervo de retratos efectuados de esta forma es el de cómo conferirles una pertinencia visual y conceptual que no se quede en un mero despliegue de prolijidad técnica, y que expanda las posibilidades expresivas de estas piezas a los ojos de un posible espectador. Es una complejidad que conduce a buscar alternativas en problemáticas del arte como la serialización y los modos visuales de lo urbano. Es justamente el ámbito de lo urbano el que se vislumbra como campo de proyección en el cual desplegar el retrato hecho a vinilo para aventurar y sopesar un potencial alcance de este tipo de imagen. Aunque,

concretamente hablando, lo que se quiere desplegar en dicho ámbito es un conjunto de imágenes reproducidas y serializadas mediante impresiones y fotocopias, haciendo uso para ello de la técnica del *paste-up* o empapelado. Esta técnica es uno de los muchos modos de acontecer de lo que se conoce como arte urbano, y al adoptarla este proyecto se enmarca en una serie de prácticas que a lo largo del tiempo ha alcanzado el rango de movimiento. Con esta problemática trazada, se llega a la pregunta que marcará por tanto el derrotero de la presente investigación: ¿cuál es el potencial estético y visual del retrato hecho a vinilo una vez serializado, reproducido e instalado en varios espacios del entorno urbano? ¿Qué lugares específicos de este dispositivo podrán ser intervenidos con estas imágenes y qué se busca lograr en la relación con el espectador-transeunte?

Con estas preguntas se busca determinar el modo en el que la imagen del rostro se puede insertar en el lenguaje visual del arte urbano, que por lo general hace gala de un dinamismo formal, cromático y conceptual considerable, y que en el caso específico del empapelamiento se revela como un soporte de consignas que buscan llamar la atención sobre realidades políticas y sociales. La pregunta central por el potencial estético y visual también atañe a la susceptibilidad de la imagen instalada en el espacio urbano de ser transformada por diversos factores ajenos a ella, tales como el uso que hacen los individuos y los colectivos de los espacios (lo cual implica diferentes modos de entrar en contacto con la imagen) o la manera en que el paso del tiempo y de los elementos afectan el soporte (lo cual ya entra a afectar la integridad de la imagen y revelar su transitoriedad.)

El problema en el que se centra este trabajo exige, por lo tanto, una reflexión no sólo en torno a un lenguaje visual y las imágenes que produce, sino en torno a la percepción que entra en contacto con estas imágenes, razón por la cual la estética urbana se halla en el núcleo de toda la investigación/creación aquí prevista.

DECLARACIÓN DE ARTISTA

A pesar de su naturaleza anticipatoria, un tanto desprolija y deudora de una visión representativa primigenia, el dibujo monocromático es un lenguaje visual que se resiste a caer en el desuso. Allende de lo que pueda transmitir por sí mismo, lo cierto es que son incontables las formas en las que se puede aprovechar a fin de expandir su potencial estético y hasta conceptual. Por mi parte, reconozco que el uso que hago del dibujo se circunscribe a un único tema: el retrato. Valga decir también que opto por el dibujo realizado con vinilo en favor del contraste que su aplicación facilita sin sacrificar la factura, cosa que se complica con el uso de diferentes gradaciones de grafito o de carboncillo. Desde esta ejecución un tanto utilitarista y repetitiva del dibujo, surge la necesidad de una problematización de la técnica que permita explorar sus modos de transmisión más allá del soporte inicial.

A este efecto, el ámbito urbano ofrece no solo un soporte expandido, sino un campo conceptual en el que la representación del rostro, aún como mero dibujo, adquiere otros matices. Mi concepción de lo urbano va más allá de la mera extensión territorial conocida como *ciudad* en la que comúnmente se enmarca. Para mí lo urbano tiene que ver más con una madeja de aconteceres dispersos y efímeros y de apropiaciones corpóreas y espaciales por parte de individuos y colectivos, que con un mero discurrir funcional callejero. La función del rostro en el espacio urbano es la de afirmar una presencia múltiple, a veces dispersa, a veces aglutinada, a veces aislada, pero siempre latente. Con la inserción de retratos hechos en dibujo de alto contraste en ese dinamismo acontecimienta de lo urbano, lo que busco es hacer de la técnica una manera de delatar la indeterminación a la que cualquier presencia se ve sometida por fuera de sus nichos de pertenencia. El dibujo en el papel se preserva, como el individuo en su hábitat. Reproducido e instalado en las paredes o en el suelo, se desvanece, como el transeúnte entre la muchedumbre.

JUSTIFICACIÓN

Lo urbano es un territorio, pero también es un *estado de cosas*, un *estado de cuerpos*, un *agenciamiento* (Deleuze y Parnet, 2004, p. 81). Es un ente que, como afirma Manuel Delgado (2007), “no está constituido por estructuras estables, sino más bien por un orden de relaciones sociales por lo general impersonales, superficiales y segmentarias” (p. 182). Por lo tanto, a la trama conformada por calles, espacios y cuerpos que convergen, habría que añadirle una urdimbre consistente en una madeja de acontecimientos sin determinación ni estructura, de cruces, encuentros y apropiaciones transitorias del espacio, de atascos y desplazamientos, de miradas de soslayo y temores contenidos y latentes, de devenires, en suma, para que una concepción propicia de lo urbano pueda concretarse. De esto se sigue que un arte de, para y desde lo urbano sea no sólo un arte que tiene lugar en las calles de una ciudad cualquiera, sino un arte que a través de una pluralidad de manifestaciones vivenciales, visuales y conceptuales da cuenta de las relaciones dispares, intermitentes, transitorias e indeterminadas que tanto individuos como colectividades establecen entre ellos mismos y entre los espacios que los acogen. La imagen, a su vez, opera en estos modos de acontecer como una superficie que se abre al tiempo, a la interpretación, al contacto, y se instala más allá de lo meramente *legible* (Salas, 2016, p. 64). Este trabajo halla su justificación en su intención de hacer de la imagen del rostro, esto es, del retrato, primero efectuado en dibujo y luego reproducido y emplazado en superficies urbanas, una imagen que aspira a dicha apertura, a generar encuentros con la mirada generalizada de lo urbano que no sólo transmitan el eco de una presencia, sino que activen diversos estadios de contacto que pueden acarrear sobre ella diferentes tipos de transformación, lográndose así que la imagen-retrato alcance no sólo un nuevo soporte en el cual ser percibida, sino que pueda seguir dibujándose (o desdibujándose) a raíz de las circunstancias azarosas a las que se ve sometida.

OBJETIVOS

General

Dar cuenta del potencial estético del retrato hecho a vinilo, transformado en dispositivo del arte urbano mediante la reproducción serial y la técnica del *paste-up* o empapelamiento.

Específicos

- Estudiar y exponer las maneras en las que la imagen en general, y la imagen hiper serializada e insertada en ámbitos urbanos, repercuten en la percepción del individuo y las colectividades.
- Elaborar una serie de retratos en vinilo y hacer un estudio de estos con base en referentes teóricos que aborden las diferentes funciones del retrato como tema en diversos momentos de la historia del arte.
- Hacer una valoración, desde la estética urbana y las definiciones de *arte urbano* del potencial visual de los retratos reproducidos e instalados en el espacio, con base a registros tomados y en especial atención a los factores de más incidencia (Clima, intervenciones, desgarros).

1. MARCO TEÓRICO

1.1 Lo urbano como espacio para el arte

La palabra *urbano* viene, en los tiempos que corren y desde hace ya un buen rato, acompañada por una serie de connotaciones que, en el mejor de los casos, implican una suerte de encumbramiento o romantización (mediáticos) de la ciudad como espacio cultural, y en el peor, una estigmatización y segregación de diversos actores constituyentes de dicho espacio. Es un concepto que parece indisoluble de las maneras en las que el ser humano habita, transita y se manifiesta en la ciudad. Al hablar de *arte urbano*, por otra parte, se suele pensar en una serie de usos de diferentes formas de lenguaje visual que atañen a esas maneras, y a la fragmentariedad que las determina. Es sabido, no obstante, que en la mente de un vasto número de personas, la concepción del arte urbano no pasa de considerarlo todo un mero graffiti, desde el más insignificante *tag* hasta el más imponente mural. Así, el arte urbano, tal y como se lo entiende ahora, pareciera que no trasciende el ámbito de las configuraciones visuales efectuadas en las calles, cualesquiera que estas sean.

Ya en lo que tiene que ver con los lenguajes específicos ejercidos, en la concepción más extendida y axiomática de arte urbano caben manifestaciones visuales que parecen no querer aspirar a una visibilidad concreta ni a un ejercicio interpretativo dedicado, sino meramente a ser un decorado de superficies imbuido de niveles variantes de transgresión espacial e institucional. Se tiene así al ya mencionado *tag*, que consta de una firma estilizada hecha en aerosol o en marcador que identifica a un individuo o a un grupo; está también el *bomb*, que ya pasa a ser un graffiti propiamente dicho, en el que suele predominar la tipografía enrevesada y voluminosa, aunque también incurre en composiciones figurativas; con el estarcido o *stencil* se apela a una técnica de intervención relámpago, en la que una plantilla previamente cortada con motivos

tipográficos o figurativos permite una aplicación rápida de pintura, comúnmente aerosol, que al rellenar las oquedades de la plantilla imprime en una superficie la forma deseada; y como cúspide de las manifestaciones visuales de arte urbano se alza el mural, una técnica historiada que halla su precursor en el fresco bizantino y renacentista, y que en la primera mitad del siglo XX fue retomado por figuras como Diego Rivera en México y Pedro Nel Gómez en Colombia a modo de manifestación de un realismo popular y de su idiosincrasia; este se ha venido reincorporando a modos de creación más afines a intereses visuales y discursivos propios de la contemporaneidad, como las masivas intervenciones de fachadas del fotógrafo francés JR.. Todas estas acciones implican una intervención *in situ*, con materiales que pasan a mezclarse de manera casi permanente con las superficies intervenidas. Otras formas menos disruptivas de las superficies apelan a la aplicación de diseños en papel que fácilmente pueden ser removidos o intervenidos, como lo son los *stickers* o los empapelamientos con engrudo, también conocidos como *paste up*, los cuales permiten no sólo una configuración visual previa a las intervenciones, sino que posibilita un libre juego con las texturas, las formas y los matices cromáticos de las superficies intervenidas para lograr composiciones vistosas mediadas por cierto nivel de azar e indeterminación.

Estos modos de acontecer visual callejero son fácilmente rastreables en diversos catálogos y en búsquedas de internet que tienen como factor determinante y denominador común el concepto de Arte Urbano. Sin embargo, uno de los intereses de este trabajo radica en poner en tela de juicio dicho concepto desde la definición de *lo urbano* en tanto que problema fenomenológico más que geográfico. Esto implica no sólo repasar esta definición, que suele ser difusa, sino emprender un análisis a fondo que lleve a comprender cuales son las manifestaciones artísticas que verdaderamente atañen a lo urbano.

Para empezar, es preciso decir que no es gratuito que la imagen acústica que suscita la palabra *urbano* sea la de una ciudad, entendida como un cúmulo de estructuras sólidas y vías de tránsito en las que residen, operan y por las que se desplazan, respectivamente, un número indeterminado de personas que se da en llamar población. La ciudad, sin embargo, no es la que crea lo urbano, ni la que lo condiciona, ni la que lo define; la ciudad simplemente *propicia* lo urbano, esto es, se erige como el lugar en el que al tipo de fenómenos que constituyen lo urbano le resulta más fácil manifestarse o (nunca mejor dicho) *tener lugar*. Para entender mejor esa línea que separa (pero también que conecta, como superficie de contacto) a la ciudad de lo urbano, es pertinente revisar en la obra de Manuel Delgado (2007) la dicotomía entre *la ciudad concebida* y *la ciudad practicada*.

La ciudad que se representa en planos se ciñe a la idea de que toda estructuración espacial ha de obedecer a una serie de presupuestos que tienen como fin facilitar al máximo la estabilidad vital de la población: las casas han de brindar cobijo ante la intemperie, pero también comodidad, los lugares de trabajo deben acoger al mayor número de personas posible, pero cuidando también que haya un desenvolvimiento unitario óptimo, y los intersticios o vías de tránsito deben acortar las distancias y facilitar el desplazamiento entre estas instancias. Quizá se esté pecando aquí de una simplificación extrema pero, en esencia, a este tipo de proyecciones, sólo que a una escala mucho más grande, es a las que obedece el concepto y la ejecución de la *ciudad concebida*. Así, los proyectos urbanísticos trazados por la institucionalidad política que regula las ciudades *conciben* las edificaciones y las vías según un uso y una ocupación afines a su visión. La fábrica para el trabajo, el parque para para la congregación ociosa, la acera para el desplazamiento fluido a pie y la vía para el desplazamiento fluido vehicular, a la vez que la administración ejerce la potestad de conceder lotes para la construcción de viviendas, unidad estructural mínima que se erige como

hábitat de la familia (y hoy por hoy cada vez más del individuo). Se percibe en esta concepción, sin embargo, un idealismo funcional que desatiende a modos del acontecer humano que no caben en ninguna previsión espacial ni en ningún esquema práctico trazado de antemano, en tanto que “los urbanistas trabajan a partir de la pretensión de que pueden determinar el sentido de la ciudad a través de dispositivos que dotan de coherencia a conjuntos espaciales altamente complejos” (Delgado, 2007, p. 14). La ciudad concebida es un espacio que parece olvidar la volatilidad y la pluralidad del acontecer humano, asignándole a cada estructura una función. Se llega así a lo que Delgado presenta de forma crítica como una

Conceptualización de la ciudad como territorio taxonomizable a partir de categorías diáfanas y rígidas a la vez –zonas, vías, cuadrículas– y a través de esquemas lineales y claros, como consecuencia de lo que no deja de ser un terror ante lo inconmensurable y polisensorial, el súbito desencadenamiento de potencias sociales muchas veces percibidas como oscuras (p. 14).

Es precisamente este desencadenamiento de potencias oscuras lo que comporta lo urbano. Se puede pensar en este fenómeno como en un proceso de horadación, de abrirse camino del individuo y de la colectividad entre las estructuras planificadas por los urbanistas, un abrirse camino que implica todo tipo de usos, contactos, diásporas, cúmulos, y agitaciones, en las que la ciudad, las calles, los espacios y las edificaciones, más que un factor determinante, no son otra cosa que un campo de potencias y latencias. Lo urbano es así, pues, “la sociedad que producen los urbanitas, la manera que estos tienen de *gastar* los espacios que utilizan y al mismo tiempo crean”, y en los cuales “se abandonan a apropiaciones efímeras y transversales, todo un océano poliédrico e interminable de acontecimientos” (Delgado, 2007, p. 15). Con la ciudad como el continente óptimo para su acontecer, lo urbano es lo que dentro de ella genera una serie de contactos, afectos, usos,

alineamientos y desplazamientos que, si bien tienen algo de indeterminado y azaroso, tienen una función ulterior que es la de hacer cuajar una *naturaleza urbana*, en la que lo que prima es el movimiento, el nomadismo; en la que, por más paradójico que suene, la transitoriedad es lo único constante. En ese sentido, lo urbano puede ser definido por el concepto *Deleuziano* de *agenciamiento*, ese proceso que comporta términos heterogéneos, *estados de cosas* y *estados de cuerpos*, que establece uniones y relaciones entre ellos que no llegan a lo filial, sino que se quedan en la mera alianza, un proceso en el que los *cuerpos* se compenetrán, se mezclan y se transmiten afectos, y en el que se intercambian incontables *enunciados* (Deleuze, Parnet, 2004, pp. 79-81).

Es así pues que, partiendo de esta idea de lo urbano como una forma de agenciamiento, se busca estudiar la pertinencia de los lenguajes visuales que se efectúan en las calles (en especial el empapelamiento) dentro de lo que implica este proceso, así como ver qué papel juegan en el entendimiento de un *arte urbano* propiamente dicho otras categorías nominales como el *Street art*, o lo que aquí habrá de llamarse un *arte del afuera*, el cual, partiendo igualmente desde la obra de Manuel Delgado, es siempre susceptible de interpretaciones y lecturas equívocas en tanto que es objeto de percepción y opinión por parte de quienes están, precisamente, *ahí fuera*¹ (Delgado, 2007, p.30). Se reconoce también el hecho de que, más que hablar de un arte urbano, se puede hablar de un arte que se hace *desde* y *para* lo urbano, lo cual implica que las volatilidades espaciales y sociales que determinan lo urbano como fenómeno se pueden pensar al mismo tiempo como detonante y como receptáculo estético de elaboraciones artísticas de toda índole, pero principalmente de aquellas que suponen un uso y una proyección espacial de la imagen.

¹ Es pertinente explorar este concepto en contraste con el de *Street art*, ya que este, al nombrar el espacio en el que ocurre, crea un límite en el que se da la fruición y la interpretación. Hablar de un *arte del afuera*, por otro lado, implica una evidente oposición con lo que se podría llamar un *arte del adentro*, que no es otra cosa que el arte circunscrito a un aparataje institucional (academia, museos, galerías) y que opera siempre bajo un modelo expositivo que admite pocas variantes.

1.2 La imagen como parte del devenir urbano

El discurrir funcional de una ciudad está mediado por un vasto compendio de imágenes. La mayoría de estas son representaciones simples, o para decirlo en términos semióticos, apelando a la teoría de Charles Peirce (1988), *representámenes* o *signos*, formas visuales fácilmente legibles e interpretables que posibilitan un entendimiento en muchos casos inmediato de dinámicas sociales y espaciales sin que medie palabra alguna, y entre las que se cuentan los *íconos*, los *índices* y los *símbolos* (pp. 142-143). Basta con mirar las fachadas de ciertos negocios (grandes y pequeños) o las incontables formas de señalética urbana para acudir a un despliegue iconográfico sin el cual el discurrir en las ciudades sería impensable. Sin duda no se habla aquí de imagen en un sentido propiamente artístico, pero cabe rescatar en este tipo de imágenes cotidianas una característica que es la base de su eficacia: la legibilidad. Esta no es más que la inmediatez y la efectividad con la que una imagen determinada logra transmitir un sentido o una verdad, que le es conferida desde su elaboración. Las imágenes cotidianas nada tienen que ver con la ambigüedad ni con una problematización de la realidad en la que se insertan, sea esta social, espacial o política. Su interés ulterior no es otro que anunciar, mostrando, lo que un espacio entraña y a la vez lo que espera y exige de los transeúntes.

Lo interesante de este tipo de imágenes es que de ellas puede decirse, sin ambages, que se inscriben dentro de lo que el pensador francés Georges Didi-Huberman (2010) denomina *lo visible*, una categoría de representaciones en las que la mirada ha de buscar y encontrar un sentido dado. Cabe anotar que Didi-Huberman utiliza este concepto a manera de crítica contra los modos en los que la historia del arte (de la mano de pensadores como Erwin Panofsky) ha buscado siempre entender, desentrañar, leer y, en suma, ver a cabalidad y en todo su sentido, las obras de arte, consolidadas en imágenes. Es importante, no obstante, mencionar la función de la imagen en el

acontecer cotidiano, ya que hoy en día podría hablarse de una exacerbación hasta el paroxismo de las formas de lo visible, máxime cuando en esta, más que en ninguna otra época, captar, producir, reproducir y distribuir imágenes se ha vuelto una práctica tan instaurada, sencilla y cotidiana como el uso de la lengua. Dice Didi Huberman que “con lo visible estamos en el reino de lo que se manifiesta” (Didi-Huberman, 2010, p.44), esto es, lo que anuncia una intención, una verdad, o un simple mensaje, lo que permite una lectura y una interpretación que la mayoría de las veces aspira a la univocidad, a un entendimiento convencional que termina por hacer de lo interpretado un símbolo cuyo factor de unión es su significado. Si esta visibilidad equiparable con una legibilidad ya se podía buscar en obras de arte de composición y elaboración no carentes de cierta complejidad, ya en los usos actuales de la imagen no cabe ninguna duda.

Y sin embargo, hasta la imagen más manida, la que más claramente transmite su intención o su mensaje, la más efectiva, es susceptible de ser complejizada. Basta con someterla a una de las principales acciones que constituyen ese acervo fenomenológico al que se denomina lo urbano: la apropiación. Existen dos formas en las que la imagen pasa a ser parte de un campo problemático mediante la apropiación: que sea apropiada por un actor que la resignifique, o que la imagen misma sea la que se apropie de una superficie. Para efectos de lo que nos concierne en este trabajo, miraremos más de cerca este último procedimiento, pero vale decir que la apropiación de la imagen ha sido, casi que desde principios del siglo XX y a lo largo de este, uno de los recursos más decisivos en la configuración de un *arte moderno*, hallando quizá su paroxismo más significativo en el arte pop, cuyos principales actores (Warhol, Rauschenberg, Hamilton), mediante el uso de la imagen publicitaria, de logotipos, recortes de periódicos y de revistas, y de retratos de figuras públicas, se dan a la configuración de piezas visuales en las que la imagen apropiada, al degradarse, repetirse, contrastarse o sobreponerse, echa por tierra cualquier aspiración de lectura o

interpretación unívoca, creando un campo en el que por ley, como apunta Simon Wilson (1975), “la atención del espectador se desvía de la imagen como tal dirigiéndose a considerar lo que el artista ha hecho con ella” (p. 17). Ya en los modos de acontecer del arte urbano, como se ha considerado hasta este momento, se hace más patente el uso de la imagen como elemento apropiativo más que apropiado (aunque el hecho de que sea lo segundo no excluye lo primero), en tanto que hacer un estarcido o un empapelamiento logra que una superficie cualquiera se torne, por un acto de voluntad, en el territorio en el que la imagen reside y acontece. Se produce así una inserción en el campo de la imagería *visible* de una imagen que, por más que tenga una intención clara tras de sí, por mor de la apropiación que ejerce, se presenta como algo más que un mero reducto de legibilidad.

Insertada en el espacio urbano de manera apropiativa, la imagen puede devenir consigna, marcaje sensorial y geográfico, petición, admonición, amenaza, despliegue de virtuosismo e incluso un mero capricho estético. Lo cierto es que la verdad ulterior sobre dicho devenir no la tiene nadie, y la verdad desde la que parte el ejercicio de apropiación deja de importar una vez que la imagen se adjudica su territorio. Es en esta instancia donde resulta pertinente Didi-Huberman al hablar de *lo visual*, una propiedad de la imagen que designa una “red irregular de acontecimientos que alcanzan lo visible como tantas huellas o destellos, o marcajes de enunciación, como tantos indicios... ¿Indicios de qué? De algo -un trabajo, una memoria en proceso- que en ningún sitio se ha descrito del todo” (Didi-Huberman. 2010, pp. 44-45). Lo visual se presenta así como una potencia de equívocidad que merodea en lo visible, a la espera de insinuarse más que de manifestarse.

En tanto que Didi-Huberman se ocupa de la historia del arte (y esto quiere decir, desde luego, del *gran arte*), para justificar el uso de los conceptos de lo visible y lo visual en el ámbito de

imágenes que no aspiran a inscribirse en ese marco resulta propicia la explicación que hace María Cecilia Salas (2016) de los conceptos de *síntoma* y *desgarro*, que en la obra de Didi Huberman atañen a lo visual (siendo el *signo* -lógico- y la *legibilidad*, los cuales ya se han mencionado, su contraparte en lo visible). Salas propone una *imagen como proceso*, algo que está en las antípodas de los modos instaurados del acontecer de la imagen tradicional: ilustración, reproducción, copia, figura, o *representamen*²; es una imagen, pues, que trasciende su estatus de signo (*icono*, la mayoría de las veces, de ahí la iconología) para convertirse en potencia, en fuerza, más propiamente dicho, una “fuerza que horada lo visible (lo representado) y rasga lo legible (la significación)” (Salas, 2016, p.64). Se trata, en última instancia, de una imagen *desgarrada*, una imagen que, puesta sobre un plano, ya no demarca un territorio rígido, sino que propicia una apertura, un intersticio, una vía de paso que no conduce a una aseveración sino una mera conjetura, un desgarro que hace que la imagen oscile entre *representar* y *presentarse* (Didi Huberman, 2010), y que presentarse sea en este caso poner a operar estratos de la percepción anquilosados en la indiferencia o en el olvido, haciendo de la imagen un “resto manifiesto de tiempos y fuerzas que operan en ella más allá de lo visible” (Salas, 2016, p. 14). Esa insinuación de factores que residen más allá de lo visible es lo que constituye el otro concepto que Didi-Huberman atribuye a lo visual, esto es, el *síntoma*, aquello que es mero indicio, y que Salas en su análisis opone a la *síntesis*, que es la reducción lógica de la imagen a una unidad legible. Mediante esta explicación, de la mano de los conceptos de Didi-Huberman, Salas presenta una imagen que remite siempre a un plano virtual, en el que la actualización no está condensada en el territorio del que se apropia la imagen, sino que opera en ella como un proceso. Es lo que hace de la imagen, a fin de cuentas, un ente anacrónico,

² Siendo este último, como dijera Peirce, un *primero* que está (perceptivamente) en relación triádica con un *segundo* (objeto representacional, *cosa*) en función de un tercero (sujeto representador, *interprete*) que completa la triada. (Peirce, 1988, p. 144).

en tanto que constituye una “memoria densa, producto de un intenso trabajo de condensación, desplazamiento y figurabilidad”, a la vez que se presenta como “un bloque de tiempos complejos, heterogéneos, impuros” (Salas, 2016, p. 44). La imagen como aparato de lo visual es, por tanto, un cúmulo de potencialidades perceptivas y de posibles contactos sensibles, un verdadero campo problemático en el que nada está realmente dicho del todo.

1.3 El acontecer actual de la imagen como dispositivo de arte urbano

Una búsqueda rápida en la red Instagram mediante el uso de numerales como *#urbanart*, *#streetart* o *#arteurbano* arroja en conjunto cerca de cien millones de publicaciones. Sería una tarea ociosa sentarse a mirar en detalle cada una de ellas, pero lo que una observación rápida revela es un patrón innegable que se replica, y es el hecho de que lo que se concibe desde el imaginario popular como arte urbano ha alcanzado considerables niveles de virtuosismo. Otra cosa que ocurre al acudir a un número tan vasto de manifestaciones es que resulta difícil parar mientes en la autoría de estas, siendo la proeza visual mucho más cautivadora. Este ejercicio es interesante porque parece revelar dos factores importantes: una creciente tendencia a la oficialización del arte urbano (al menos a ojos de la opinión popular) mediante la apelación a la forma más que al contenido, y una proliferación de artífices de este en diferentes latitudes, pero principalmente en ciudades cuyos niveles de calidad de vida se perciben de entrada como óptimos. En última instancia lo que esto parece demostrar es que la concepción que se tiene ahora del arte urbano pierde cada vez más el estigma que solía tener, y se perfila como un compendio de lenguajes que ya no sólo se apropian de los espacios de la ciudad y los transgreden, sino que los transforman, los resignifican y los abren a nuevas formas de percepción por parte de la ciudadanía.

Sobre estas ideas se erigen proyectos que, desde la administración municipal de Medellín, aspiran a hacer del arte urbano un agente de cambio de perspectiva respecto a los modos de

acontecer de ciertos sectores de la ciudad. Llama la atención la presentación que el concejal Daniel Carvalho hizo en febrero del 2020 de los resultados del proyecto que concibió a la calle 10 del barrio El Poblado como la “Galería de arte urbano más grande de Colombia”. Carvalho justifica el proyecto aduciendo que

Es completamente pertinente que esta intervención se haya hecho en la Calle 10 de El Poblado [ya que] Pocas calles en nuestra ciudad tienen tal magnitud de tránsito diurno y nocturno, vehicular y peatonal. Es un lugar estratégico para la intervención ya que hemos visto la transformación y degradación de la zona del Parque Lleras por todos los problemas de drogas y turismo sexual (Carvalho, 2020).

Los resultados de la intervención que se hallan en el sitio web del concejal y en el video de su alocución ante el consejo dan cuenta justamente de ese virtuosismo técnico y monumental que constituye el rasero de la percepción popular del arte urbano. De esto se sigue que, quien se pregunte ahora por el acontecer del arte urbano en Medellín, no tardará mucho en dar con esta clara institucionalización de lenguajes que otrora constituían una manifestación de subversión contracultural. En el sitio web de Carvalho se presenta como estadística el hecho de que intervinieron más de cien artistas, y el hecho de que este número prime más que la individualidad de cada participante es diciente. Por una parte alude a esa suerte de anonimato en el que siempre se ha cobijado el artista urbano, pero por otra hace evidente el hecho de que en esta intervención prima el interés institucional de reconfigurar el espacio visualmente (de embellecerlo) que de propiciar una plataforma de expresión auténtica, por más libertad que se haya dado a los artistas. Valga decir que no se trata aquí de condenar el beneficio social que este tipo de proyectos acarrear para los espacios en los que se desarrollan. El interés radica más bien en establecer ciertas categorías nominales que permitan hablar de un arte urbano que apele a la definición

fenomenológica del concepto de lo urbano, a la vez que se le confiere un estrato de percepción a las formas de arte callejero o arte del afuera que están supeditadas a un interés institucional.

Si se acude a la historia reciente, cuesta lo suyo hallar en Medellín artistas que hayan intervenido en el espacio urbano sin estar circunscritos a intereses oficiales o sin ser meros *taggers* o *bombers* que intervienen con grafitis desprolijos espacios aleatorios. Resulta por tanto interesante y algo atípico el caso del artista conceptual Adolfo Bernal, quien desde el diseño gráfico y la conceptualización poética trasladó una visión concreta del arte, propia de lugares como el Museo de Arte Moderno y de las bienales en las que participó, a un ámbito que ofrecía una superficie de contacto del todo distinta a la de las dinámicas que propicia el museo con sus regulaciones espaciales. Se puede hablar de las intervenciones de Bernal en espacios urbanos como una apropiación por parte de la imagen, sin que en ella medien asuntos como los límites impuestos por los marcos. Como apunta la curadora Melissa Aguilar (2015), “En la obra no hay perímetro definido, no hay una presencia de un espacio fronterizo específico; en este grupo de obras urbanas no existe un aislamiento que opere a la manera de un marco típico de una obra emplazada en el espacio museístico” (p. 281). Se concreta así una incursión en lo visual por parte de la obra de Bernal, factor doblemente significativo en tanto que las imágenes propuestas por él están mediadas por el signo lingüístico, no por el representamen gráfico. Si bien las intervenciones de Bernal parten de un arte pensado para (y no desde) la institución –Museo–, su pertinencia como dispositivo de arte urbano es innegable dado que pone de manifiesto las asociaciones arbitrarias, los contactos aleatorios pero dicentes, los patrones replicados en ámbitos dispares y la equivocidad tanto de la imagen como del lenguaje y del espacio que rigen el acontecer de lo urbano. La necesidad de “asumir el emplazamiento de la obra en relación con las superficies cambiantes que ofrece el escenario urbano” (Aguilar, 2015, p. 281) acaba por convertirse en un

potencializador de esa virtualidad a la que alude Didi-Huberman como atributo inherente a lo visual, el cual hace de la imagen presentada por Bernal en un espacio carente de límites concretos un proceso constante de percepción y complejización.

Sería insensato decir que Bernal ha sido el único artista genuinamente urbano que ha intervenido las calles de Medellín, aunque lo cierto es que es el más asequible en lo que tiene que ver con la historia oficial del arte local. Hablar, sin embargo, de un arte urbano que aspire a satisfacer la definición que propone el investigador español Emilio Fernández (2018), la cual habla de:

(...) Manifestaciones artísticas realizadas de forma independiente en espacios urbanos, públicos o privados, con carácter ilegal, aunque la legalidad no es excluyente, anónimas o seudónimas, de naturaleza sorpresiva, inteligibles para un público generalista y con un objetivo moralizante y/o estético (p. 43).

Hablar desde esta definición, como se decía, es proponer un panorama de intervenciones demasiado amplio en el que pocos nombres destacan por mérito propio. En lo que atañe a las técnicas y al contexto en que se desarrolla el presente trabajo, sin embargo, valdría mencionar propuestas como las de *Pachamama-Curasana* de Juan Fernando Vélez, quien valiéndose de aspectos propios del diseño gráfico y la ilustración expandida, ejerce el muralismo y la técnica *paste-up* como medios de visibilización, en el espacio urbano, tanto de la biodiversidad colombiana como de la idiosincrasia nacional, representadas en imágenes en gran formato de especies autóctonas y personajes pertenecientes a diversas minorías. Es también destacable, por otra parte, la resignificación espacial de los archivos fotográficos que lleva a cabo Milena Contreras en su proyecto *Mal de archivo*, en el cual la imagen fotográfica es reproducida, ampliada, recortada, repetida y agrupada a fin de lograr diferentes disposiciones espaciales, e

instalada en superficies urbanas mediante la técnica *paste-up*, en un intento por mostrar la fragilidad de la memoria y de las historias que les es dado contener a las imágenes. Volviendo a la definición propuesta por Fernández, si se dan por descontadas las posibles objeciones que se puedan tener frente a conceptos como inteligibilidad o moralización como regidores del acontecer del arte urbano, lo cierto es que los elementos esenciales que enuncia se hayan presentes incluso en las instalaciones más rudimentarias, y en Medellín, fuera de exponentes como Adolfo Bernal, Pachamama, Milena Contreras, o de los artistas que aportaron su talento al proyecto de Carvalho en la calle 10, es justamente esto lo que más se suele encontrar. Pensar por tanto la imagen como un dispositivo del arte urbano requiere una mirada somera a ciertos ámbitos en los que, como ente apropiativo de los espacios, dicha imagen ha tenido un amplio rango de manifestaciones que han marcado la pauta de un arte que explora su potencial en tanto que territorio, y el del espacio en tanto que soporte entendido como algo más que un continente de lo meramente visible. A este respecto, figuras como Shepard Farey en Estados Unidos, o Banksy en Europa (principalmente), salvando sus innegables incursiones en las dinámicas del arte oficial de sus respectivos contextos, no han dejado nunca de presentarse como interventores de espacios urbanos mediante imágenes complejizadas por las posibilidades que ofrece el diseño gráfico, en el caso de Farey, o atravesadas por enunciados sociopolíticos contundentes, en el caso de Banksy, lo cual en última instancia ha llevado a convertirlos en exponentes imprescindibles de un arte urbano entendido esta vez sí como una clara visualización de las dinámicas de apropiación, de contacto superficial, de otredad y, en suma, de agenciamiento estético, conceptual y discursivo que son las que conforman la definición ontológica y fenomenológica de ese cúmulo de potencialidades que entraña lo urbano.

2. METODOLOGÍA

La ejecución de este trabajo de investigación-creación tiene como génesis y núcleo un proceso plástico cuya pertinencia visual radica en la cantidad de piezas elaboradas y en su facilidad para ser reproducidas en serie, mediante la prolijidad técnica y las posibilidades expresivas que permite un tema como el retrato y el empleo de un material como el vinilo, pero que no llega a ser el factor determinante dentro de la serie de prácticas que constituyen las metodologías de trabajo, sino más bien un aliciente a dicha pertinencia. Cabe decir, sin embargo, que la producción plástica es aquí el cimiento, a la vez que la antesala, de una estructura metodológica con la que se busca dar cuenta de las potencialidades del retrato en dibujo como dispositivo de intervención serial, y del espacio urbano, con todas sus implicaciones éticas y sociales, como soporte para dicha intervención.

La cuestión de la potencialidad de la imagen (concretamente del retrato como tema representacional) y del espacio urbano como territorio del que ésta se apropia volviéndolo soporte requiere, como recurso metodológico y en primera instancia, una revisión de literatura que apunte a esclarecer las implicaciones que la elaboración de imágenes en general y de retratos en particular, ha tenido en diferentes momentos de la historia, a fin de estudiar las funciones y/o modos de transmisión que dichas imágenes han acarreado en los contextos abordados; por otra parte, partiendo desde la estética aunque incursionando en áreas disciplinares como la antropología y la sociología, el esclarecimiento que se busca también abarca los modos de manifestación de lo urbano entendido como agenciamiento, lo cual supone una consideración profunda sobre aspectos como las transitoriedades, la liminalidad, la superficialidad y las prácticas de apropiación social a las que se ve sometido el espacio como estructura en principio concebida, pero reconfigurada a través del uso. Estas dos vertientes teóricas, que trazan un periplo que va desde la historia del arte

hasta la antropología urbana, pasando por algunos conceptos de la filosofía, en última instancia buscan dar cuenta de la propensión al contacto estético que se da a partir de la comunión entre la imagen y el espacio urbano.

La fase metodológica que propicia dicho contacto dentro del trabajo tiene que ver con la intervención artística en espacio público. A este respecto, resulta apropiado abordar conceptos de la metodología propuesta por Rita Irwin (2013) a la que denomina *A/r/tografía*. Grosso modo, este recurso metodológico busca hacer de la acción artística un elemento que al insertarse en diversos contextos, espacios y comunidades genere una serie de impactos perceptibles y quizá medibles a lo largo de los procesos investigativos. En palabras propias de Irwin (2013):

El proyecto *a/r/tográfico* a menudo se convierte en un acto de investigación transformador.

Las preguntas de investigación están inmersas en las prácticas de los artistas, educadores o artistas-educadores, y por tanto tienen el potencial de influir en esa práctica en el tiempo. Al igual que la investigación-acción, la *a/r/tografía* tiene a menudo un carácter intervencionista (p. 106).

Se tiene, así pues, una intervención que busca reconfigurar el espacio en el que acontece involucrando a diferentes actores más allá de los artistas y de los participantes directamente involucrados a nivel institucional. Podría decirse que este trabajo, en su fase intervencionista, se inscribe dentro de la *a/r/tografía* en práctica, mas no en esencia. La razón para considerarlo así radica en el hecho de que las intervenciones realizadas no aspiran a una visibilización o lectura concreta, que atraiga a individuos o congregue a colectivos bajo una consigna o una labor, sino que desde la equívocidad, la alteridad, la aleatoriedad y la arbitrariedad busca sólo eso, una visibilización o una lectura cualquiera. En este sentido se puede afirmar que el retrato reproducido para su instalación en espacios urbanos aspira más al contacto que, al impacto, entendiendo

contacto aquí como el estadio primordial de la problematización sensitiva (intuitiva) y posteriormente conceptual (abstracta) que acarrea la estética. Las intervenciones no aspiran tanto a ser transformadoras como a ser en sí mismas transformadas, preferiblemente a raíz de los efectos que propicia ese contacto, y que puede acarrear acciones que van desde la mera contemplación hasta el desgarramiento violento.

A partir de este punto, el trabajo se enruta hacia una metodología más concreta, que atiende a las incidencias que operan sobre las intervenciones por parte de diversos factores externos, volitivos o accidentales, que son inseparables del acontecer en el ámbito urbano, a partir de las consecuencias del contacto que se establece entre la imagen instalada y la mano que posteriormente la interviene, o de los elementos que la horadan, la deterioran, o ya de plano la remueven. El interés aquí es en primera instancia perceptivo, y posteriormente analítico, por lo cual se puede hablar con facilidad de una metodología de observación no participativa, en lo que se refiere estrictamente a la toma de registro y posterior estudio de las intervenciones realizadas con base en los elementos espaciales y humanos que más las afectan. Ciertamente es la fase metodológica más dicente del trabajo, la que en última instancia permite hablar de esa potencialidad de la imagen como superficie de contacto estético, y del espacio urbano como soporte para su acontecer.

Para englobar, por último, las metodologías que rigen el desarrollo de este trabajo en una forma de estudio y de acción que las determina, se puede pensar en la heurística como la metodología principal, esto es, heurística estética, en tanto que el análisis de la imagen y del espacio urbano, así como de los efectos que conlleva su conjunción y su manera de entrar en contacto con la percepción individual o generalizada, traen consigo una serie de hallazgos relevantes en materia usos, devenires, potencialidades y excepciones que atañen a estos elementos, y que como tales sirven para transformar la visión que de ellos se tiene.

3. IMAGEN, ESPACIO Y PERCEPCIÓN

3.1 El periplo de la imagen

Si bien hoy lo normal es darla por sentada como una función más del entendimiento y el intelecto humanos, lo cierto es que la imagen es un ente extraño, que a lo largo de su vasta historia parece oscilar entre un capricho técnico y un ejercicio esencial para la configuración mental de la percepción humana. Todo comienza con las primeras representaciones rupestres realizadas por seres humanos en cuevas tan célebres como las de Altamira o Lascaux, de las que la historia del arte esgrime teorías que plantean que dichos humanos se dedicaban principalmente a pintar animales salvajes como los bisontes, a fin de subyugarlos a una representación que luego permitiera darles caza con más facilidad, en tanto que su fiereza ya había sido socavada por la apropiación de su imagen por parte del humano primigenio. Se empieza así a entender la imagen como una suerte de conjuro, un acto rayano en lo mágico capaz de domar las fuerzas de la naturaleza. Así lo piensa el historiador Ernst Gombrich (1999) aduciendo el hecho de que la aparente insensatez de penetrar en una cueva oscura e inhóspita tan sólo para plasmar la imagen de un animal sólo se puede explicar y justificar si sobre dicho animal se quiere ejercer un poder que trascienda la mera fuerza física (p. 42).

A este estado de *prestidigitación visual* hace referencia Régis Debray (1994) en el análisis que dedica a los orígenes tanatológicos de la imagen. La elaboración de esta constituía, por una parte, un ritual de paso de un plano existencial concreto (terrenal) a uno remoto y desconocido, y por otra, una manera de revelar, de hacer que se presente de nuevo, esto es, de *representar* la esencia del muerto. En ciertas instancias la imagen constituye una ofrenda con la que se despacha al muerto por esa senda desconocida, de lo cual se sigue que “los honores de la tumba relanzan de

un sitio a otro la imagen plástica, [ya que] las sepulturas de los grandes fueron nuestros primeros museos, y los difuntos nuestros primeros coleccionistas” (Debray, 1994, p. 21), al no ser dichos honores un privilegio de la mirada de los vivos. Aunque lo más común es que la imagen fuera una actualización vicaria de una virtualidad³ segada por la muerte, una ausencia que ya nunca más podía tornarse en presencia más que en el acto de figuración. Es una imagen pues que “atestiguaría el triunfo de la vida, pero un triunfo conseguido sobre la muerte y merecido por ella” (Debray, 1994, p. 22). Dicho triunfo, al igual que lo percibía el pintor rupestre con respecto a la fuerza incontenible de la jauría animal, es una mengua en el estupor, el desconcierto y el miedo que la muerte induce, una forma de dominar ese poder abstracto que ejerce sobre la sensibilidad el peso de la desaparición del otro, en la que se anticipa la propia. Así pues, “la imagen sale de ultratumba amansada y estabilizada, para que el antepasado siga allí; para impedir que vuelva a molestarnos, para atrapar su alma voladora y rapaz en un objeto indubitable” (Debray, 1994, p. 27). La magia que opera la mirada sobre este estadio de la imagen se debe a atribuciones como esta, en las que lo desconocido se vuelve tangible y asimilable mediante la representación. Es la práctica de una mediación con lo incomprensible a través de lo que se deja ver. En suma, en este modo de percepción prestidigitadora “la imagen no es un fin en sí mismo, sino un medio de adivinación, de defensa, de embrujamiento, de curación, de iniciación” (Debray, 1994, p. 30).

No es sino hasta mucho más adelante que la imagen entra a fungir como un dispositivo agregado al mundo, que en primera instancia parece que existe sólo en función de imitarlo, pero que se justifica en su función cristalizadora de acontecimientos, de afectos, y de los cuerpos y los espacios que los propician. Es posible que la metafísica y el esencialismo se sientan caducos al

³ Entiéndase aquí *virtualidad* como *estar en virtud de*, que casi equivale a decir *tener la posibilidad de*. La *actualización* de una *virtualidad* su virtud se cumple, que viene a ser algo parecido a cuando una posibilidad se realiza.

analizar el devenir del mundo como algo que sucede más allá de lo que abarcan los sentidos, pero lo cierto es que la visión empirista tampoco ofrece mucha claridad al tratar de explicarlo todo con base en lo que ofrece la superficie perceptiva y acontecimental de dicho mundo. Entre estas dos visiones, sin embargo, el arte parece fungir como mediador de un diálogo inacabable, y en tanto que a lo largo de la historia este ha sido predominantemente visual, se puede pensar la imagen como uno de los elementos decisivos en la configuración de diferentes estratos de realidad. Es así como se empieza a solidificar la idea de que la imagen, más que una imitación de las formas del mundo, lo que ejerce es una condensación de aspectos fundamentales (por no decir esenciales) de los cuerpos, los espacios, y los acontecimientos que lo constituyen, ampliando la visión y el entendimiento que de estos se tiene, y muchas veces intensificándolos.

No es extraño, por ende, que varios artistas en diferentes campos (pintura, literatura, filosofía) y en diferentes momentos de la historia hayan operado desde esta concepción de la representación. Van Gogh (2008) por ejemplo, afirmaba no conocer una definición más pura del arte que la del ser humano agregado a la naturaleza, ya que la reconfiguración ejercida por la sensibilidad y la técnica humanas muestra “la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter que el artista hace resaltar y a los cuales da expresión, que redime, que desenreda, libera, ilumina” (p. 55). Por esta misma línea, aunque inclinando la balanza hacia la metafísica, Arthur Schopenhauer ofrece una concepción de la representación en la que la imagen es una especie de *tesoro* que el artista le arrebató a la realidad mediante su visión aguda de las cosas. Schopenhauer (2010) sostenía que “En la obra de arte, la idea se nos presenta con más facilidad que directamente en la naturaleza y en la realidad” y que “esto se debe únicamente a que el artista, que sólo conoce la idea y no la realidad, ha reproducido en su obra sólo la idea pura, separada de la realidad, omitiendo todas las contingencias perturbadoras” (p. 235). Aquí el filósofo

alemán le da la vuelta al rechazo platónico de las artes con base en una premisa similar a la del filósofo ateniense, pero orientada hacia la reivindicación de las representaciones: si para Platón las estas no bastan para acceder al plano de las Ideas en tanto que son meras copias de sus manifestaciones físicas, para Schopenhauer las representaciones son una forma de, por lo menos, intentar vislumbrar el plano de las Ideas en tanto que constituyen su abstracción visual, lo que de ellas logra, aunque sea de forma precaria, emerger a la superficie para ser percibido y asimilado. En dicho vislumbre se haya el valor del arte desde esta perspectiva: tanto más da que los sentidos sólo nos muestren un estrato superficial del mundo, si mediante las imágenes podemos abstraer los atributos más importantes de este para acercarnos lo más posible a su idea. Ya en el ámbito literario, el cual, si se permite la extrapolación, se puede pensar como el dominio de las imágenes acústicas, esto es, las que se insinúan en la mente a partir de una palabra escuchada o leída, la concepción que tiene Fernando Pessoa (2013) de la función de la literatura hace eco de las justificaciones de la representación que se han citado, al decir que “Los campos son más verdes en el decirlos que en su verdor. Las flores, si se describen con frases que las definan en el aire de la imaginación, tendrán colores de una permanencia que la vida celular no permite” (p. 36). Con esto queda claro que las representaciones, entre las que la imagen es sin duda la más prominente, más que simplemente imitar el mundo mediante versiones más o menos prolijas de los cuerpos, los espacios y los acontecimientos que en él discurren, lo que hacen es ofrecer una abstracción, una exteriorización perceptiva condensada que se ofrece a los sentidos como un estrato de la realidad, mas no como la realidad en sí, en tanto que esta se presenta inaccesible más allá de la superficie.

Es evidente, no obstante, que esta concepción estético-pragmática de la imagen desatiende a diversos factores temporales, espaciales, contextuales, sociales y culturales que la complejizan y que hacen necesario el surgimiento de campos del saber que la estudien. Sin duda, la imagen como

ente en principio concebido desde una percepción y cargado de potencia visual, conceptual y simbólica una vez ejecutado, alcanza sus mayores grados de complejidad en la creación artística, en especial a partir del Renacimiento. Quizá es por eso por lo que una disciplina como la iconología, adscrita al campo intelectual de la historia del arte, centra sus análisis en este período y en los inmediatamente anteriores y posteriores. Para decirlo en pocas palabras, la iconología es una búsqueda del sentido de las imágenes, de su “verdad”, si se quiere, a través del estudio de diferentes factores que convergen en ella, desde su concepción hasta su recepción en un ámbito y un tiempo específicos, pasando por los detalles más concretos de su ejecución. Como apunta Manuel Castiñeiras (1998), un análisis iconológico aspira a desentrañar el sentido de la imagen con base, primero que todo, en una distinción de su contenido, identificando el tema y los motivos que le otorgan solidez; debe detenerse así mismo en los elementos figurativos en los que una estructura lógica se logra percibir, esto es, en la mera forma (incluyendo sus elipsis), en los atributos, o ya de plano en una figura retórica como la personificación; Debe atender también al posible acontecer narrativo que entraña la imagen mediante el uso de símbolos y alegorías, y desde luego a las relaciones que puedan existir entre texto e imagen (p. 41). Dado que una vasta cantidad de imágenes producidas en el período bizantino, en el Renacimiento y en el barroco aluden a temas y personajes bíblicos, la lectura de todos estos elementos deviene una exégesis similar a la que se hace de las escrituras mismas, en busca de una verdad unívoca en todas ellas.

Cabe decir que este tipo de lecturas pormenorizadas eran auspiciadas por una prolijidad técnica de las imágenes que, como expresaba Michel Foucault (2004), negaba los aspectos materiales de las mismas a fin de pudieran apelar a la vista como una captación fiel de la realidad. Así, mediante el uso de la perspectiva, que simula tridimensionalidad, y de las gradaciones cromáticas que dan la sensación de que una imagen cuenta con una iluminación propia, esta podía

negar, a la vista de un espectador, el hecho de que su territorio era una superficie bidimensional y rectangular y de que la intensidad u opacidad de sus colores dependían de una luz que venía de fuera (Foucault, 2004, pp.12-13). Con esta suerte de ilusionismo visual no era difícil tomar la imagen por un relato. No fue sino hasta más adelante cuando la creación artística de imágenes empezó a desarticularse, prescindiendo de los símbolos perennes, de los atributos replicables, de los motivos supeditados siempre a una serie concreta de temas, y perdurando estos últimos, pero desclasados, desprovistos de toda legibilidad que remitiera a un orden superior de ideas.

Se empieza a tener así una imagen que, como dijera Heinrich Wölfflin (1952), vira desde un estilo del *ser* a un estilo del *parecer*, en tanto que se empieza a distinguir lo pictórico de lo lineal. Siendo lo lineal esa pulcritud ilusionista que ofrece una visión casi tangible de la realidad formal, lo pictórico se aparta más o menos de la cosa tal como es, sin reconocer ya los contornos continuados, destruyendo las superficies palpables, y poniendo sobre el plano una serie de manchas yuxtapuestas e inconexas (p. 59). Es este el tipo de imagen que se abre paso hacia la modernidad, siendo cada vez más una imagen que existe en virtud de los materiales que la componen, de los colores, de las formas dispares y arbitrarias pero contundentes en su intensidad, de las disposiciones conceptuales a partir líneas y manchas en apariencia caprichosas, una imagen sobre la que la iconología tiene cada vez menos potestad para anunciar su significado, siendo quizá la semiótica y la estética los campos del saber más apropiados para dar cuenta de ella en tanto que van en busca no del significado o el sentido, sino de la conjetura, del latido, del *síntoma*, como ya lo dijera Salas con base en Didi-Huberman, así como los afectos y los perceptos que se hallan en eso que Gilles Deleuze (2009) llama un *bloque de sensaciones*, una imagen que presenta una condensación material de aspectos formales y empíricos que se ofrecen a la vista, una “sonrisa de óleo”, un “ademán de terracota”, un “impulso de metal”, hasta que esa materialidad “sube

irresistiblemente e invade el plano de la composición de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser indiscernible” (Deleuze y Guattari, 2009, p. 167). Es una imagen que, en última instancia, en tanto que desclasada, desmitificada y desarticulada, es susceptible de ser resignificada, bien sea desde su concepción y su ejecución, bien desde su mera contemplación, o bien desde la apropiación técnica de la misma, alcanzando nuevos modos de presentarse a la percepción gracias a la reproducción en serie, a los recortes, a las saturaciones formales o cromáticas, a la multiplicidad de soportes y, en suma, al dominio que cualquier individuo puede ejercer sobre ella.

3.2 Imagen moderna, imagen urbana

Los modos de configuración de la imagen moderna obedecen justamente a esta premisa de que es el individuo el que tiene la potestad no sólo de producirla (desde el virtuosismo del artista) según su visión íntima, sino de apropiársela, de atribuirle sus códigos, por más arbitrarios que sean, de destruirla y reconstruirla, de subvertirla y reducirla a su mínima expresión, y con el fin no ya de revelar un sentido o una verdad (o no tan sólo), sino de cuestionar la necesidad de un sentido, de una tradición, de una serie de funciones y, en suma, de poner en entredicho ya sea los alcances o los límites del arte. Respecto a lo que se espera de este individuo, para el artista Paul Klee la cuestión es clara: “el arte realza el mundo de la diferencia; cada personalidad, una vez dueña de sus medios de expresión, tiene voz y voto, y sólo los débiles deben apartarse buscando su bien en realizaciones pasadas, en lugar de extraerlo de sí mismos” (Klee, 2007, pp. 15-16). Esta exhortación al virtuosismo individual, que viene a ser lo mismo que aquello a lo que, a la par con Kandinsky, Klee denomina el *espíritu*, se percibe a primera vista como un llamado a ese artista que hurga en la esencia de las cosas, a ese “genio” al que Schopenhauer considera detentor de las ideas y el único capaz de expresarlas formalmente. Kandinsky (1996), para no ir más lejos, en su

rechazo tajante al arte que se produce desde la gratuidad formal y que sólo busca una recompensa material, el llamado *arte por el arte*, habla de “un hombre en todo sentido semejante a nosotros, pero que lleva dentro una fuerza visionaria y misteriosa” (p. 25) para referirse a un artista que, operando marco temporal determinado, logra abstraer y dominar las potencias formales que el mundo tiene para ofrecer a su percepción en dicho marco, y condensarlas en una obra, en una imagen que lejos está de ser mimesis o relato, una imagen que se presenta como visión, en el sentido de premonición. De un artista así parece hablar Jean Cassou (1961) cuando al referirse a Klee escribe que, por el hecho de saber contener el macrocosmos en el microcosmos, este consigue que el menor trazo, el menor signo, la más pequeña gota coloreada se exalte con una inagotable cantidad de significaciones, y cada cuadro suyo resuene con tanta profundidad como una pieza de música o de poesía (p. 451). Esto es a lo que Klee llama *expresión*.

Y sin embargo, la imagen a la que aspira a llegar Klee, y la que invita al individuo a buscar desde esta perspectiva espiritual, está muy lejos de ser la de ese individuo agregado a la naturaleza del que hablara Van Gogh, o aquella que preserve el verdor de los campos como quisiera Pessoa. Casi puede decirse que Klee opera desde una iconoclastia creadora, que busca destruir la imagen natural para darle una nueva vida en la obra. Así lo expresa al exaltar las desfiguraciones que lleva a cabo el cubismo, en las que “el hombre o el animal, cuya función, razón de ser, es precisamente vivir, devienen incapaces de ello si uno pretende recalcularlos [...], cuando son despedazados en motivos aislados distribuidos luego según las necesidades de la idea plástica” (Klee, 2007, p. 14). Quizá anticipando lo que más adelante sería la iconoclastia casi absoluta de las vanguardias del siglo XX, la producción de Klee se instala en el inicio de una coyuntura (propriadamente dicho, el cambio de siglo) que echará por tierra casi todos los modos de leer, contemplar, interpretar y

transmitir las manifestaciones visuales del mundo, las representaciones en las que ya difícilmente se podrá hallar sentido, verdad o magia.

La imagen empieza a ser asumida a raíz de esto como algo insignificante, una mera entelequia superflua de un aparato lógico y estético rancio. La deshumanización resultante de más de un siglo de industrialización, y exacerbada en dos conflagraciones mundiales, socavó la idea exaltada que desde la Ilustración se venía gestando en torno a la potencia de lo humano; con el individuo arrebatado de la *comunidad* y reducido a máquina de guerra y posteriormente a mero superviviente de las estructuras lógicas que daban sentido al mundo, estas demostraban su inutilidad, su superchería y su incapacidad de hacer del ser humano otra cosa que no fuera un bárbaro. Dentro de dichas estructuras se hallaba, sin duda, el arte, y de la mano de esta la imagen. Tanto más daba, por ende, si se producía o si se destruía, si se transgredía o si se exaltaba, una imagen más agregada al mundo acabaría por decir lo mismo, esto es, nada. Lo único verdaderamente dicente habría de ser la vida, por más volátil e incierta que esta fuera.

Se llega así a un estadio en el que todo vale, en tanto que nada es verdad, en el que toda subversión es posible en tanto que ya nada es sagrado, en el que la iconoclastia ya no se interesa siquiera por destruir imágenes, sino que prefiere producirlas ya muertas y desprovistas de todo símbolo, de todo relato; un arte por el arte como el que abominaba Kandinsky, un arte que emplea “sus medios propios para hacer muecas y gestos, por ejemplo, con los anamorfismos o los caprichos archimboldescos” (Cassou, 1961, p. 570), aunque ni siquiera es eso, más bien es un arte contra el arte, o bien un *antiarte*. De este desprecio hacia las formas en las que el arte da cuenta de diferentes estratos de realidad se desprenden ejercicios como los de Marcel Duchamp, en los que mediante el empleo de objetos, más que de materiales, determinados por arbitrariedades y azares que van desde su mera elección como objeto de arte hasta su disposición aleatoria en el

espacio, crea imágenes que ponen en tela de juicio o de plano niegan aspectos funcionales y espirituales de la vida como el entendimiento del espacio o el valor del arte mismo. Un ejemplo interesante de estos ejercicios es la creación de una nueva unidad de medida en *trois stoppages etalon*, experimento en el que Duchamp deja caer tres segmentos de hilo de un metro de longitud sobre tres lienzos diferentes, los cuales quedaron marcados por la forma que los hilos imprimieron en ellos en el acto de caer y tras ser adheridos, para dar la sensación de que cada línea había sido trazada sobre el lienzo. Bien lo dice Carlos Granés (2012):

Con esta sencilla maniobra, en la cual dejaba por primera vez que el azar interviniera en el proceso de creación, el artista pretendía desafiar el metro patrón [...]. Si el yo podía crear el mundo, Duchamp iba a empezar por las unidades de medida (p. 32).

Esa creación del mundo por parte del *Yo* no era, sin embargo, una cuestión de virtuosismo o de proeza técnica como lo había sido a lo largo de la historia, sino de pura voluntad, o ni siquiera esto, sino más bien de puro capricho auspiciado por la desidia espiritual y la dejadez social. A partir de este nihilismo, apunta Cassou (1961), “el azar inaugura su reinado, declara sus derechos a la contradicción, a la insignificancia, a lo gratuito, a lo absurdo, a la injuria y a la universal no-resolución” (p. 572). Curiosamente, ese desencanto, esa instalación en los terrenos de lo absurdo, para algunos se convierte en un vitalismo a ultranza que lo niega todo, menos lo que determina el curso de la vida individual, esto es, la acción desinteresada y sus inusitadas consecuencias.

De esta ética que opaca a la estética y pone el devenir vital en el núcleo del acontecimiento artístico (ya que no se puede hablar de creación) nace una problematización de la imagen que ha tenido una repercusión que se siente hasta nuestros días. Se puede hablar de una imagen que acontece con base en factores que determinan la realidad misma, en la que ya no prima la intención ni la composición ni la configuración, sino el instante en el que la imagen sucede. Esta imagen-

acontecimiento es el campo de acción, por ejemplo, de una figura como Jean Arp, a quien se suele considerar como el padre del collage, y que se instala, por su visión del mundo y su *modus operandi*, en las vanguardias del Dadá y el Surrealismo. Las palabras de Hans Richter (Citado por Serge Fauchereau, 2006), aplicadas a la ética del movimiento Dadá, bien podrían ser la sucinta declaración de principios en la que se basa todo el trabajo de Arp:

El azar nos parecía un proceso mágico a través del cual podíamos trascender las barreras de la causalidad y de la voluntad consciente, y a través del cual el ojo interior y la oreja se volvían más sutiles, de manera que surgieran nuevas series de pensamientos y de experiencias (p. 8).

Bajo este derrotero, la desidia nihilista se torna en potencia más vital que creativa, llevando a que los ejercicios en los que Arp deja caer recortes de papel sobre un plano, o aquellos en los que dispone varias piezas de madera de diferentes formas una sobre otra sin atender a ningún valor compositivo, pasen de ser un mero accidente a ser consecuencia de ese proceso mágico que, a diferencia del que anunciaba el plano de la divinidad en la imagen-ídolo antigua, rige de manera incomprensible aunque perceptible las leyes de la vida. La imagen llega a ser así un ente que se procura su propio agenciamiento con poca o nula intervención de la mano humana, en tanto que (para retomar la definición que brinda Deleuze del concepto) propicia un estado de cosas, un estado de cuerpos (de formas) que se penetran (se rasgan), se mezclan (se sobreponen) y se transmiten afectos (se contrastan, se saturan) un proceso en el que “los signos se organizan de una nueva forma, aparecen nuevas formulaciones, un nuevo estilo para nuevos gestos” (Deleuze y Parnet, 2004, p. 81).

Este procedimiento, no obstante, hace que la desacralización y el desclasamiento de la imagen sean, en vez de verdugos, entes revitalizadores de su potencial, propiciadores de su apertura perceptual y conceptual. Y esto no implica sólo a las imágenes desligadas de toda aspiración

mimética o discursiva que se empiezan a producir, sino a todo el compendio de imágenes producido hasta el momento. Como apunta Régis Debray (1994), “la imagen fabricada es fechada en su fabricación; y también a su recepción. Lo intemporal es la facultad que la imagen tiene de ser percibida como expresiva incluso por ojos que no dominan el código” (p. 36). Es esta una suerte de arbitrariedad visual que se detiene en el límite de la iconoclastia y que, despojando a la imagen de todo el peso discursivo y figurativo que le confieren sus temas, sus motivos, sus atributos y su soporte, le confiere nuevas formas de ser percibida y nuevos códigos para transmitir o desarticular. De cuenta de esto se tienen fenómenos como la apropiación que hace Duchamp de la Mona Lisa en su sátira titulada *L.H.O.O.Q.*, o como la resignificación erótica que se hará más adelante de las representaciones renacentistas del martirio de San Sebastián.

Más que a la imagen, de hecho, el cambio de paradigma se le debe atribuir a la mirada, esto es, a la manera en la que la consciencia humana registra y da cuenta de los modos en los que la imagen acontece, como se verá más adelante. Esto conduce a un estadio que se va instaurando gradualmente a medida que la producción de imágenes se va volviendo no sólo un asunto de deconstrucción del canon artístico, sino una función doméstica, gracias al auge de la fotografía; dicho estadio es lo que Debray (1994) llama una “polisemia inagotable” en tanto que “una imagen es siempre y definitivamente enigmática, sin ‘buena lección’ posible. Tiene cinco mil millones de versiones potenciales (tantas como seres humanos) ninguna de las cuales puede imponer su autoridad (la del autor como cualquier otra)” (p. 52).

Esta nueva cualidad de la imagen de ser captada por sensibilidades individuales de maneras distintas y de residir en ellas con diferentes niveles de intensidad y sentidos dispares es lo que termina por convertirla en un ente casi tan natural a la expresión humana como la palabra, o para llevarlo a la mínima expresión, el signo lingüístico, un ente que se caracteriza por su maleabilidad

tanto individual como colectiva y que no cesa de transformarse con base en lo que se quiere transmitir y en lo que se logra percibir. Es una imagen que, si bien no supone una crisis absoluta para su artífice, sino que más bien amplía su rango de acción permitiéndole un desenvolvimiento *ad libitum* con las formas, las líneas y los colores, sí lo obliga a despojarse de la solemnidad y la autoridad con la que la ofrece al mundo y dicta su curso; su intención deja de tener importancia para cedérsela al territorio, a la superficie en la que la representación sale al encuentro de la percepción, ese estadio en el que se produce un contacto tácito en el que la imagen, más que inocular afectos en la sensibilidad que la contempla, hace eco de los que ya residen en esta. Paul Klee ya era consciente del conflicto que esto habría de suponer para el artista moderno al decir que:

(...) Con un poco de imaginación, cualquier agenciamiento un poco forzado se presta a una comparación con realidades conocidas de la naturaleza [...]. Una vez interpretada y nombrada, semejante obra ya no pertenece al querer del artista... y sus propiedades asociativas son el origen de malentendidos entre el artista y el público (Klee, 2007, p. 24).

Lo que para Klee supone un problema en la habilidad de transmitir su intención plástica a raíz de las ideas asociadas que se van sumando en el proceso, ensombreciendo su intención, para la imagen moderna se revela como la fuente de su fecundidad y de sus posibilidades expresivas. Esos malentendidos entre el artista y el público, o más concretamente entre la imagen y la subjetividad son, como dijera Guido Almansi en el prólogo a *Esto no es una pipa* de Michel Foucault (1997), una fuente de vida que se nutre de ambigüedad, un procedimiento que otorga a la imagen un nuevo alcance al romper los límites de la interpretación trazando otras vías de fruición. Partiendo del elogio que hace el crítico Harold Bloom de la “mal-lectura”, Almansi, refiriéndose a la pintura de Magritte, pero permitiendo la extrapolación de su postura a cualquier tipo de imagen, sostiene que

las distorsiones óptico-conceptuales operadas sobre esta (así como sobre la literatura del pasado en el caso de Bloom) son una señal del progreso hacia un estadio visual más complejo y dinámico, en tanto que se pueden cambiar las cartas de las imágenes establecidas (o por establecer) para ver en ellas lo que puede interesar a un individuo o a una colectividad, siendo estas así un circuito de equívocos en el que resulta difícil orientarse como no sea en la más absoluta arbitrariedad (Almansi, en Foucault, 1997, p. 16), lo cual comporta un devenir caprichoso de los mensajes, de los códigos y de los afectos que se puede pretender hallar en dichas imágenes.

Quizá podría hablarse aquí de una *imagen absurda*, haciendo eco de Albert Camus (1991) cuando dice que “se puede ser virtuoso por capricho”⁴ (p. 67) al resaltar la indiferencia entre experiencias como el *deber* y la *desidia*. Si la imagen siempre ha tenido el deber de transmitir algo (un mensaje, una presencia, una complejidad técnica, una ampliación visual del mundo), su reducción al absurdo mediante la reproductibilidad y la tendencia al malentendido la *virtualiza*, en el sentido de que la somete a un nuevo estadio de virtud estética en la que responde no ya a los códigos creados desde una univocidad espacio-temporal, sino que atiende a las necesidades de cada sujeto que la aborda, que se presta a actualizar en ella los códigos y los afectos que más le resultan pertinentes. La imagen absurda no es otra que aquella que se despoja del *aquí y ahora* del que hablara Walter Benjamin (1989), esa condición de lo auténtico e irrepetible que caracterizaba a las obras de arte de antaño, también llamada *aura*, cuya importancia se atrofia ante la democratización y la accesibilidad estandarizada del público a la imagen mediante la reproductibilidad. Es así que “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en lugar de una presencia irrepetible.” (p. 22). Una masividad de presencias que es a su vez una masividad de perspectivas,

⁴ “*One can be virtuous through a whim*” en el texto consultado. Traducción propia.

y en última instancia, una masividad de apropiaciones. La imagen como agenciamiento, el territorio propicio para una polisemia inagotable, es un proceso de complejización constante en el que esta no habla, como otrora pretendiera hacerlo, sino que habla la consciencia individual o colectiva a través de ella. Es una imagen que ya no puede entenderse como un lenguaje independiente y cuajado, sino como un instrumento supeditado a un sinnúmero de lenguajes, lo cual la enriquece a la vez que la depaupera. “El lenguaje que habla la imagen ventrílocua es el de su contemplador” (Debray, 1994, p. 52), lo cual viene a decir no sólo que hay tantos lenguajes como contempladores hay, sino que dichos lenguajes se producen, se desarrollan, tienen relevancia y a veces incluso fenece en el proceso de encuentro entre imagen y sensibilidad, en el contacto que la imagen como superficie propicia con el sujeto.

Se llega así al momento en el que la imagen puede equiparar su acontecer estético con el agenciamiento de lo urbano, en virtud de la reconfiguración que sobre ella ejerce la mirada. Desacralizada (ya que no atiende a la revelación de un plano superior de existencia), desarticulada (ya que no aspira a la fidelidad objetiva ni a la síntesis lógico-visual) y democratizada (ya que tanto su fruición, su producción y su reproducción están al alcance de cualquiera), la imagen se abre paso hacia la posmodernidad de manera vertiginosa, convirtiéndose en un ente ubicuo que potencia y condiciona incontables maneras de ver y entender la realidad. Es el en *contacto*, sin embargo, donde la imagen efectúa su apertura, es en el encuentro con la mirada donde su potencial se realiza. La figuración, por tanto, es la otra cara de la moneda de la *cosmovisión*. Esto es lo que propone Régis Debray (1994) al delimitar lo que denomina *las tres edades de la mirada*, períodos espaciotemporales (aunque también tendencias o actitudes psicosociales y estéticas) en los que la exteriorización representacional del mundo fomenta diferentes modos de percepción y de

operatividad epistemológica e incluso ética, en tanto que las imágenes propias de cada era “no designan naturalezas de objetos, sino tipos de apropiación por la mirada” (p. 183).

En el periplo de la imagen que se ha trazado hasta este punto se ha abordado la naturaleza de las dos primeras edades de la mirada, y lo que procede ahora es ahondar en la tercera. Sin embargo, para hacer pertinente la incorporación de los conceptos con los que Debray denomina a estas edades, y las equivalencias semióticas que establece, es conveniente una breve recapitulación. En primer lugar, está la *logosfera*,⁵ la era de los ídolos en el sentido amplio (del griego *eidolon*, imagen), la cual se extiende desde la invención de la escritura hasta la de la imprenta (Debray, 1994, p. 176). Es, como se dijo al comienzo, una era en la que la realidad causa estupor, y la imagen es concebida y producida como una dádiva de las fuerzas ocultas que entretejen dicha realidad para hacerse entender, en primera instancia, y luego para hacerse temer, e incluso hacerse adorar. Es la edad de la imagen ritual, mágica, que ofrece la esencia inconmensurable de lo representado a una mirada perpleja que aún no ahonda lo suficiente en la naturaleza de las cosas. La mirada que inmoviliza la imagen y le confiere los atributos de aquello que trasciende a la percepción y a la comprensión termina por engendrar un *ser* representacional. Es, por tanto, dadora de vida. No obstante, dado que la imagen es una superficie limitada, dicha vida se condensa en una *parte* que funge como presencia de un *todo*. Es así que, apelando a las categorías de signos propuestas por Peirce, Debray (1994) la asocia con el índice o indicio, ese fragmento que se desprende de un objeto o que es contiguo a él y que lo representa en la medida en la que permite anticipar su

⁵ Valga la siguiente aclaración: de entrada resulta extraño que al hablar de *edades* se les otorgue el carácter nominal de *esferas*. La pertinencia de esta asociación se explica en el artículo de Juan Diego Parra (2014) titulado *La imagen y la esfera semiótica*, en el que se resalta la continuidad focalizada que Debray da al concepto de *Semiosfera* propuesto por Iuri Lotman, el cual considera “todo el espacio semiótico (como) un mecanismo único (sino como un organismo) (...) fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis” (Lotman, citado por Parra, p. 77).

totalidad. Es por esto que la *imagen-indicio* fascina e incita casi a tocarla; el más allá de lo visible es su norma y su razón de ser, y de esto se sigue que su valor sea *mágico* (p. 183).

En segundo lugar está la *grafosfera*, la era del arte en la que la imagen es una expansión visual y estilizada de los modos de acontecer de la naturaleza, y que se extiende desde la imprenta hasta la televisión en color (en tanto que logra una red de transmisión de imágenes que la fotografía y el cine no pudieron aventurar) .Aquí la mirada se deleita ante lo bello, el estilo es atribuible a una manera particular, individual, de percibir el mundo, y de reconfigurarlo mediante la forma, el volumen, la perspectiva y el color, de lo que se sigue el nacimiento de la autoría, de la firma, y la historia halla en la imagen un territorio desde el cual transmitir sus estructuras lógicas, sociales y estéticas a la posteridad. En tanto que se fabrica, se produce, la imagen es una cosa. No es, sin embargo, la cosa representada, a la cual solamente se parece, lo que hace de ella un *icono*, el signo al que Peirce (1988) atribuye la propiedad de la semejanza (en variables niveles de fidelidad) y que “no es arbitrario, sino que está motivado por una identidad de proporción o forma”. Así, la *imagen-icono* es objeto de la contemplación, y por lo tanto conduce al goce estético; el más allá de la representación es el mundo natural, por lo que su valor es artístico (Debray, 1994, p. 183).

El periplo termina así por llegar a la *videosfera*, la era de lo visual en la que la imagen es, como ya se dijo antes, ubicua, y la mirada la aborda, la interpreta, la deconstruye y la reconstruye de forma constante y de incontables modos. Para efectos de lo que en este trabajo se quiere presentar como *imagen-urbana*, emparentada con esa *imagen-absurda* de la que se habló con anterioridad, el concepto de videosfera es al mismo tiempo un territorio fecundo para el análisis de las dinámicas de reproducción y transmisión mediática, y una antesala a estadios más avanzados y complejizados del mismo, en tanto que el estudio de Debray sólo abarca la televisión y no alcanzó

a vislumbrar la subsecuente proliferación de las pantallas⁶. La imagen perteneciente a la *videosfera* es pues una imagen democratizada hasta el paroxismo, que se produce y se consume fácilmente, de manera casi irreflexiva y en apariencia inconsecuente, que tiende siempre hacia la representación no ya de nuevas formas de ver, sino de meras novedades visibles que, por su abundancia, no pueden evitar pecar de superfluas, una imagen que no tiene más razón de ser que su mera manifestación técnica en pos de una percepción, y que por ende propicia la acumulación a través de la reproducción. (Debray, 1994, pp. 178-179). Vale decir que esta democratización es el resultado directo de la proliferación y el abaratamiento no sólo de diversos medios de producción de piezas visuales (desde la cámara meramente fotográfica hasta el *smartphone*, pasando por el computador), sino de los programas y alicientes institucionales, sociales y culturales que, llamando a la creatividad y a la libre expresión, ponen en manos de cualquiera la potestad de crear imágenes de todo tipo, amén de otras manifestaciones que otrora estaban reservadas para el talento y la prolijidad excepcionales de una selecta minoría. Benjamin (1989) apunta, desde una perspectiva que tan sólo remotamente permitía anticipar dicha proliferación, que mediante esta se pierde el carácter privilegiado de las técnicas a las que corresponde la elaboración de piezas visuales (entre otros productos culturales), y cita a Huxley como ejemplo de una actitud anti-progresiva, en tanto que acusa de *vulgarización* al hecho de que las técnicas reproductivas y rotativas en prensa hayan posibilitado una multiplicación imprevisible del escrito y de la imagen (p. 41).

Sin duda hablar de depauperación, vulgarización o desclasamiento de la imagen en estas circunstancias es rozar la línea de los juicios de valor de corte elitista que no conciben para esta

⁶ Al comienzo de su libro *La pantalla global*, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2007) mencionan el término “*pantallasfera*” para referirse precisamente al concepto titular de la obra, que propone una “pantalla miniaturizada, pantalla gráfica, pantalla nómada, pantalla táctil... pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática” (p. 10) como nuevo dispositivo estético y epistemológico. Dado que el libro aborda la hiperproducción del cine desde la sociología, no tiene mayor relevancia para este trabajo más allá de la mención de ese término, el cual puede usarse fácilmente para denominar una *cuarta edad de la mirada*, en la cual sin duda se halla el mundo actualmente.

otro origen que el noble por medio de la autoría, o el sagrado por medio de la revelación indexical. Conviene hablar más bien de una *convencionalización* de la imagen, en el sentido de que es convención (o convencional) aquello en lo que convergen empírica, cognitiva y técnicamente grupos de dos o más personas; lo convencional niega la potestad de cualquier individuo de adjudicarse una verdad absoluta en torno a modos de percibir, por ejemplo, o de instituir una única *forma correcta* de hacer las cosas. Mediante esta propiedad mancomunada, que se manifiesta en grupos de diferentes magnitudes según el contexto que los acoja, y cuyas distancias se rebasan gracias a los medios instantáneos de comunicación, que crean vasos comunicantes en los que los modos de ejercer la mirada y otorgar significados se compenetran, la imagen se traza incontables vías de proyección por las que transita con diferentes niveles de intensidad visual y conceptual, y así mismo adquiere formas de ser contemplada, interpretada y entendida que atienden no sólo a las intenciones y las visiones de ciertos nichos convencionales, sino que mediante la transmisión indiscriminada se ejercen sobre ella extrapolaciones y modos de ver arbitrarios que tienen como resultado una hipertrofia del potencial visual que en ella reside. Es por eso que la imagen a partir de la *videosfera* y posterior a ella, esto es, la imagen ubicua, la imagen absurda, la imagen urbana, es un *símbolo* en tanto que su relación con el mundo, con las cosas, ha dejado de ser analógica para operar en esa convención que la produce y la acoge y en la que siempre se descifra con ayuda códigos (Debray, 1994, p. 183). Códigos que, como ha quedado claro, no dejan de reinventarse y fluctuar con base en el momento y en el contexto en los que la imagen es concebida y percibida.

La ubicuidad actual de la imagen, debida a esa inestabilidad de los códigos que la descifran y a la creciente asequibilidad de los medios que la producen, la registran y la transmiten, ha hecho de ella un ente difícil de apresar conceptualmente, pero increíblemente fácil de dominar técnicamente. Esto hace que su inserción y creciente proliferación en los modos de acontecer de

lo urbano no sólo como ente comunicacional sino como producto artístico no sea de sorprender en absoluto. En ella se opera, como ya se dijo antes, la ironía de que la depauperación a la que la somete su saturación técnica sea a su vez su mayor fuente de riqueza visual. Y esto se debe a que, en cuanto a eso precisamente, en cuanto a continente de lo visual, la imagen no cesa nunca de ser reveladora. A esta facultad se refiere Didi-Huberman (2011) cuando reivindica el concepto einsteiniano de *imagen-síntoma*, una imagen que no es más que signo inadvertido, no familiar, a menudo intenso y siempre disruptivo, que anuncia *visualmente* algo que no es todavía *visible*, algo que todavía no se conoce (p. 307). Entre las miríadas de imágenes inocuas e insignificantes que se producen a diario, no pocas son las que ejercen esta función de apuntar hacia algo que apenas se intuye, y no es descabellado decir que aquellas que, como manifestaciones artísticas, se apropian de los espacios urbanos, se cuentan entre las que con más intensidad se permiten hacer revelaciones, pues aluden y se ofrecen a una mirada siempre móvil, dinámica, que no alberga ninguna certeza y que por lo tanto no busca una legibilidad confirmatoria, pero que sí busca una superficie que le permita problematizar su acontecer. La imagen compuesta y ofrecida sin reparos es dicha superficie, a la que van a parar y de la que luego se desprenden miríadas de afectos que discretamente configuran estratos de realidad, tantos como individuos hay. Es una imagen que, para no ir más lejos, mezcla los mensajes, libera síntomas, da cuenta de algo a lo que también se sustrae, en tanto que es dialéctica e inventiva, en tanto que *abre el tiempo* (p. 307). Es una imagen que, en suma, y como ya se dijo, acontece como un agenciamiento, a la manera de su contraparte mayor, lo urbano, ámbito en el cual opera, parafraseando a Camus (1991), confiriéndole al vacío (al espacio) no sólo sus colores,⁷ sino sus formas y sus innumerables sentidos.

⁷ Referencia a la doble tarea del *creador absurdo* propuesto por Camus (1991), la de *negar* y *magnificar*, según lo cual debe “otorgar al vacío sus colores” (p. 114). [*He must give void its colors*”, se lee en el texto consultado. La traducción es propia].

4. TODOS LOS ROSTROS UN ROSTRO: LA VALÍA ESTÉTICA DEL RETRATO

Entre la cantidad ingente de temas de los que se ha valido el arte figurativo para transmitir una visión del mundo a lo largo de la historia, no es insensato pensar en el retrato como en uno de los más extendidos en cuanto a técnicas y contextos espaciotemporales, y de los más contundentes en lo que tiene que ver con la condensación de la vida en relato y de los afectos en imagen. El retrato se ejecuta de tantas maneras y cumple tantas funciones que hablar de él en detalle requeriría un trabajo aparte. Lo que se busca exponer en este capítulo es la pertinencia del retrato como modo de acontecer de la imagen en el espacio urbano, atendiendo a ciertas especificidades que, partiendo de la elaboración plástica, suscitan un interés en la importancia que este tema ha tenido en distintos momentos.

4.1 ¿Por qué se retrata?

Para responder a esta pregunta conviene visitar primero que todo la definición oficial que a la fecha se tiene de la palabra retrato. El diccionario de la Real Academia Española (2019) ofrece de entrada tres acepciones que se adhieren a ciertas líneas de lo que se ha expuesto hasta el momento como representación o imagen: 1- Pintura o efigie principalmente de una persona; 2 – Fotografía de una persona; 3 - Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona. Como se puede observar, estas acepciones coinciden de forma sucinta en la idea de que un retrato constituye una abstracción plástica, técnica y/o verbal de los rasgos esenciales de una persona, a fin (se intuye) de dar cuenta cabal (o somera) de ella. Pero, ¿qué genera esta necesidad representacional de lo que en sí ya son presencias? El periplo de la imagen que se ha trazado en el capítulo anterior seguramente alberga una respuesta.

Al volver al estadio primigenio de la imagen, Debray (1994) se aventura a ofrecer una explicación que satisface en buena medida la necesidad de convertir la presencia en representación. Esta era, ante todo, un acontecimiento ritual con el que se buscaba dar un sentido a la muerte más allá de la mera expiración del cuerpo. Siendo la imagen *ídolo* un ente sobrenatural por definición, no es de sorprender que esta palabra provenga de la griega *eidolon*,

(...) que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El *eidolon* arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica” (p. 21).

Según esto, ¿es acaso la muerte una fuerza tan indomable como las hordas de animales que perplejizaban al proto-artista de las cavernas? Desde luego que sí; la imagen del muerto constituye un esfuerzo por redimirlo de su penosa transitoriedad, de su difuminación, de su decadencia ante la perenne acechanza del tiempo, que no es más que la muerte disfrazada de devenir.

Ante este declive de lo vital corporeizado, la representación se erige como un reducto que perdura y preserva, no ya la vida física, manifiesta en la carne, sino la vida espiritual, condensada en la efigie. Este proceso figurativo hace de la memoria un ritual de resistencia a la inminencia de la muerte en tanto que pone al ser humano en control de la duración del cuerpo. Debray (1994) refiere como ejemplo de esto el ritual de la representación del cuerpo de los reyes franceses recién muertos, en el cual, mientras se instalaba un sucesor, el rey fallecido debía seguir oficiando su cargo en acto durante cuarenta días. Dado que el cuerpo se descompone rápido, lo único que podía suplir una presencia tornada en ausencia definitiva era la representación, la imagen del rey. Por ende, “vestida con sus mejores galas y provista de sus símbolos de poder, la efigie va a presidir durante cuarenta días los banquetes y las ceremonias de la corte; sólo ella recibe los homenajes” (p. 23). En la duración de la imagen se preserva la memoria vital del difunto. Es así pues que, “de

los dos cuerpos del rey, el perecedero y el eterno, es el segundo el que se instala en su maniquí de cera pintada”, conservando su espíritu, su esencia, lo cual lleva a Debray a concluir que “en la copia hay más que en el original” (Debray, 1994, pp. 22-23). Esta transmutación de los de los elementos vitales fundamentales se presenta así como una función de continuidad virtual del estadio de la vida ya jamás actualizable por el cuerpo del difunto, pero perceptible por el séquito de vivos que deja tras de sí por medio de su retrato.

Debray (1994) insiste en esta cualidad expansiva de la imagen-retrato al afirmar que “al hombre de Occidente lo mejor le llega por su conversión en imagen, pues su imagen es su mejor parte: su yo inmunizado, puesto en lugar seguro” (p. 23). Es una imagen en la que se acude a una abstracción de la vida del individuo representado, y dado que la abstracción es selectiva, es una vida idealizada. Hay en esto sin duda un grado de vanidad el cual no es gratuito que se enmarque en occidente. Ese halo mágico de la imagen, que parece encumbrar lo representado, no deja de ser ese ente perturbador y desestabilizador de diversos órdenes lógicos. Esto explica que la representación, en especial el retrato, sea desde hace siglos (y continúe siendo en muchos ámbitos) un ejercicio inconcebible y en no pocos casos una afrenta para los que profesan la religión del islam. De más está mencionar las fatídicas consecuencias que puede acarrear cualquier representación del profeta Mahoma, lo cierto es que para las culturas del Medio Oriente cualquier retrato estilizado es, en el mejor de los casos, una absurda superfluidad y en el peor, una aberración. Un testimonio de esto (ficticio pero no por ello menos pertinente) se halla en la novela de Orhan Pamuk (2015) titulada *Me llamo Rojo*. En ella, un maestro ilustrador de libros al servicio de un Sultán musulmán relata a su sobrino la consternación que vivió en Venecia al observar la prominencia del retrato:

Todos se hacían retratos, como si se hubieran contagiado de una epidemia... Toda Venecia. Los que tenían dinero y poder ordenaban su retrato tanto para que fuera testigo y recuerdo de su vida como símbolo de su fortuna, de su poder y su fuerza. Para que estuvieran siempre allí, frente a nosotros, para proclamar su existencia y sugerir que eran distintos y únicos (p. 166).⁸

El tono despectivo que se percibe en este breve recuento (al cual la narración hace alusión) pone de manifiesto una aversión no tanto hacia la imagen en sí misma, sino a la gratuidad con la que se efectúa en un ámbito como la Europa del Renacimiento. Una vez puesto lo humano en el centro de la cosmovisión artística y científica, como empezó a suceder en aquella época, es natural que la gente empiece a considerar su existencia en imagen como un placer desligado de un orden superior de existencia (divinidad, religión) para convertirse en una dicha terrenal, supeditada a los factores que determinan la realidad psico-social de los individuos y las colectividades (ostentación de poder y estatus, linaje, capacidad de adquisición, belleza, etc.). De ahí que la mayoría de las piezas producidas en este período y en los inmediatamente posteriores estuvieran determinadas por los deseos y las exigencias de los *committenti*, personas o instituciones (religiosas prácticamente todas) que empleaban el virtuosismo de artistas para, por medio de su arte, verse representados a sí mismos insertados en todo tipo de temas. El Tío en la novela de Pamuk (2015), como dice el narrador, refiere este hecho con temor, como si hablara de tentaciones al Diablo: “Algunos habían llevado el asunto hasta tal punto ..., que sólo por estar presentes en la pintura consentían en convertirse en el criado que llena las copas en medio de una multitud” (p. 166). La perplejidad se produce aquí por el hecho de que, sin importar qué tanto se degrade (socialmente,

⁸ En la novela de Pamuk nunca se menciona un período histórico específico, aunque no es difícil intuir que la narración se enmarca en el Renacimiento, más concretamente el *quattrocento*, período en el que la pintura occidental alcanza sus más altas notas de estilo, debido a la constante mención que hacen los personajes de “los maestros francos”, esto es, europeos, a los que reprochan precisamente su caída en el estilo personal, al que ven como una tara en tanto que sólo sirve para ensalzar la vanidad.

se entiende) un individuo en la representación que se le hace, al punto de ser un muerto o un enfermo, por ejemplo, su mera conversión en imagen ya lo enaltece. A ojos de un creyente musulmán como el Tío esto no es menos que una afrenta a Dios con la que los hombres proclaman una grandeza que no les es debida, un encumbramiento que atemoriza en tanto que “intentan convencernos de que el mero hecho de estar en este mundo es algo muy especial y misterioso. Quieren crear ejemplos únicos de criaturas enigmáticas con sus caras” (Pamuk, 2015, p. 167). El retrato es tenido así por una complejización e idealización de la realidad a las que, desde la perspectiva musulmana, ningún ser humano debería tener derecho, en tanto que le permitía “volverse arrogante ante Dios, creerse alguien importante, situar el centro del universo en sí mismo” (p. 168).

Este temor al conjuro efectuado en el retrato parece sosegarse cuando la imagen está supeditada a una narración, en la que cumple una función meramente ilustrativa. La visita que el Tío hace a Venecia por encargo del Sultán tiene como objetivo lograr una representación de este en el estilo de “los maestros francos”. No obstante, el Sultán es consciente del peligro de verse convertido en imagen estilizada, esa que no sirve más que a su propio portento y belleza: “Una hermosa pintura completa de forma elegante la historia. Pero cuando intento pensar en una pintura que no completa una historia, lo primero que se me viene a la cabeza es que se convertiría en un ídolo” (p. 168). En la actitud del Sultán hacia su potencial representación convergen el temor de la afrenta a Dios que implicaría la imagen-ídolo y la conveniencia que comporta la imagen documental. Esta última no aspira a nada más que a ser el complemento de un texto, un medio para facilitar su comprensión, mientras que aquella, cuando es un retrato, sea de quien sea, aspira a ser una presencia, algo que por ser visible y casi palpable se propone *existir*. Por ello el Sultán rechaza tajantemente un retrato suyo que, a la manera de la gran mayoría de obras de arte que se han

producido desde el Renacimiento, pueda ser colgado en una pared, “porque si colgamos una pintura en una pared, sea cual sea nuestra intención, después de un tiempo acabaremos por adorarla” (p. 169). No queriendo renunciar, sin embargo, al placer mundano de verse representado, encarga al Tío que lo haga en las páginas de un libro.⁹

Este contraste de percepción en torno a la función simbólico-mnemónica del retrato otorga claridad no a la naturaleza de esta función, sino a su alcance en el mundo occidental. Sin duda hay en esa normalidad con la que los rasgos distintivos de alguien pueden ser apropiados, captados o interpretados y convertidos en imagen una serie de implicaciones sociales, políticas, estéticas y espirituales que se dan por sentadas en el mundo Occidental, pero que en la cultura musulmana, instalada (aún hoy en día) en la *logosfera*, son fuente de desconcierto. Todo parte sin duda del postulado de que “la ‘verdadera vida’ está en la imagen ficticia, no en el cuerpo real” (Debray, 1994, p. 24). Según esto, se retrata para durar más de lo que la finitud inherente al ser humano permite. La vida no es, sin embargo, una mera suma de años. Durar implica *demorar*, esto es, morar, habitar, incidir en el espacio, actuar, entrar en contacto, crear situaciones, entrar en conflicto. Así, se retrata para ser más de lo que se es, o diferente de lo que se es, para incidir sobre espacios diferentes, aspirar a otros tipos de contacto, suscitar innumerables tipos de encuentro, de conflicto. El retrato es la exteriorización cristalizada de las potencias del individuo, de la virtualidad vital que reside y se alcanza a vislumbrar en su semblante. Dado, no obstante, que lo único que puede actualizar potencias es el cuerpo vivo mediante la acción, el retrato (por lo menos el *aurático*, hecho en pintura) idealiza y exalta al individuo representado, al salvaguardarlo de su

⁹ Este encargo supone el conflicto central de la novela. Esta es narrada de manera polifónica, y en ocasiones se acude a las voces de diversos ilustradores que incluso consideran que la ilustración del Sultán dentro del libro es una herejía. El rechazo del estilo también se considera una virtud, según esto, en la imaginería musulmana puesta al servicio de las historias del Corán. Ya que estas narran siempre lo mismo, tratar de ilustrarlas con más virtuosismo del que requieren implica querer ponerse, mediante la técnica, por encima de lo sagrado, lo cual es también una afrenta a Dios.

posible decadencia moral e inevitable decadencia física. Así lo expresa Herman Melville (1996) en su novela *Pierre, o las ambigüedades* cuando dice que “el retrato tiene más derecho a ser reverenciado que el hombre; en la medida en que nada menospreciable puede imaginarse en relación con el retrato, mientras que muchas cosas inevitablemente menospreciadoras pueden concebirse en lo tocante al hombre”¹⁰ (p. 258). Se entiende, desde luego, que esa reverencia hacia el retrato depende del *aura* que le confiere una técnica como la pintura, en la que, parafraseando a Van Gogh, el artista o artífice es alguien que se agrega a la naturaleza, en este caso a la de un individuo, para abstraerla, liberarla, redimirla e iluminarla y otorgarle un significado (o una plétora de significados) que se adhiere al carácter del individuo, por más que este se desvíe de él en su subsecuente existencia en acto.

4.2 La valía estética del retrato

La desarticulación de la imagen que se empieza a gestar a mediados del siglo XIX y que se concreta con las primeras vanguardias del XX supone una desviación interesante en la función del retrato. De la exaltación de los rasgos humanos, que perduró con marcadas oscilaciones entre la solemnidad y la superfluidad vanidosa (siendo Rembrandt quizá el único exponente capaz de moverse con fluidez y sutileza entre estos dos extremos hasta casi agotar el tema sin mirar más que su propio rostro) hasta bien entrado el Romanticismo, se pasa al retrato como crónica de los modos de acontecer de una época, desprovisto de pompas y florituras, aunque rebosante de estilo, que se empieza a producir desde que el Realismo, de la mano de Courbet, hace frente al arte oficial francés de mediados del siglo XIX. Nada hay que haga más dignos de reverencia a los campesinos de Millet que a los picapedreros de Courbet. No hay allí, como constatan los musulmanes en el

¹⁰ “*The portrait is better entitled to reverence than the man; inasmuch as nothing belittling can be imagined concerning the portrait, whereas many unavoidably belittling things can be fancied as touching the man.*” En el texto consultado. Traducción propia.

relato de Pamuk, hombres pudientes que se enaltecen por el mero hecho de ser imagen, aunque en ella sean humildes horadadores de la tierra. Lo que hay allí es lo que la vida ofrece, y si algo se exalta, es precisamente esos modos de vida discretos, en los que el arte rara vez se había fijado. Así mismo sucede con los personajes de la urbe que retratan artistas como Toulouse Lautrec o Édouard Manet. La camarera del Bar en *Folies Bergere* y La Goulue son versiones remotas de mujeres que aún hoy habitan el mundo, y de las que quizá haya quien siga haciendo retratos. Su configuración en imagen quizá las exalta como arquetipo, pero lo que perdura en ellas es el espíritu de una época en la que la realidad empezaba a exhibir un potencial estético ajeno a la idealización de la belleza natural, sino más bien abocado a la multiplicidad de los acontecimientos, aquellos en los que una camarera y una bailarina de cabaret colman la necesidad de dos artistas de hacer crónica visual.

Será ya con la difusión de la fotografía como práctica artística, documental y doméstica que el retrato hará acopio de sus principales funciones y engendrará otras nuevas para llegar a un estadio más complejo y potencial de la imagen. Aquí conviene prestar atención al análisis que hace Susan Sontag (2010) de la fotografía como primer estadio de la imagen serializada. La autora le confiere a la imagen fotográfica, en primer lugar, el poder de interferir y casi que invadir la realidad para apropiarse hasta cierto punto de las formas de percepción, la cual se articula, partiendo de situaciones concretas, “por las intervenciones de la cámara. La omnipresencia de las cámaras insinúa de modo persuasivo que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, dignos de fotografiarse” (p. 21). En lo tocante al retrato, sin embargo, se tiende más hacia un acopio sensorio-mnemónico de la experiencia vital a través de las presencias que la conformaron, condensadas en imagen. Sería exagerado decir que las fotos de un álbum familiar son imágenes-ídolo, pero en cierta medida lo que opera en ellas es una evocación de carácter indexical, en la que se le atribuye

a la parte (foto) las cualidades del todo (persona) para *invocarlo* y otorgarle un nuevo estrato de vida. Sontag reconoce esta función propia del estadio mágico de la imagen en la fotografía de retrato, al decir que ésta perdura en “nuestra renuencia a romper o tirar la fotografía de un ser querido, especialmente si ha muerto o está lejos” (Sontag, 2010, p. 156). Lo cierto es que la noción original de que la imagen fotográfica usurpa la realidad persiste en la tendencia al coleccionismo, dado que “las colecciones de fotografías pueden usarse para elaborar un mundo sucedáneo cifrado por imágenes que exaltan, consuelan o seducen” (p. 157), y en ésta la función que el retrato cumple a nivel personal ya queda más que clara. Otra historia se puede contar del retrato documental, que está supeditado al relato o a la crónica, pero aquí no interesa salir de los dominios de la creación artística, por lo cual sus funciones pueden pasar sin explicación.

La proliferación de retratos fotográficos fieles a su modelo y la manía coleccionista (siempre justificada como recurso sensorio-mnemónico) no consiguen, sin embargo y a pesar de todo, desterrar la representación del rostro humano como ejercicio artístico. Este siempre tendrá pertinencia estética, porque retratar es, como cualquier proceso de figuración, una abstracción de los atributos constituyentes del objeto representado que se realiza desde una visión particular. El retrato afirma pues su valía en tanto que, como expresa Juan Amo Vázquez (1989):

Es una personal evocación; por tanto, no es imagen fiel sino interpretación. Se trata de una obra cuyo lema o motivo principal es un ser humano concreto, que se le reconoce en su dimensión física, y dentro del campo subjetivo en su dimensión psíquica, todo ello en un espacio intemporal (p. 172).

El concepto de interpretación como detonante y aliciente de la figuración retratística le confiere a este tema una apertura plástica, conceptual y espacial en la que cabe una cantidad ingente de posibilidades estéticas. Valga como ejemplo la obra del pintor Francis Bacon, quien en

su empeño por revelar las profundidades psicoafectivas del *Yo*, en repetidas ocasiones sólo consiguió hacerlo mediante la monstruosidad y la distorsión. La deformación de la imagen que Bacon lleva a cabo en sus retratos supone para Milan Kundera (2009) un arduo cuestionamiento de los límites del *yo*, que lo llevan a preguntarse “¿hasta qué grado de distorsión un individuo sigue siendo él mismo? ¿Durante cuánto tiempo sigue siendo todavía reconocible el rostro de alguien amado que va alejándose de nosotros por enfermedad, locura, odio o muerte?” (p. 20). Kundera parece llegar a las respuestas de estas preguntas atribuyéndole a Bacon un “gesto brutal” ejercido por una mano que violenta la figura del rostro a fin de apoderarse de ella para encontrar, en algún lugar en profundidad, su *yo* sepultado. Lo que para Klee era una mistificación en la cual el objeto deviene irreconocible y en la que el humano es incapaz de vivir (Klee, 2007, pp. 13-14) en tanto que su naturaleza se descompone para servir a la imagen, para Bacon es una interpretación que lleva la libertad figurativa al extremo de la distorsión, en la que sin embargo no deja de residir el *yo*, pues “las formas nunca pierden su carácter de organismos vivos, recuerdan siempre su existencia corporal, su carnalidad, siguen conservando su apariencia tridimensional. Y, además, ¡se parecen a sus modelos!” (Kundera, 2009, p.19). Con esto queda claro que el retrato entendido como interpretación es un modo de problematizar las formas y los atributos presentes en el rostro, dándoles un nuevo estrato de visibilidad mediante el empleo de diversos materiales, la adherencia o la transgresión de las formas, la variedad del soporte y los tamaños, entre muchos otros factores. Bacon viene a ser, quizá, tan sólo uno de los ejemplos más osados y originales de este ejercicio.

Se puede decir con base en esto que el retrato como ejercicio figurativo afirma su valía estética mediante niveles variables de transgresión formal que, tomando como referente los atributos presentes en el rostro original y respetándolos hasta cierto punto, los dotan de nuevas cualidades expresivas y plásticas que justifican ir más allá de esa apropiación de la realidad que posibilita la

fotografía. Y lo cierto es que dicha transgresión no tiene que operar al mismo nivel de artistas como Bacon, o de precursores de la desarticulación de la forma como Klee o Picasso. El hecho mismo de que un retrato hecho con altos niveles de iconicidad deje entrever un gesto, un alarde estilístico, la consistencia o fluidez de un material, la solidez o precariedad de un soporte, las posibilidades que brinda la reproducción, la saturación y la repetición, entre otras posibilidades gráficas, añade formas de ver y de acudir a ese estadio de presencias evocadas que la producción de obras sobre este tema permite explorar. Desde un territorio en el que opera la memoria y la sensibilidad hasta un proceso compositivo que permite el libre juego de las líneas, las formas, los volúmenes y los colores, pasando por su función documental, informativa y enunciativa, las posibilidades de establecer contacto con el retrato, desde la creación y desde la fruición, hacen que siga siendo un tema relevante del que el arte difícilmente podrá desapegarse. Un tema que, como se verá a continuación, constituye el principal derrotero de este trabajo.

4.3 Producción de retratos en vinilo: un acervo de presencias

El ejercicio plástico que suscitó la elaboración de este trabajo aspira, con base en todo lo dicho hasta aquí, a insertarse no ya en una tradición, sino en una perenne actualización de los modos en los que el arte ha abordado la producción y reproducción de imágenes en general y de retratos en particular. La totalidad de las imágenes elaboradas, reproducidas, ampliadas, intervenidas y emplazadas se inscriben en este único tema. Es pertinente, sin embargo, trazar un periplo que parta desde el interés primigenio en las posibilidades plásticas del rostro hasta llegar a la consecución del acervo presentado aquí.

El rostro humano es sin duda la superficie visual que más impacto tiene en la percepción y en el inconsciente de cualquier persona. Tanto es así que cuando se tiene un dominio incipiente de las formas expresivas complejas mediante el uso de la mano (trazo, escritura) lo que se representa con

mayor soltura y facilidad siempre es el rostro. Esto implica un reconocimiento del mundo por parte del individuo a partir de las formas que le son más familiares, aquellas de sus congéneres, lo que hace que los primeros modos de expresión y de registro consciente de las cosas sean una forma de pertenencia. Insistir en la elaboración de retratos una vez dominado el uso de los sentidos, del lenguaje, de las formas representativas de expresión, y una vez desarrollada la consciencia hasta el punto de saberse uno parte funcional de una serie de nichos institucionales y sociales sin duda tiene algo de gratuidad y de capricho, pero también obedece a una constante necesidad de problematizar y virtualizar lo trivial.

Lo trivial de lo que se habla aquí no es el retrato una vez logrado (aunque, como es sabido, la trivialidad o la valía de una pieza visual no dependen de esta en los tiempos que corren), ni la imagen que se usa como modelo. Tampoco el proceso mediante el que se efectúan las imágenes, que es arduo y meditado. Lo trivial es, aunque parezca contradictorio, el tema, esto es, el retrato como modo de acontecer de la imagen. Se lo considera trivial porque, sin temor a exagerar, se puede decir que es el tipo de imagen que más se produce hoy en día, y de la manera más irreflexiva, principalmente mediante cámaras, aunque también con los medios amanuenses de representación, principalmente el dibujo. La saturación de rostros en las pantallas y en los espacios tangibles induce a una desensibilización que sólo en contadas ocasiones se logra suprimir. Así, ver un rostro más o un rostro menos durante un día cualquiera, sea este una presencia en acto, una presencia virtual o una representación fija, se percibe como irrelevante.

Sin embargo, es evidente que en diversos ámbitos el rostro configurado mediante técnicas materiales perceptibles y palpables (pintura, dibujo, escultura, ilustración) o técnicas compositivas (esto es, hechas con intención artística) meramente visibles mediante dispositivos y reproducciones (fotografía, collage, dibujo digital, video) alberga más posibilidades de socavar esa

indiferencia maleable que acaece al rostro vivo y generalizado y al hiperreproducido. Se puede colegir que en primera instancia es la *intención de representar* lo que traspasa esa barrera de la desidia, siendo los variantes niveles de complejidad compositiva, pericia técnica y profundidad conceptual los que permiten que esta pueda ser allanada del todo. En otras palabras, a pesar del acontecer hipertrofiado de la imagen del rostro, las funciones mágica, estética, mnemónica y crónica consiguen aflorar en ejercicios plásticos competentes.

La experiencia que marca la vertiente plástica de este trabajo ha sido de esta índole, y conviene explicar el proceso mediante el cual se gesta y se efectúa. Tal proceso es como sigue:

- Se realiza una búsqueda de imágenes-retrato, preferiblemente a blanco y negro, que cumplan con parámetros específicos, entre los que se cuentan el hecho de que sea hombre o mujer, que lleve puesto algún sombrero, que esté retratado sobre un fondo negro, que tenga cierta edad o que pertenezca a cierto contexto etnográfico entre otros. Se recurre también a hacer fotografías de personajes aleatorios que pueden obedecer al interés plástico ulterior (Ver Figura 1).
- Se traza un boceto lineal de la imagen seleccionada, en el cual se intenta llegar a la mayor fidelidad proporcional posible con el modelo. Se atiende a volúmenes, oquedades, líneas de expresión, sombras, pliegues, texturas, brillos, entre otros.
- A partir del boceto, y tratando de replicar al máximo los atributos presentes en la imagen modelo, se procede a la aplicación de vinilo de dos maneras: línea y mancha. La línea se efectúa con el pincel totalmente mojado de vinilo, y sirve para rellenar áreas oscuras como el cabello o los fondos y para delinear ciertos atributos como los labios, el contorno de los ojos, y las líneas de expresión. La mancha se efectúa, por lo general luego de que se hace una aplicación de línea, aunque muchas veces se hace necesario

ir secando el pincel en un papel aparte para poder hacer aplicaciones más diáfnas; estas sirven para dar volumen y sombreado a partes del rostro que no son totalmente oscuras (ver Figura 2).



Imagen 1. Sin título (2020), fotografía digital, Jorge López, colección personal



Imagen 2. Sin título (2020), vinilo sobre papel, 22 x 30 cm, Jorge López, colección personal

Debido a las dificultades que supone el método de aplicación del vinilo, se cuenta con un factor que oscila entre el dinamismo y el azar en la ejecución de los retratos, lo cual supone niveles siempre variantes de adherencia al modelo. En tanto que mancha, dicha aplicación dista mucho del refinamiento y la factura que se puede lograr con técnicas como el grafito, la tinta china o el rapidógrafo, propios del trazo lineal; es difícil de contener en zonas reducidas, lo cual provoca una tendencia hacia la mancha difuminada, además de que la intensidad de la mancha suele variar de manera inintencionada cuando no se constata el nivel de sequedad del pincel. La consecución de volúmenes y texturas acordes con el modelo es por tanto casi imposible, pero lo que resulta es una aproximación plástica que, como mínimo, satisface una necesidad de completud, siendo el mejor de los casos aquel en el que la mancha revela aspectos inusitados pero pertinentes de una imagen

desviada de su referente. Por otra parte, y de acuerdo con esto último, esas desviaciones técnicas de los atributos presentes en la imagen modelo, que serían inaceptables en un retrato verista, son asumidas en estos ejercicios como posibilidades expresivas, maneras de ir dilucidando una imagen análoga, pero en cierta manera distinta del modelo, dándose en algunas ocasiones el caso de que el dibujo terminado dista casi por completo de las formas del rostro original, conservando a lo sumo las proporciones. Esto añade un estrato de configuración deliberada al retrato que se percibe como un modo de creación inconsciente, ya que si al final del procedimiento no se logra la mimesis, pero de todas formas hay un rostro cargado de intensidad expresiva, dicho rostro no tiene ya que ser la copia de su contraparte real, actualizable por un solo individuo, sino que puede entrañar la virtualidad de ser un rostro cualquiera, actualizable por cualquiera.

De la mano con esta arbitrariedad técnica, la multiplicidad que fomenta el tema del retrato, en especial cuando se logra a blanco y negro (lo cual alude de entrada a formas de reproducción retratística como las de la prensa) permite una exploración de tipos, gestos, volúmenes y modos de expresión que, una vez agrupados y convertidos en una sola pieza visual, sea esta ordenada o aleatoria (ver figuras 3 y 4), dan cuenta de cierto grado de inmanencia de todo lo humano que se exterioriza en el rostro: cada retrato es una interpretación y una condensación gráficas de un instante que en sí mismo contiene afectos y emociones variopintas, que a veces salen a la superficie y otras se mantienen ocultas, pero que se pueden ver ampliadas, contenidas o trastocadas en la representación, siendo a la vez cada rostro un vestigio de los modos de acontecer de lo humano a los que se acude en potencia, suscitando en el conjunto una aproximación a diferentes estratos afectivos que se contrastan, se complementan, se extienden de retrato en retrato según valores como la iluminación proveniente de la imagen, el tamaño y la orientación del rostro, la intensidad de la mirada, a la vez que se traspasan y se compenentran en modos de percepción que pueden

oscilar entre lo particular y lo general. Producir y conservar una serie de retratos se convierte así en algo parecido a coleccionar un acervo de presencias, un cúmulo de apropiaciones plásticas virtuales de lo que puede llegar a ser la existencia en acto de todos esos afectos condensados.



Imagen 3. Sin título (2020), 24 retratos en vinilo sobre papel dispuestos verticalmente, 240 x 66 cm, Jorge López, colección personal



Imagen 4. Retratos en vinilo dispuesto de manera aleatoria

En suma, el propósito (en parte accidental y en parte concienzudo) de la elaboración de estos retratos es poder ofrecer una visión de la pluralidad, de la otredad y de los símbolos psicoafectivos en los que se sustentan modos de acontecer de lo humano, a través del rostro, la parte más expresiva dentro del conjunto que configura el ser humano y aquella cuyas características crean una infinita versatilidad (Vázquez, 1989, p. 173). Es un proceso que aborda lo precario y lo prolijo, lo simple y lo complejo, lo manido y lo excepcional, lo solemne y lo cómico, lo serio y lo lúdico, lo grave y lo superfluo, lo bello y lo aberrante, y a fin de cuentas, lo indeterminado y lo concreto que puede llegar a ser todo cuanto emerge en esa superficie susceptible a tantos modos de percepción como es el rostro humano.

5. ROSTRO A LA INTEMPERIE: IMAGEN COMO SUPERFICIE DE CONTACTO

5.1 Ciudad: tejido de contactos

Desprovista de sus habitantes, de todos esos cuerpos móviles, sensibles y cognoscentes que otorgan sentido a los espacios mediante su tránsito y su uso, y que constantemente los resignifican, una ciudad (de puertas para afuera) no sería más que un cúmulo inerte de superficies de concreto y hormigón, superficies muertas en tanto que impolutas, receptoras de nada y transmisoras de nada. Por fortuna, es difícil pensar hoy día en una ciudad que sea eso, pura rigidez y estructura muerta, y es por eso que las superficies visibles en ella (paredes, vías, vallas, pantallas, cuerpos, rostros) tienen casi siempre algo que decir. Todo discurrir ciudadano es un acontecimiento cargado de potencialidad y de apertura hacia lo múltiple, lo efímero y lo incierto. Las diferentes visiones, motivaciones, pasiones, convicciones, intensiones, aversiones y revelaciones de los incontables elementos humanos que convergen en la ciudad, creando el agenciamiento de lo urbano, obedecen al tipo de ciudad *heterogénica* al que hace alusión Manuel Delgado (1999), aquella que solo puede subsistir no dejando en ningún momento de atraer y producir pluralidad, una ciudad basada en el conflicto, anómica, desorganizada y desligada de gran parte de los códigos tradicionales de asentamiento y convivencia, cuna de individuos y grupos heterodoxos y de relaciones fragmentadas, apresuradas e impersonales (p. 24). Lo urbano, en pocas palabras, es eso, un maremágnum de presencias dispersas que tienden hacia encuentros constantes entre sí, con niveles variantes de transitoriedad e intensidad, en espacios que bien pueden ser alicientes o atenuantes de todo tipo de acontecimientos.

La palabra *conflicto*, usada por Delgado como la condición imperante de esa ciudad heterogénica, resulta vital a la hora de entender el acontecer estético que propicia una ciudad,

una ciudad como Medellín, para no ir más lejos ni hablar en abstracto y enmarcar este análisis en el contexto espacial que le corresponde. Y es que, si se mira con detenimiento, y se le despoja de las connotaciones sociopolíticas y culturales que se le adhieren (máxime en un escenario como Colombia), la palabra conflicto empieza a revelar, en su definición, elementos que la emparentan con la estética más que con los enfrentamientos físicos y bélicos. R. J. Rummel (2002) ofrece una definición lo suficientemente universal como para permitir esta extrapolación, al decir que “el conflicto es un balanceo de vectores de potencias, de capacidades para producir efectos” (párr. 4).¹¹ Si bien esta definición es harto pragmática, donde se lee efectos bien podría decir *afectos*, esos estadios de configuración físicos y mentales que siguen a los procesos perceptivos, cognitivos y motrices en los que incurre cualquier individuo. Baruch Spinoza (1980) apunta hacia un proceso cíclico entre la potencia y los afectos, al definir estos últimos como “afecciones del cuerpo por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo” (p. 169). Dado que para Spinoza no existe una distinción entre el alma y el cuerpo (o entre la mente y el cuerpo), dichas afecciones que atañen al cuerpo no son solamente físicas, sino también intelectuales, emocionales, sensoriales: en suma, estéticas. La definición de conflicto de Rummel (2002) hace hincapié en su inviolable vínculo con la potencia (el poder), clarificando que “la potencia es simplemente la capacidad de producir efectos” (párr. 5), siendo el constante balanceo de las mismas eso que hace que un conflicto se mantenga latente. En el campo de la estética, dichas potencias se encarnan en acontecimientos y en piezas visuales y audiovisuales, así como en los bagajes sensitivos e intelectuales de los individuos que ejercen luego su percepción sobre estos. La contemplación de un cuadro, de una película, de una escultura, o de un

¹¹ “*Conflict is a balancing of vectors of powers, of capabilities to produce effects*” en la fuente consultada. Traducción propia. La elección de la palabra *potencia* en lugar de *poder* al traducir *power* del original obedece al interés de solidificar la concepción del conflicto como un problema estético, mediante la asociación con los conceptos de *afecto* y *potencia* presentes en Spinoza, como se ve a continuación.

acontecimiento aleatorio, puede suscitar en un individuo cualquiera una cantidad indeterminada de afectos, que a su vez pueden variar en intensidad, y entre más se tenga que esforzar este por captar al menos un ápice de lo que esos estímulos estéticos aspiran a transmitir, más conflictivo será ese proceso de contemplación.

Habiendo dicho esto, resulta fácil entender por qué la ciudad como campo propicio para las tendencias al conflicto es a su vez el campo problemático idóneo para entender dicho conflicto como un asunto estético. Sin embargo, a fin de no enturbiar este término con definiciones y explicaciones, se opta aquí por un concepto con el que comparte una esencia, pero que se deja tratar mejor dentro de los intereses de este trabajo, y que no es otro que el de *contacto*. Todo acontecimiento genuinamente estético se puede entender como un *entrar en contacto*: ver, oír, tocar, saborear, todos estos procesos dependen del encuentro de los sentidos humanos con algo que los activa, suscitando afectos que inciden en el cuerpo y la mente. Ese algo, sin embargo, no es un mero aliciente o detonante del acontecimiento estético en el cuerpo y la mente del individuo, es también un ente que puede recibir, de quien lo percibe, desde una resignificación conceptual hasta una reestructuración física. Este estadio que sigue al contacto y que lleva a cabo el acontecer estético se denomina *reconfiguración*, en tanto que lo que era de una forma (la cosmovisión del individuo, la integridad o naturaleza de una cosa o de un espacio) pasa a ser de otra (ampliada, transformada, fragmentada) una vez que este se ha producido. Es un proceso que, cómo expresa Carlos Mesa (2010), constituye “el hábito y el hábitat del sentir y ser sentido” (p. 24).

Con base en esto, se puede decir que una ciudad es el *hábitat*, esto es, el espacio presto a recibir, a dejarse atravesar, a dejarse usar, a dejarse marcar y a dejarse reconfigurar por lo urbano, que en este caso sería el *hábito*, aquello que acontece, que se gesta casi aleatoriamente entre individuos y colectividades, que recorren, horadan, marcan y se apropian de los espacios de

maneras tan diversas y tan intensas que no se desligan nunca de esa pluralidad y de esa tendencia al conflicto que son esenciales para la ciudad heterogénica. La ciudad entendida como hábitat viene a ser entonces ese cúmulo de *superficies* del que se habló al comienzo, sólo que jamás inertes, en tanto que ese contacto y esa reconfiguración incesantes que se efectúa entre esta y el hábito de lo urbano, produciendo afectos y potencias en un ciclo constante, hace que dichas superficies sean territorios de lo visual con tantos modos de ser percibidos, de entrar en contacto, como individuos haya. Escribe Carlos Mesa que “elaborar la tierra es labrarla, y labrarla es pintarla, tatuarla, maquillarla, cosmetizarla, ponerle una máscara, un disfraz, teñirla de sangre o de sudor, hincharla de signos” (p. 19). Si se cambia la palabra *tierra* por *ciudad*, en su exaltación de la potencia estética de las superficies la frase anterior no perdería nada de su significado. El autor concibe la superficie como el escenario de todo contacto, y por ende de toda reconfiguración, y en última instancia, de todo lo que acontece, y dado que la tierra a la que hace mención no es otra cosa que la superficie del planeta tierra, esto es, la superficie que contiene a todas las superficies, y el único hábitat posible, ese “suelo habitado ya considerado en su hacerse piel estética, cuerpo animado y sensible, *hecho de la inserción afectiva del individuo humano a su grupo*, a su entorno, a la naturaleza, en fin, a lo Otro” (p. 22), todo cuando se diga de esta se puede extrapolar para decirse de cualquier superficie en la ciudad sobre la que lo urbano opera. Es así pues que los diferentes usos espaciales, los diferentes marcajes y las diferentes territorializaciones y desterritorializaciones que ejerce lo urbano son su manera de labrar la ciudad y de hacer de sus incontables superficies esa piel estética en la que innumerables afectos se manifiestan.

5.2 Arte urbano, arte del afuera

Bien vista, esa piel estética de la ciudad no se despliega más que en dos tipos de superficie: la pared y el suelo, la edificación y la calle, el cemento y el hormigón, lo vertical y lo horizontal. De

más está mencionar las diferentes variaciones de estos dos estadios de la superficie, sus tamaños, la integridad de sus materiales. Lo cierto es que todo, o casi todo lo que acontece como imagen en el espacio urbano, acontece en esa perpendicularidad. Es así pues que todo arte urbano que aspire a la configuración de imágenes es un arte superficial: un graffiti no es otra cosa que una pared *tatuada*, un mural no es otra cosa que el *maquillaje* de una fachada, un cúmulo de carteles dispuestos en una pared no es más que una *hinchazón de signos*, y un performance o una deriva no son más que un *vertimiento de sudor*, y a veces de *sangre*. Las manifestaciones visuales devienen así en hábitos, y las superficies en hábitats de una imagen que no deja de afirmar su ubicuidad.

Lo urbano como agenciamiento, sin embargo, invita a cuestionar su compenetración con la superficialidad de estas manifestaciones, de estos hábitos. Y esto se debe al hecho de que lo urbano en sí mismo opera, en esencia, en la superficialidad, en el mero roce, en el visto y no visto, en “lo inopinado, lo imprevisto, lo sorprendente, lo oscilante... en esa reunión de extraños unidos por la evitación, el anonimato, y otras películas protectoras, expuestos a la intemperie, y al mismo tiempo, a cubierto, camuflados, mimetizados, invisibles” (Delgado, 1999, p. 33). Es, en consecuencia, una puesta en escena, una teatralización llevada a cabo por avatares, meras apariencias que ocultan vidas de las que nada se sabe y poco se intuye, y de las que más poco aun es lo que se ofrece para servir como hilo conductor de su acontecer incesante. Los encuentros conflictivos, las apropiaciones espaciales, las descargas masivas y las efervescencias colectivas son tan sólo los paroxismos de esa representación que normalmente transcurre en la parsimonia de la movilidad y el desarraigo (parsimonia vertiginosa, si se permite el oxímoron, ya que el acontecer urbano es todo menos lento). Es una actuación perenne efectuada por millones de individuos que en pocas cosas indagan, en pocas cosas ahondan, y cuando lo hacen (la mayoría de las veces en

esos paroxismos mencionados), se desentienden rápidamente para poder reanudar los devenires trazados por cada guion particular. Los *urbanitas*, practicantes de lo urbano, actores casi inconscientes que se dan cita no programada en este escenario

(...) tienen constantemente en cuenta las condiciones ordinarias o excepcionales de esa superficie dispuesta para la acción que es la calle y lo hacen concibiéndola y practicándola como campo de visibilidad. No se limitan a mirar enfrente, sino también a un lado y a otro, teniendo en cuenta en todo momento a los otros, su apariencia inmediata, su conducta, su posicionamiento espacial, sus trayectorias proyectadas... conceptualizan y son conceptualizados a partir de su aspecto y su actitud, manejan un rico repertorio de categorías que clasifican a quienes comparten el mismo espacio en función de diferentes tipos de criterios, aplicados siempre en clave de presunción sobre las intenciones inmediatas y en un marco que afecta tan sólo a lo inminente, casi siempre para medir el grado de potencial inquietud que suscita (Delgado, 2007, pp. 132-133).

Lo urbano es así pues un despliegue superficial de acciones y omisiones, de encuentros y distanciamientos, de apropiaciones y desterritorializaciones que, sin embargo, comporta una innegable complejidad a raíz de factores como la pluralidad, la otredad, la inequidad y la fragmentariedad; de atributos como lo siniestro, lo patético, lo pintoresco y lo anodino; y de tendencias como la transitoriedad, el conflicto y el utilitarismo, aspectos todos estos que hacen que más allá de la teatralidad superficial lo urbano sea ese agenciamiento que entraña en lo profundo de sí toda una estructura, mas no una estructura sólida, inalterable y maquínica, sino más bien volátil, maleable, una estructura no ha llegado al culmen de la estructuración, sino que siempre está *estructurándose* (Delgado, 1999, p. 25). Lo urbano no es pues, en última instancia, la ciudad (cúmulo de superficies el que a cualquier imagen le es dado residir), “sino las prácticas que no

dejan de recorrerla, y de llenarla de recorridos; la ‘obra perpetua’ de los habitantes, a su vez móviles y movilizados por y para esa obra” (Delgado, 2007, p. 11).

A partir de esta concepción de lo urbano cabe preguntarse entonces si esos trazos, esas manchas, esas formas, esas líneas, esos colores y esos soportes que se adhieren a las superficies de los espacios públicos, a la piel estética de la ciudad, como imágenes que se adjudican un territorio, dan cuenta suficiente de esa estructura estructurándose, de esa escenificación arbitraria y constante que lleva a cabo el agenciamiento, como para aspirar al calificativo de *arte urbano*. Sin duda se puede afirmar que cualquier intervención en la que la imagen se apropie de una superficie urbana (tanto más da si de forma legal o ilegal) contribuye a la complejización de los modos en los que ciertos espacios son percibidos, usados y habitados, lo cual en última instancia quiere decir que contribuye a la madeja de acontecimientos que se gestan en las entrañas de lo urbano. Sin embargo, es harto evidente, como ya se ha dicho, que la imagen (cualquier imagen, en cualquier ámbito, incluso en un museo) por sí sola carece de poder de transmisión y que sólo puede considerarse un bloque de percepciones y afecciones ante la presencia de la mirada que la contempla. Lo urbano como agenciamiento sería entonces aquello que activa la imagen una vez esta se ha apropiado de una superficie, aquello que le confiere una territorialidad desde la cual se realiza, en menor o mayor medida, su potencial de transmisión. Con base en esto se puede decir por tanto que las intervenciones visuales en la piel estética de la ciudad, más que *arte urbano* en general son un arte *para lo urbano*, esto es, para que lo urbano lo perciba, lo asimile, lo interprete, lo exalte, lo ignore, lo transgreda o lo deseche.

El arte urbano, por tanto, como una categoría nominal mucho más amplia, que incluya (o por lo menos intente incluir) la plétora de elementos que constituyen el agenciamiento urbano, tendría que ser algo más. Para Fernández (2018) el arte urbano es un conjunto que engloba “toda

manifestación artística, de diferente índole, rama o disciplina, que se produce en la calle o en cualquier espacio público” (p. 31), aunque dado que su visión de dicho arte apunta hacia una estructuración en un *movimiento*, lo cual implica un compendio de representantes y de prácticas determinadas, tal definición se reduce, según él, a una generalidad semántica. Así, “un grafitero, un mimo o un trompetista pueden ser denominados como artistas urbanos, pero nunca pertenecer al término arte urbano como movimiento” (p. 31).

Esta es una perspectiva refutable desde la óptica de este trabajo ya que, como ha quedado claro, lo urbano no es sólo lo que acontece en *las calles o en cualquier espacio público* (por usar las palabras exactas de Fernández), sino que es un complejo tejido de acontecimientos y de devenires que suele entrañar estadios de conflicto, de resignificación visual, cognitiva y conceptual, de comuniones aleatorias, efímeras, eufóricas entre individuos, y apropiaciones diversas de todo tipo de espacios; un hábito para el cual las calles de una ciudad vienen a ser solamente el hábitat más propicio, pero no el único, pues como afirma Delgado (1999), “no hay razón por la cual los espacios naturales más abiertos o las aldeas más recónditas no puedan conocer relaciones tan típicamente urbanas como las que conocen una plaza o el metro de cualquier metrópoli” (p. 24). En su esfuerzo por definir el arte urbano como un movimiento, Fernández parece reducir lo urbano en sí mismo a estructura espacial concretada y desestimarlo como estructura estructurándose, como agenciamiento, y por ende como factor determinante de un compendio de manifestaciones artísticas no adscritas a ni legitimadas por dicho movimiento, sino tan inorgánicas y azarosas como lo urbano mismo. El arte urbano no puede ser entonces otro que aquel que se gesta en las entrañas de ese agenciamiento incesante, que reside en sus diferentes prácticas, que funge como un compendio de escenas de variable intensidad dispersas entre los

incontables actos de la teatralización que lo urbano despliega, a la vez que como un decorado de ese escenario que son las superficies y las calles de la ciudad.

A este respecto, conviene volcar la mirada sobre otra categoría nominal que puede llamar a equívocos en lo tocante a las manifestaciones artísticas que se ciernen sobre la piel estética de la ciudad. Esta no es otra que *lo público* y por extensión, el *arte público*. Lo público puede entenderse como una serie de configuraciones espaciales (calles, parques, autopistas, edificaciones) y mobiliarias (sistemas de transporte) que conforman no sólo la estructura concreta de una ciudad (o de cualquier asentamiento regulado) sino que anticipan y sugieren las formas idóneas de transitar y hacer uso de esa estructura por parte de la colectividad que la habita. La tarea de trazar, disponer, ejecutar y regular estas configuraciones recae sobre las instituciones políticas, las cuales a su vez se sirven para ello de las contribuciones que la ciudadanía hace mediante el pago de impuestos. De esto se sigue que la percepción que se tiene de lo público es la de un *bien común*, algo que es de todos y para todos, un patrimonio que hay que cuidar mediante el acatamiento de las leyes que se instauran para regularlo, y de un compendio de normas básicas de convivencia. En otras palabras, lo público es el escenario cuidadosamente diseñado, dispuesto, creado y coordinado de forma mancomunada, en el que todo ciudadano tiene derecho a desenvolverse una vez cierra tras de sí la puerta de su casa para salir a la calle.

Así entendido, lo público parece alinearse con el concepto de la *ciudad concebida* que propone Delgado (2007), en la que todo está dispuesto de manera tal que la ciudadanía no tenga sino que hacer uso de los espacios y las vías para poder conducir sus vidas y sus proyectos con la mayor eficacia y placidez posibles: es esta la “quimera de un espacio urbano orgánico y tranquilo, estabilizado o, en cualquier caso, sometido a cambios amables y pertinentes, protegido de las dinámicas que lo convertirían a la menor oportunidad en escenario para el conflicto” (p. 14).

Hablar de un *arte público* en estas circunstancias equivale prácticamente a decir que es un arte asimismo dispuesto por las instituciones políticas o con el aval de estas, como parte de la configuración espacial en la que la ciudad se ofrece a sus habitantes para que estos la aprovechen y la atesoren al máximo, tanto práctica como estéticamente. De ahí que las estatuas, esculturas, y monumentos al aire libre, que se erigen con el fin de conmemorar personajes y eventos, decorar espacios y edificaciones o propiciar puntos de encuentro, y que son normalmente comisionadas por entes administrativos (públicos) e intereses privados a partes iguales, se tengan por los ejemplos más notorios de un arte público instituido. Esto supone, en teoría, una hegemonía de estas y otras formas de figuración pública como una especie de arte oficial de los espacios urbanos, el cual los ciudadanos han de recibir con benevolencia y gratitud y cuidar como parte de su patrimonio. En la práctica, sin embargo, se tiende más hacia una tensión entre los designios de una estructura política que ejerce su potestad sobre lo público y la necesidad de la ciudadanía de ejercer sus propios usos y trazar sus propias rutas de expresión en el espacio, tensión que denuncia Fernández (2018) al decir que:

Es cierto que el pueblo, la gente, el ciudadano, ha podido ejercer su libertad de expresión en el espacio público, pero a la vez dicha libertad ha sido coartada por quienes se han apropiado de este bien genérico. El estamento político es el que mayor cuota de poder y de represión ha ejercido en el espacio público. La ciudadanía ha usado el espacio público de forma restringida y a modo de usufructo a través de manifestaciones, concentraciones... y ese uso limitado aún es más evidente en el ámbito artístico (p. 38).

Es preciso reconocer que esta tensión es el estado perenne de adjudicación de derechos sobre el espacio público que se instala en la génesis de lo urbano. Es el conflicto que se da entre la *ciudad concebida* del urbanista y la *ciudad practicada* del urbanita. Con base en esta tensión, Félix Duque

(2011) presenta un análisis que, sin salirse de la terminología de lo público y del arte público, arroja una luz sobre el acontecer del arte propiamente urbano. Para empezar, la definición que Duque ofrece de arte público rescata y anuncia diversos elementos de la operatividad del agenciamiento urbano, en tanto que es

(...) un arte comprometido con la ciudadanía, que sabe abordar conflictos sociales sin adoctrinamiento ni, por el contrario, seguimiento dócil de una supuesta “voz del pueblo”: un arte del lugar y de su tiempo que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio en que se manifiesta (p. 79).

La razón para que esta definición sea pertinente sin referirse de forma explícita a lo urbano, ámbito en el que evidentemente se instala, tiene que ver con la distinción que el análisis de Duque permite entrever entre lo público *oficial* y lo público *genuino*. Y es que, si bien se mira, lo público, el espacio público para ser más concretos, no deja de ser un ente en perpetuo estado de vulnerabilidad y susceptibilidad a las irrupciones de lo urbano como agenciamiento, las cuales generan una oscilación vivencial constante entre los modos de acontecer de la ciudad adscrita a una normatividad y a un funcionamiento previamente calculado y el sometimiento de esta a fuerzas inusitadas que la reconstituyen y la resignifican mediante acciones y presencias. Duque no traza una línea divisoria entre lo público y lo urbano en tanto que reconoce que lo segundo es consecuencia de las incontables formas de abordar lo primero.

Dicho esto, queda claro sin embargo que el entendimiento que tiene Duque del arte que se gesta desde y para lo público es en esencia el arte urbano cuya definición se aventuró en párrafos anteriores, dado que reconoce no solamente las intervenciones que suceden en las calles, en las superficies del espacio urbano, sino lo que estas pueden llegar a tener de azaroso, conflictivo,

polisémico e indeterminado. Para ello Duque (2011) se vale de ejemplos que van desde lo lúdico hasta lo violento. Por una parte, exalta el trabajo del colectivo *Reclaim the streets* (RTS), un grupo sin organización centralizada o asentada en un contexto específico, pero que en diversos ámbitos (...) reivindica un espacio público ganado literalmente a la contra [en el acto de] impedir el tráfico y el tráfigo de la gran ciudad, [de] paralizar por un tiempo los viajes de desplazamiento o de negocios, y al contrario dejar las vías y plazas libres para la «gente» (p. 79).

En esta reivindicación se echa por tierra cualquier alarde de autoría y se confiere a la masa ciudadana la potestad de un *artista colectivo*, que en el ejercicio de su libertad deviene en generador de sus propios espacios (Duque, 2011, p. 79). Las dinámicas de lo urbano son las que crean aquí una manifestación con todo el poder de transmisión y alteración de lo artístico sin estar supeditadas a la elaboración de un producto específico.

Por otra parte, los actos radicales que operan sobre las disposiciones institucionales de lo público, socavándolas, demeritándolas, increpándolas o destruyéndolas, pueden propiciar reconfiguraciones en las que lo anodino deviene excepcional. Por ejemplo, gracias a la acción de “agentes colaboradores”, una figura institucional del arte público en Medellín como lo fue el gran Pájaro de Fernando Botero que se instaló en la plaza de San Antonio, “al ser destrozado y literalmente desventrado por las FARC en un atentado con bombas... se ha convertido súbitamente en una obra estimable” (p. 84). Duque atribuye aquí al objeto artístico supeditado a los discursos de la institucionalidad política (la paz simbolizada en un ave, donada por la generosidad de un artista de renombre, emplazada en el espacio público de una ciudad asediada por la violencia) el apelativo de *kitsch*, en tanto que parece minar la autenticidad y la equivocidad el contexto en el que se instala con una visión edulcorada y efectista de la realidad. Independientemente de su intención, la explosión destroza ese discurso y en su reconfiguración (o más bien en su

desfiguración) restituye al agenciamiento urbano su poder (en este caso ejercido de forma extrema) de determinar la esencia del espacio, de ser ese hábito que traza un hábitat.

Duque advierte así mismo sobre la sombra que se cierne sobre cualquier manifestación de arte urbano que, por más genuina que sea, empieza a ser reconocida, interpretada como pertinente y necesaria, y acogida con entusiasmo por las colectividades y los poderes oficiales. El gran riesgo de una iniciativa como RTS, por ejemplo, “es justamente que triunfe, es decir, que los municipales de turno, junto con los museos, salas de exposiciones e instituciones públicas se sumen a la ‘reclamación’ y la hagan suya” (p. 80),¹² ya que esto implicaría una cooptación por parte de la institucionalidad (y de los instrumentos de los que se vale para hacerse indispensable, como los medios masivos) del poder popular de operar dentro del agenciamiento urbano para crear sus propios espacios y ejercer sus manifestaciones; a raíz de esto, lo que era un arte nacido desde y para el azar, lúdico, dinámico, espontáneo, vigoroso y transgresor, termina siendo un mero proyecto esquematizado, un arte animado por discursos sociales y políticos biempensantes, moralizantes, edificantes, en función del cual el espacio deja de ser un fin maleable y siempre rico en su potencia como superficie de contacto para convertirse en un medio intercambiable en el cual transmitir dichos discursos. Es la reducción del arte urbano a su mínima expresión, al *kitsch* del arte público oficial. Se cumple así lo que apunta Delgado (1999) cuando dice que

En esa dirección, y más allá de los dispositivos de control directo que no dejan de inventariar y analizar lo que sucede en las calles, la administración política de la ciudad sabe que resulta

¹² Otro riesgo que, aunque inverosímil, vale la pena mencionar es del de la aspiración por parte de modos de acontecer eminentemente urbanos (adoptados por colectivos) de detentar el poder oficial a fin de operar a sus anchas según los dictámenes del agenciamiento. Tal pareció ser el caso, en los años 50 y 60 de la *Internacional Letrista*, posteriormente *Internacional Situacionista*, que mediante conceptos como la *psicogeografía* y la *deriva* se propusieron rediseñar ciudades como París “a partir de las sensaciones que producían cada uno de sus distritos y calles” (Granés, 2012, p. 172). Su intención era que el espacio urbano fuera políticamente regido por sus visiones utópicas, según las cuales habrían de “crear una ciudad completamente irracional y anárquica para crear ciudadanos apasionados” (Granés, 2012, p. 175). Huelga decir que esto habría aniquilado esa tensión entre ciudad concebida y ciudad practicada que engendra, en razón del conflicto ineludible, lo urbano; lo excepcional moriría en la norma.

indispensable la proclamación de polos que desempeñen una tarea de integración tanto instrumental como expresiva, y que le resulten atractivos al ciudadano tanto en el plano de lo utilitario como en el de lo semántico y afectivo (p. 195).

El kitsch es el que se sustenta el arte público oficial parte de esa necesidad institucional de crear un espacio atractivo, en el sentido de que se despoja de todo lo conflictivo que le es inherente para propiciar un uso regido por narrativas efectistas y embellecidas por la ausencia de los elementos más problemáticos del agenciamiento urbano. Se entra así de lleno definición del kitsch como una categoría que parte de lo estético, pero que afecta a lo político y lo social mediante su incidencia en lo público. Una definición que vale la pena rescatar la ofrece Javier Cercas (2014) en su novela *El impostor*, donde dice que el kitsch es “la negación de todo aquello que en la existencia humana resulta inaceptable, oculto detrás de una fachada de sentimentalismo, belleza fraudulenta y virtud postiza” (p. 187). Bajo esta definición, el arte público oficial, al absorber los modos de acontecer de lo urbano en general y del arte urbano en particular, se puede tomar por una entelequia visual, un decorado pomposo que tergiversa y amaña dichos modos para exponer sus programas y sus discursos. Por esta misma línea, aunque ya en el ámbito concreto del arte, Umberto Eco (2013) propone el kitsch como una “obra que, para poder justificar su función estimuladora de efectos, se recubre con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas” (p. 144). En lo que a este análisis atañe, este recubrimiento, hay que reconocerlo, es ante todo semántico, y bien podría considerarse un camuflaje, porque, en parte gracias a la hipertrofia anteriormente mencionada de los medios de reproducción y transmisión de la imagen, de la mano con la difuminación de las categorías nominales que son afines al arte urbano, términos como *street art*, *grafitti*, *arte público* e, inevitablemente, *arte urbano* se vuelven intercambiables e indistinguibles a los ojos de un gran público, y ulteriormente a los ojos de los poderes

institucionales que hacen uso de ellos para enarbolar sus discursos. Todas estas categorías tienen características estilísticas que las emparentan, pero en materia conceptual, mediante un estudio a profundidad de tales características, no resulta complejo diferenciarlas. El kitsch se aprovecha de este estado de confusión para operar su efectismo, en tanto que comporta un

(...) estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto -merced a la indebida inserción- como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas (Eco, 2013, p. 142).

Quizá el contexto en el que se da el arte público oficial no sea diferente del que acoge al arte urbano, pues en ambos casos no deja de ser el espacio público, pero lo cierto es que mediante la apropiación y tergiversación de los estilemas propios del arte urbano, el arte público oficial hace que el contexto devenga *otro*, un espacio supeditado a la hegemonía del discurso que proviene de la institucionalidad. El kitsch se cimienta así como negación de lo urbano en tanto que agenciamiento, campo problemático y tejido complejo de acontecimientos, mediante una selectividad de elementos que le son propios y que son susceptibles de ser embellecidos, magnificados e insertados de forma diluida en espacios en los que sólo cumplen una función decorativa y reivindicadora de las consignas del arte público oficial.

Volviendo al contexto local, a partir de este análisis cabe decir que en el trasfondo político, social y conceptual en el que se enmarca la intervención en la calle 10 del Poblado proyectada por Daniel Carvalho, se instala ese kitsch que recurre a los aspectos más amables, gratos y vistosos del campo problemático de lo urbano para transmitir un discurso embellecedor (y taimado hasta cierto punto) tanto del espacio como de la realidad que por éste transcurre. Esto puede afirmarse sin demeritar el talento de los cientos de artistas que fueron convocados para ello, y sin dejar de

reconocer la impactante proeza visual que llevaron a cabo, ya que el kitsch reside principalmente en la pompa nominal con la que el proyecto se anuncia. Carvalho (2020) lo presenta al interior del documento en su sitio web como “la galería de arte urbano gráfico más grande de Colombia” (párr. 1), así como en la pieza audiovisual que recoge apartes de su intervención ante el concejo de Medellín y de los resultados del proyecto. Es evidente que el uso del término *arte urbano* se da sólo en tanto que es el más asequible para hablar de intervenciones en las calles o en el espacio público, por retomar la definición de Fernández (2018). Sin embargo, dada la naturaleza embellecedora, por una parte, y reivindicadora de discursos sociales, políticos, culturales y contra culturales variopintos, por otra, que hace presencia en las intervenciones del proyecto de Carvalho, lo más sensato sería hablar de *Street Art*. Es esta una categoría nominal que ha alcanzado renombre (por no decir legitimación) no sólo entre la institucionalidad artística, sino entre el gran público, así como entre detractores de las prácticas que lo constituyen, (concretamente, los grafiteros) quienes abogan por apropiaciones graficas del espacio espontáneas, sin la pompa artística de la composición, el estilo, la factura y el gran formato. Dicha designación parece solidificarse con el uso de un anglicismo, el cual engloba una serie de piezas con características visuales determinadas, y atribuibles a un conglomerado de exponentes reconocidos, por lo cual se puede empezar a hablar de un *movimiento*, de la misma forma en la que se habla de Impresionismo o Arte Pop. Si se habla de *arte callejero* (traducción literal de *Street Art*), por lo menos en este contexto, es más común pensar en saltimbanquis que escamotean unas cuantas monedas en los semáforos que en las intervenciones monumentales, repletas de color y de formas complejas, que aluden a diferentes aspectos de la cultura y la sociedad que pululan por la ciudad que se encuentran en diversas superficies y fachadas de la calle 10, y que son sólo una variación en torno al tipo de imagen que esta forma expresiva ha instaurado en casi todo el mundo.

Queda claro así que las denominaciones acarrear su peso, y en ese sentido el proyecto de Carvalho no puede evitar caer en el kitsch al presentar como un arte urbano lo que, desde todos los puntos de vista, es una manifestación bien lograda de *Street Art*. De más está mencionar que parece un contrasentido hablar de una *galería* urbana, en tanto que una galería está pensada para propiciar la mera contemplación y el esparcimiento, mientras que el espacio urbano, si bien puede propiciar esto, también es el continente de otros estados menos benévolos y más caóticos. Queda también haciendo inquina la cuestión de qué tan pertinentes son estas intervenciones a gran escala, llamadas siempre a condicionar la percepción colectiva de los espacios. No es gratuita la consigna que se halla en internet y que reza “*tu street art me sube el alquiler*”, pintada sobre un mural del artista Okuda en el barrio Lavapiés de Madrid, en tanto que parece revelar que detrás de proyectos de embellecimiento del espacio urbano, mediante la utilización de lenguajes visuales que se entienden como inherentes a este, se esconde el problema de la gentrificación y las prácticas especulativas con las que la institucionalidad política ejerce su dominio sobre los espacios y coarta de manera tácita ciertas formas de expresión y desenvolvimiento inorgánicas y auténticas, propias del agenciamiento urbano. Entre los beneficios que Carvalho (2020) atribuye a las intervenciones de su proyecto, se cuentan la mejora el hábitat, la atracción de nuevos visitantes y el cambio de percepción en torno a la seguridad del sector, dejando claro que el arte opera de manera discreta como un instrumento regulador del espacio en favor del orden político. Quizá, en un sentido estrictamente moral, el proyecto de Carvalho sea todo menos reprochable en función de los beneficios que acarrea, pero en lo tocante al arte conviene ser por lo menos consecuente con el hecho de que este es en esencia amoral, en especial tratándose del arte que propicia lo urbano, y de que su uso moralizante, edulcorante, negador de estratos de la realidad que se perciben como adversos y conflictivos, es kitsch. Por lo demás, es sabido que el kitsch no es necesariamente malo,

es tan sólo un estado tergiversado, ingenuo e ilusorio del acontecer artístico auténtico, aquel que no escatima en formas de hacer ver la realidad. Con el kitsch se puede vivir, siempre y cuando se lo reconozca.

Zanjado este aspecto, lo único que queda por articular es la forma en la que las intervenciones propuestas en este trabajo caben dentro de las categorías nominales analizadas hasta este punto. En materia técnica, está claro que las intervenciones a través del *paste up*, en esencia visuales y superficiales, participan de los estratos empíricos del agenciamiento urbano a manera de índice, dado que pueden dar cuenta de virtualmente cualquier cosa, desde una imagen inocua hasta un concepto abstruso (como en el caso de Bernal), pasando por todo tipo de consignas, arengas, lemas de protesta y mensajes dirigidos a una colectividad, así como composiciones gráficas complejas que incorporan elementos discursivos, y eso sin contar su uso publicitario ni el más concreto de ayudar a la búsqueda de personas y mascotas desaparecidas. En materia conceptual y plástica, la imagen dispuesta sobre una superficie mediante el *paste up* está constantemente bajo amenaza, pues al contrario que el graffiti o el mural, su condición de papel pegado no le asegura una permanencia, y por ende no sólo es susceptible a las condiciones atmosféricas que pueden propiciar su decadencia, sino que se hace vulnerable a las intervenciones, benévolas, socarronas o ya de plano dañinas de los actores de lo urbano. El *paste up* es pues una forma de intervención marcada por la vulnerabilidad y la transitoriedad, en la cual los efectos de su contacto con lo urbano se dan de forma a veces abrupta, a veces paulatina, pero son siempre rastreables y visibles, y en ellos se puede leer una sinécdoque de los modos en los que lo urbano acontece a gran escala.

Con todo y eso, lo cierto es que el *paste up* no deja de ser un soporte para una imagen (o para una consigna) y como tal su mera manifestación es sólo una ínfima parte de lo que son las dinámicas de lo urbano, que tan sólo entran a incidir en ella una vez se ha concretado. Es un

territorio vulnerable, sí, pero pasivo, siempre a la espera de entrar en contacto con lo urbano para ser activado. Dado que lo urbano se percibe como un estrato vivencial de la realidad, y el arte urbano ha de atender a él, el *paste up*, sin dejar de serlo, puede insertarse en una categoría nominal que aluda de manera más precisa a su naturaleza y su acontecer. Dicha categoría es el *arte del afuera*, que se propone en este trabajo a partir del estudio de Manuel Delgado (2007), según el cual “una mezcla de extrañamiento y aversión entre masas corpóreas que se pasan el tiempo expuestas a la mirada de los demás” (p. 35) es lo que determina el acontecer social, y en última instancia estético, del ámbito del afuera. Es este un ámbito de alteridad difusa, en el que todo lo visible no es ya sólo interpretable según diferentes códigos, sino apropiable, intervenible, desechable o destruible. Aquí bien se podría hablar de un arte callejero a secas, pero lo que interesa de una categoría como el arte del afuera es su contraste, el arte del adentro, que no es otro que el arte institucionalizado, tenido a buen recaudo, seguro y en muchos casos atravesado por discursos y teorías que no dan pie a divergencias. El arte del afuera es así mismo uno que no se agota en sus intervenciones, sino que se sigue configurando a causa de factores inopinados que inciden sobre él y que le son propios sólo por el hecho de estar *ahí fuera*. Es también un arte polisémico y poliestético, en tanto que entraña diferentes significados, sensaciones y afectos a raíz de su “exposición a y en un mundo en el que todo lo que está presente se da a mirar, ver, observar desde una mirada por definición móvil” (p. 40), movilidad que implica no sólo fugacidad, sino un fluctuante dinamismo de las intensidades perceptivas. Las intervenciones que serán objeto del subsecuente análisis pertenecen a este *arte del afuera*, ya que son imágenes que aspiran, no a quedarse en un dibujo pulcro, sino a transformarse en función de los contactos y los acontecimientos que el espacio urbano propicia.

5.3 Rostros a la intemperie: reflexión en torno al emplazamiento urbano del retrato

Qué es la imagen de un rostro desplegada en una superficie cualquiera del espacio urbano, si no un vago eco de una presencia desconocida, un signo aletargado que, pudiendo ser existencia en acto, no es más que representación. Una pared provista de una textura a veces hostil y plagada de huellas recibe casi por azar una imagen provista de una mirada que desde su superficie aspira a conminar a un encuentro. Pero de entrada se intuye que no todos los encuentros que pueden darse serán con otras miradas, y de darse estos, nada garantiza que dichas miradas sean atentas y generosas, siendo más verosímil que sean indiferentes, desidiosas. Sin embargo, la imagen ya se ha hecho territorio, ya ha reclamado la superficie y mientras dure, la mirada seguirá afirmando una presencia. Tanto más da su anonimato, su manera desligada de estar en el espacio, en la realidad, tanto más da la precariedad del material en el que halla su soporte; es una imagen que está para ser vista y abordada, sea por una hora o por un año. ¿Qué sucede entonces? ¿Cuál es el acontecer de la imagen del rostro en tales circunstancias?

Para responder a estas preguntas, conviene remontarse a la génesis del interés de este trabajo por explorar soportes en los que la imagen se hace vulnerable a la degradación, a la violencia y a la disolución. Dicha génesis se halla en la obra de Oscar Muñoz, más concretamente en su serie *Biografías*, en la cual el artista caleño hace uso de técnicas y soportes por completo desligados del dibujo tradicional para presentar imágenes de rostros humanos, de vidas humanas en tanto que biografías, que están constantemente amenazados a desaparecer, amenaza que siempre termina por cumplirse. Se acude aquí a una problematización del tema del retrato que echa por tierra todas las funciones instauradas (exaltación individual, recuerdo, crónica, interpretación visual) para optar por un ejercicio conceptual, rayano en lo poético, en el que se pone de manifiesto la transitoriedad

de las presencias, su fragilidad, los pocos gestos en los que toda una vida puede resumirse. Los soportes de los que se vale Muñoz para los trabajos de esta serie son el agua, el polvo serigráfico, las fotografías impresas e intervenidas, y superficies como el concreto, todos ellos utilizados de manera tal que la imagen plasmada no tenga más remedio que desvanecerse, o en el mejor de los casos, fragmentarse. El resultado obtenido mediante la representación en estos soportes y superficies precarias es, tal como invita a pensar Efrén Giraldo (2010), una suerte de fantasmagoría, una evocación fugaz y banal de los rostros, de las presencias que no lograron asegurar una permanencia, en la cual

A la reflexión sobre ausencia y presencia, se suman, entonces, consideraciones sobre tiempo, memoria y devenir (...) una vida cabe en el acto de disolver el rostro en el agua que corre por el sifón. Tan anodinos son el destino de nuestra historia individual y nuestro pobre intento por apresar la materia del recuerdo (pp. 59-60).

Ese fracaso en el intento de apresar la realidad, que niega la representación, hace de la imagen un acontecimiento cada vez más cercano a la volatilidad y la incertidumbre de la vida, y despojan al artista de su potestad para disponer aquello que la imagen transmite, pues en el caso de Muñoz, con estos retratos anónimos hechos sobre agua o sobre concreto se está “frente a la incorporación del tiempo y el azar como aquel protagonista que niega la condición demiúrgica del artista e impide concebir la imagen como sanción definitiva de la realidad apresada” (Giraldo, 2010, p. 60). Los rostros de Muñoz son pues, para decirlo a las claras, imágenes, presencias echadas a la suerte, desprovistas de una superficie, o insertadas en una superficie que las aniquila, dejadas a una intemperie en la que su único destino es evaporarse, diluirse, resquebrajarse y, en última instancia, desaparecer.

El ejercicio de apropiación de diferentes superficies del espacio urbano para el emplazamiento de imágenes-retrato llevado a cabo para este trabajo toma de la obra de Oscar Muñoz el interés por convocar “al espectador a presenciar una tragedia anodina y privada: la imagen diluyéndose en el vórtice provocado por la acción de los elementos” (Giraldo, 2010, p. 61). La principal diferencia radica en que los retratos de Muñoz se ejecutan de entrada en una fatalidad inminente, como cuando pinta sobre concreto con agua, como si esta fuese tinta, una figura que no tarda en secarse, en desaparecer sin dejar rastro (ver figura 5), mientras que la vulnerabilidad a la que se somete un retrato reproducido en papel y desplegado sobre una superficie del espacio urbano es más azarosa, más deudora de esas convergencias y divergencias constantes que confieren su naturaleza a lo urbano como agenciamiento, una vulnerabilidad quizá más cercana a la del transeúnte que no sabe qué esperar de la plétora de presencias vivas que colman los espacios que usa y las vías por las que se mueve. El rostro así instalado es de igual manera un rostro dejado a la intemperie, y aunque esta no deja de ser inclemente, lo cierto es que se toma mucho más tiempo para incidir y propiciar los contactos precisos para que la imagen emprenda y complete su periplo hacia la decadencia, la desfiguración y la desaparición.



Imagen 1. *Re/trato* (2003). Oscar Muñoz. Fotogramas de registro en video. Imagen tomada de: <https://culturacolectiva.com/arte/oscar-munoz-retratos-de-agua>

La naturaleza del anonimato plasmado en las imágenes-retrato tiene también una importancia en el ejercicio llevado a cabo para este trabajo en contraste con la obra de Muñoz. Como apunta Giraldo (2010), el empleo por parte de Muñoz de la fotografía, si bien tiene cimiento en cierto anonimato, suscita un interés por el relato biográfico afín al que podría suscitar cualquier álbum familiar, sólo que desgastado, depurado por el paso del tiempo y la distancia trazada entre la persona retratada y el extraño espectador que la contempla, una vertiginosidad sensitiva en la que

Olvido y desmemoria se invocan como fuerzas que dirigen el destino de ese ser anónimo, retratado hace mucho tiempo, y cuyas fotografías nadie se preocupó de reclamar. ¿Quién era? ¿Qué ha pasado con él? ¿Qué sentía o en qué pensaba cuando la cámara fijó su imagen? ¿Por qué quedó olvidado en fotografías perdidas, de cuya muerte social fue rescatada por el gesto afirmativo del artista? (Giraldo, 2010, p. 61).

La obra de Muñoz traza una senda inevitable hacia la melancolía de la memoria socavada, del recuerdo diluido como gota de sangre en el océano del tiempo, mediante un anonimato que clama por anunciar una identidad perdida, pero que gasta todo su empeño en la manifestación de una imagen condenada a la desfiguración. Se establece así un potente recurso poético que universaliza, más allá de los lugares comunes sobre la muerte, el paso del tiempo y la decadencia, el ulterior anonimato al que está condenado todo individuo, en el cual un espectador lúcido y sensible no tendrá más remedio que reconocerse a sí mismo. Por su parte, el proceso gráfico y de emplazamiento que aquí se emprende, mediante la elaboración, reproducción e instalación de retratos en espacios urbanos, parte de y aspira a un anonimato más estético que biográfico, ya que el contacto que se quiere generar no tiene por fin evocar una posible historia de vida ni generar preguntas sobre el destino de personas que pudieron haber existido, sino simplemente ofrecer una presencia difusa, distante, pero capaz de suscitar diversos afectos en espectadores potenciales.

En este punto vale hacer mención nuevamente del proyecto *Mal de archivo*, de Milena Contreras, ya que se ofrece como un puente referencial entre el trabajo de Muñoz y el que aquí se presenta. Haciendo uso de la imagen fotográfica, Contreras lleva el retrato a ese estado de vulnerabilidad incierto y paulatino que supone el modo de acontecer del agenciamiento urbano en el espacio. Lo que la acerca a la obra de Muñoz es el hecho de que en los rostros se percibe una vaga familiaridad, en tanto que obedecen a los patrones de fotografía familiar muy seguramente replicados en incontables álbumes que, con paciencia y esfuerzo, sería posible consultar, para no ir muy lejos, en el territorio antioqueño. Se tiene así un anonimato al que sin embargo no costaría mucho adjudicarle nombres e historias provenientes de sensibilidades individuales y colectivas. De esta manera, el componente biográfico que fenece rápidamente en la obra de Muñoz aquí se apropia, como imagen, de una superficie en la que un fragmento remoto y virtual de una historia concreta pugna por manifestarse. De este lado, sin embargo, entrando en concomitancia con la propuesta aquí planteada, se hace evidente que el trabajo de intervención espacial de Contreras da cuenta de los azares, de las omisiones, de los encuentros, de las transgresiones, de los estadios contemplativos, de las aversiones, de la indiferencia, de la violencia y, en suma, de la decadencia, que entraña para una imagen puesta a la intemperie del acontecer de lo urbano. Cabe destacar que el compendio de imágenes que Contreras usa y dispone en el espacio goza de un notable dinamismo compositivo que contribuye a su vistosidad, el cual consigue a través de recursos como la imagen en negativo, la ampliación, la repetición y el collage (ver Figura 6). Sin embargo, estos recursos no menguan la latencia narrativa de los rostros, que se perciben de entrada como parte de una historia local, autóctona, fácilmente evocable por casi cualquier espectador. Aún con estos elementos a su favor, los emplazamientos de Contreras sufren un deterioro paulatino en el que inciden elementos tan variopintos como la decoloración por luz solar, la dilución de las tintas a

causa del agua y por su puesto la intervención humana, siendo la más común la rasgadura violenta del papel.



Imagen 2. *Intervención urbana para el proyecto Mal de archivo* (2017-2020). Milena Contreras. Paste up sobre pared de cemento. Imagen tomada del Instagram de la artista: https://www.instagram.com/milena_c_h/

Por su parte, aunque los retratos elaborados para este proyecto no quieren hacer alusión a ninguna historia reconocible, individual o colectiva, y no pretenden ser más que representaciones de un rostro que puede pertenecer a cualquiera de los millones de transeúntes que pululan por la ciudad, lo cierto es que su adjudicación de diferentes superficies como territorio para mostrarse comparten con el trabajo de Contreras muchas de las consecuencias del sometimiento al azaroso acontecer del agenciamiento de lo urbano. Lo que supone una distancia fundamental entre las finalidades de dichas consecuencias es la afinidad conceptual que las intervenciones de Contreras

establecen con las imágenes transitorias de Muñoz, según la cual ambas apelan a conceptos como la fragilidad de la memoria, la precariedad de los recuerdos que acarrea su inminente desarticulación, y la trivialidad ulterior en la indiferencia del tiempo de cualquier historia vivida y contenida en imágenes, contada miles de veces y luego olvidada. En cierta medida, del trabajo de Contreras se puede decir lo que apunta Giraldo (2010) de la serie de retratos disolutos de Muñoz: “Es una biografía, una escritura sobre la vida, pero tal escritura, parcial e incompleta, solo puede hablarnos de su propia ineficacia” (p. 61). Con las intervenciones aquí presentadas, las realizadas por Contreras tienen a lo sumo una afinidad técnica y empírica, ya que se valen del mismo recurso de apropiación de superficies urbanas, el *paste up*, para suscitar ulteriormente casi los mismos estadios de transformación y deterioro.

Sólo que en esta serie de retratos no se ha buscado hacer una lectura del deterioro como un desvanecimiento mnemónico, sino que, por una parte, se ha querido que la imagen del rostro lograda mediante el dibujo no se agote en la finalización de una pieza original, sino que mediante el devenir azaroso de lo urbano, de los tránsitos y los encuentros fortuitos que transeúntes indeterminados pueden establecer con la imagen, esta se pueda seguir creando y transformando más allá de la voluntad o de la habilidad técnica de su artífice; por otra parte, se ha aspirado a ofrecer mediante la imagen de rostros representados con base en modelos extraídos de diversos contextos, desligados en la mayoría de los casos de cualquier historia o posibilidad de reconocimiento, y en algunos casos pertenecientes a contextos cuyas historias son siempre latentes y se ofrecen a la vista con rostros intercambiables, se ha aspirado, como se dijo, a crear un compendio de superficies susceptibles al contacto a razón de ser territorios para miradas y gestos que dan cuenta de un acervo de presencias: una presencias trazadas, sí, interpretadas a partir de fragmentos de realidad remota, y algunas veces subvertidas y reestructuradas casi por completo,

pero presencias al fin y al cabo, rostros posibles entre los muchos rostros que se muestran en las calles, no menos reales que los de carne y hueso en tanto que son igual de efímeros, igual de irrelevantes, igual de vistosos, igual de invasivos, igual de inescrutables, igual de incómodos e igual de violentables a estos, de los que las calles están repletas, y de los que nunca se sabe qué pueden deparar en un estadio de encuentro, de contacto, de conflicto, hasta que ya es demasiado tarde.

Se tiene así pues que la transitoriedad y la decadencia fungen como factores que inciden en la creación y reconfiguración de la imagen, incluso cuando dicha creación acarrea la desintegración, y que esta desintegración, sea espontánea o paulatina, revela una serie diversa de modos de contacto que se establecen entre superficies de las que se apropia la imagen-retrato como territorio para manifestar sus atributos, y los diferentes actores que acuden a dichas superficies para obrar sobre ellas modos de percepción, interpretaciones, intervenciones u omisiones que marcan el curso vital de la imagen instalada como dispositivo de arte urbano. Entrando ya en materia en torno a los emplazamientos hechos y los registros tomados, se puede decir primeramente que el modo de contacto más común con las superficies intervenidas es el de la desidia, la indiferencia. La aparente trivialidad de la representación de unos rostros cualesquiera, instalados en espacios de tránsito y de uso, sumada a la innegable ubicuidad de todo tipo de imágenes con niveles de factura y de diseño fluctuantes insertadas en casi todos los espacios que un individuo puede habitar y recorrer, sin duda predisponen a una insensibilidad que hace de cualquier rostro una imagen más entre muchas, que no muestra, dice ni transmite nada, y que por lo tanto permanece inalterada por la percepción y la mano humanas (Ver figuras 7 y 8). La potencia de la imagen queda así horadada por una percepción saturada, y por tanto indiferente, que no busca activamente el contacto más

que con ello que, con base en criterios preestablecidos, la pueda estimular y hacer entrar en un estadio de reconfiguración.



Imagen 7. Sin título (2020). Intervención en el espacio público con *paste up* recién hecha, Jorge López, Parque del Periodista



Imagen 8. Sin título (2020). Intervención en el espacio público con *paste up*, registro de meses posteriores Jorge López, Parque del Periodista

Lo que esta desidia manifiesta hacia la imagen permite entrever, sin embargo, es que el contacto con un ente activo como puede ser la mirada y la mano de un transeúnte no es el único que puede acarrear una reconfiguración notable. Factores accidentales como la luz solar y artificial, la lluvia, la polución y el tránsito maquinal, no reflexivo de los viandantes acarrear lo que se puede percibir como una erosión gradual pero fatídica de la imagen; los azares del agenciamiento urbano operan en ella de manera sutil, casi imperceptible y ajena a cualquier intención, tornándola en una superficie casi inerte, abandonada, cuya suerte no acaba de decidirse. Extrapolando modos de percepción, esta imagen, este rostro pasado por alto es el índice de lo que acontece con miles de rostros que son así mismo pasados por alto en el trasegar de cualquier transeúnte, muchos de los cuales pueden ser recurrentes e incluso frecuentes: imágenes difusas de un acontecer humano

colectivo, extras necesarios de la escenificación de un devenir inconsciente, en el que cada individuo participa arrastrado por sus propias búsquedas, su propia voluntad, mientras las de la inmensa Otredad con la que comparte sus pasos quedan contenidas en esos rostros que apenas y se vislumbran, y que se olvidan con rapidez en tanto que cambian siempre y a la vez parecen no cambiar nunca. La indiferencia hacia la imagen del rostro es la indiferencia hacia el rostro generalizado, al cual no se reconoce como presencia y se le tiene como mero trasfondo, sin importar su transformación o su decadencia.



Imagen 9. Intervenciones en el espacio público con *paste up* afectadas por factores ambientales y de superficie luego de varias semanas.

Huelga decir aquí que no todas las superficies acogen a la imagen instalada de la misma manera, en tanto que hay texturas más hostiles que otras y grados de adherencia variables, así como que los factores espaciales concomitantes traen consigo sus propios modos de incidencia. La decadencia se cierne entonces sobre la imagen de manera más certera, como es posible observar en la Figura 9, a raíz de un abandono que ya no es mera desidia, sino que es una hostilidad inconsciente. El rostro es ignorado por el transeúnte, que en su andar apresurado no repara en el marcaje de tierra, polvo, agua y suciedad que deja a su paso, ni mucho menos en la desintegración que su huella opera en la imagen a la par con los elementos con que el espacio inhóspito no cesa

de afectarla. Se cimienta así la vulnerabilidad de la imagen puesta a la intemperie y sometida a afectos que son el resultado de un devenir anodino, el cual, sin dejar de ser una parte activa del agenciamiento urbano, opera inconscientemente, como una fuerza natural o como un cúmulo de ellas. El contacto se establece así entre la imagen que aspira a ser presencia y el espacio que la rechaza y la vitupera, ante una mirada ausente que niega cualquier acontecimiento estético (como no sea el contenido en los registros aquí mostrados); contacto que en última instancia no revela sino una imagen, un dibujo que continúa efectuándose, haciéndose, irreflexivamente y en retroceso, con manchas que lo ultrajan y líneas que lo borran. Un dibujo que traza, a través del tiempo, su propia agonía, como los de Oscar Muñoz, sólo que sin ser el eco de una historia, y siendo dicha agonía mucho más larga. Un dibujo que bien podría ser el correlato de muchos rostros que, echados a su suerte en la vida y en la calle, no albergan otro sino que el de ser afectados por factores que les son ajenos hasta que poco a poco terminan por desdibujarse. Rostros, dibujos doblemente anónimos, pues la desidia de las miradas vertiginosas les niega un nombre, y la decadencia resultante en su desvanecimiento les niega el que hubieran podido tener.

La presencia en el espacio urbano se afirma con el mero estar, aunque se reafirma, o más bien se confirma, con el reconocimiento del otro, de *lo otro*. Pero ese “estar” en el espacio urbano es siempre un *estar afuera*, el cual a su vez es “estar siempre *fuera de lugar*, con la sospecha de que en el fondo no se tiene [...]. Es también estar *fuera de sí*, dado que es uno mismo lo primero que se abandona cuando se sale” (Delgado, 2007, p. 33). Dicho reconocimiento por parte de lo otro se confiere entonces a un ente que se suele mostrar como totalmente ajeno a lo que en realidad es, o que no deja entrever más que una ínfima parte de ello. La imagen del rostro instalada en superficies diversas del espacio urbano en esencia no es nada, a lo sumo un decorado caprichoso que alguien hace de una pared cualquiera. Pero cuando trasciende la indiferencia y alcanza el reconocimiento,

dicha imagen hace de la superficie que ocupa una superficie de contacto, desde la que aborda a la percepción, ya individual, ya colectiva, como una presencia que demanda, como mínimo, una contemplación, pero que no conforme con eso aspira a un encuentro revelador, transformador, transgresor, incluso aniquilante.



Imagen 10. Intervenciones *paste up* de gran formato, inalteradas luego de varias semanas de emplazamiento ubicadas Ciudad del Río, la Calle 10, la Avenida Oriental y la Carrera Palacé.

El estadio más benévolo de esa imagen-rostro desplegada como superficie y susceptible al contacto es el de la *máscara hierática* (Ver figura 10), un rostro que pasa de repente a condicionar el potencial visual de una pared que de suyo ya tiene atributos como texturas, oquedades, colores y todo tipo de marcas y huellas dejadas por el paso del tiempo y por la mano humana que

difícilmente se resiste a dejar en cualquier superficie como mínimo una línea; la imagen se apropia del espacio generando contrastes y convergencias formales con aquellos elementos, con lo cual tienta a la mirada urbana para que salga de su desidia. Pero una vez que la mirada entra en contacto con ese rostro hecho pared, hecho textura, abordado por líneas que le son ajenas, no hay nada en él que le permita hallar un relato, no hay nada que dé cuenta de una vida. Es una máscara inmutable cuya única certeza visible es que insiste en permanecer allí, en el espacio, conminando a la mirada, siendo un índice precario de una historia equívoca, en tanto que puede ser la historia de cualquiera y acaba siendo la de nadie. La tendencia que muestran estos emplazamientos en los que el rostro se destaca al hacer contraste con la superficie que lo acoge, y en la cual eventualmente se convierte, es a la duración, a resistir y preservar su integridad ante los embates de los factores ambientales y del tránsito inagotable. En buena medida esto se debe a la indiferencia generalizada de la que ya se habló antes, pero así mismo se vislumbra un estadio de reconocimiento en que al rostro, siendo en su mínima expresión un papel pegado en una pared, se le permite sin embargo ser imagen y contar con todas las posibilidades estéticas que la imagen se atribuye en tanto que agenciamiento visual. En cierto modo se alcanza a intuir un respeto, por no decir que una reverencia, hacia todo aquello que la imagen de un rostro puede representar, por más vago, difuso o incierto que sea. El transeúnte se sabe a sí mismo una parte ínfima pero activa de lo urbano porque logra reconocerse entre rostros que dan cuenta de una vida siempre presente, aunque en estado constante de itinerancia; rostros que salen a su encuentro anunciando territorios íntimos y en desplazamiento, a los que permite ser sin violentar su espacio en favor de una proxemia que garantiza el discurrir de lo urbano en la calle. Así pues, la máscara hierática, el rostro instalado en una superficie que lo pronuncia y lo ofrece en su terca rigidez como el indicio de una presencia, es la representación de

ese acuerdo tácito entre miradas que se abordan constantemente, reconociéndose, pero sin indagarse, sin ahondar en nada, sin ultrajarse, confiriéndose mutuamente un plácido trasegar.

Si algo caracteriza a lo urbano, sin embargo, es que toda benevolencia es efímera, cuando no ilusoria, y que contar siempre con un reconocimiento que propicie un acontecer desprovisto de conflictos e impertinencias es un despropósito. Es evidente que el reconocimiento es meramente un umbral de la percepción, que la mirada en el espacio urbano no repara en atravesar a veces para empezar a escudriñar en las presencias que residen más allá de las máscaras. El contacto aquí puede estar enmarcado en la teatralidad por conveniencia y el utilitarismo, pero no son pocas las instancias en las que se pasa a estadios de estupor y determinismo empírico. Hay presencias, rostros, miradas que someten, que nada más con mostrarse apresan y no sueltan, que trazan un acontecimiento con sólo estar, y a los que hay que increpar, apocar o agredir para poder desarmar la tensión y aniquilar el conflicto. Así mismo hay rostros que aleatoriamente se prestan a ser increpados, apocados o agredidos, en su infortunado aparecerse en un espacio que no los esperaba ni necesitaba. Se dan, con base en estas dinámicas, contactos que propician gestos, de angustia, de miedo, de hilaridad, de aco, de ira, de euforia; contactos que dejan marcas y cicatrices consecuencia de enfrentamientos esporádicos; y contactos que, en el colmo de lo fatídico, acarrear la desfiguración y la desaparición.

En su acontecer como imagen hecha superficie, el retrato no deja de ser un índice de estos estratos de contacto. En tanto que se reconocen los atributos de un rostro (mirada, gestos, líneas de expresión, forma), la mirada intuye que, así sea virtual, hay una presencia con la se puede establecer un diálogo. Y ya que la superficie es inmune a la increpación vocal, para entablar dicho diálogo no queda sino la graña, el trazo, la marca. Se puede dar aquí también un estadio benévolo del contacto que reconfigura el rostro a la manera de decorado, de un disfraz, de un maquillaje (ver

Figura 11). Un contacto lúdico que se apropia de lo que el rostro expresa y lo subvierte, lo tergiversa, haciendo de este la estampa de un personaje incipiente, que ya no da cuenta de los gestos con los que fue concebido y emplazado, sino del marcaje que le ha impuesto lo urbano. La integridad del rostro se mantiene, sin embargo, y lo que tenía de suyo antes de que el contacto lo enrutara hacia otro modo de expresión se intuye como una originalidad remota (más remota aun siendo el rostro emplazado una reproducción) que subyace a la grafía.



Imagen 11. Intervenciones en *paste up* en el espacio que luego son “afectadas” por actores desconocidos con elementos pictóricos (líneas, manchas, colores).

Dicha grafía, sin embargo, no está exenta de ser una afrenta, una mofa, una forma de desestimar la presencia del rostro. Ante un *pathos* ausente de la imagen, o cristalizado en ella de forma inmutable, la mirada acude a una superficie en la que percibe cierta arrogancia. La máscara hierática se limita a lanzar su mirada de tinta papel y concreto, pero no ofrece nada más a cambio de la atención que se le prodiga. El único recurso para hacerla hablar es darle la vuelta al *pathos* y trazar sobre ella líneas que nieguen su solemnidad y la lleven al extremo opuesto, el de un estado irrisorio y absurdo que de manera desprolija evoca iconos (si no es que ídolos) nefastos (Ver figura 12). Por lo demás, qué tan solemne puede ser un rostro que al estar hecho de papel no sólo se expone a la socarronería de un conjunto de líneas que lo reconfiguran de forma irreverente, sino

que sigue siendo vulnerable a la decadencia del rostro abandonado. Aun siendo reconocido y abordado le acomete la misma agonía material que aquel. Su única reivindicación está, por lo visto, en no limitarse a fenecer con la marca que se le ha impuesto, sino a marcar el territorio mismo que ha ocupado, en el que ha durado y resistido, y del que habrá de desaparecer eventualmente dejando una huella que, por más que no sea la de su silueta sino la de una superficie rectangular como tantas otras, será algo que indique, a unas cuantas miradas, el acto acabado de haber estado, de haber sido presencia.



Imagen 12. Intervención en *paste up* en el espacio que luego son “afectadas” por actores desconocidos con elementos gráficos (líneas con tendencia a la caricaturización).

Más allá del umbral del reconocimiento está el umbral de la aversión, el cual, al atravesarse, no conlleva más que la agresión, la violencia. El rostro que se adjudica una superficie en el espacio urbano vive silenciosamente a la espera de este acontecimiento, en el que la mirada lo rechaza y la mano lo desfigura o lo borra. Esta espera comporta una doble posibilidad para el rostro hecho

de papel, pues en cuanto a tal, se equipara con el poster más manido que pauta un plan de afiliación o una habitación en renta; ser rasgado por el hecho de ser un papel más en el espacio no se diferencia mucho del hecho de ser abandonado a merced de elementos adversos y nocivos. La suya es aquí una vulnerabilidad insignificante en tanto que material, pues sería la misma que sufriría un papel en blanco en condiciones similares. Es preciso imaginar, por tanto, y como ya se expresó antes, que el rostro es reconocido, y que en dicho reconocimiento se gesta un estado de animadversión y de incordio ante esa imagen que insiste en estar, en mirar y en tener unos rasgos que, de dejarse inalterados, nunca han de cambiar.

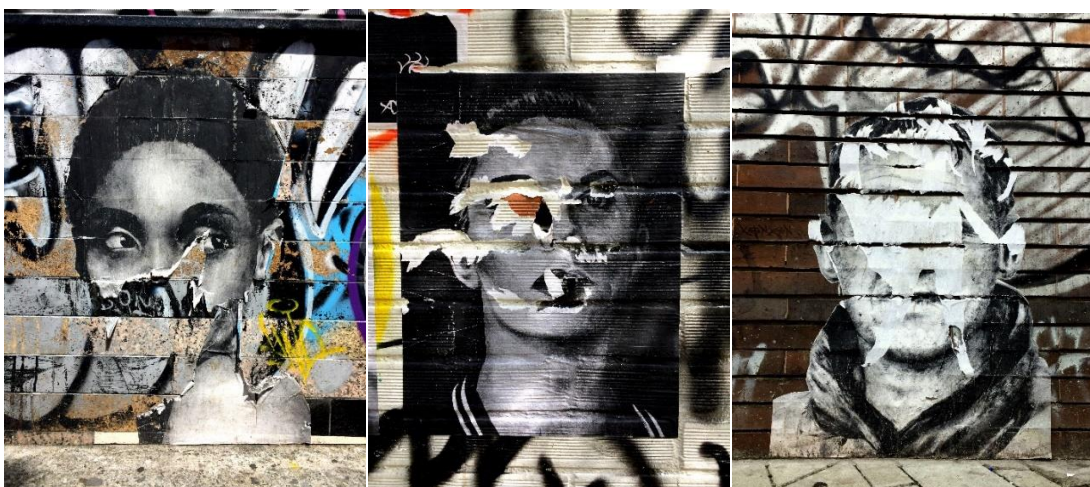


Imagen 13. Intervenciones en *paste up* en el espacio que luego son desfiguradas por actores desconocidos mediante rasgaduras.

El gesto brutal que pasa a desfigurar ese rostro es pues (contrario al que ejerce Bacon en sus retratos), una manera de socavar ese *yo* difícilmente extraíble de la máscara hierática, anunciado de manera arbitraria en una superficie sólida de la que se apropia con su ya mencionada arrogancia. No vale ya la grafía, pues es un rostro invasor e impertinente al que hay que destruir para restituirle al espacio sus colores, sus texturas, para despojarlo de esos gestos y se esos atributos que pretenden conminar a la mirada, condicionarla a un encuentro. Es un rostro que actualiza el relato de una

monstruosidad latente que atañe a lo urbano, pues el monstruo no es otra cosa que el *monstrare*, aquello que se muestra y que al hacerlo parece afrontar a todo cuanto lo percibe. El rostro se muestra, por ende, es un monstruo, y llama al contacto con el monstruo disforme de lo urbano, que acude al llamado mostrándose como una mano, muchas manos, que agravan el halo monstruoso del rostro al desintegrarlo, al irlo convirtiendo poco a poco en *rastro*. Es precisamente como rastro, como cicatriz dispersa que el rostro resiste. El papel se aferra a la superficie conservando el fragmento horadado de un gesto, de una forma, y su discreta terquedad que le impide ser arrancado del todo emite un eco, no sólo de lo que el rostro fue, sino del contacto violento que lo llevó a un estadio de decadencia precipitada en el que ya apenas si se reconoce (Ver figura 13).



Imagen 14. Intervenciones en *paste up* en el espacio que luego son “afectadas” con elementos gráficos y pictóricos, y parcialmente desfiguradas mediante rasgaduras por actores desconocidos, así como por factores ambientales.

La vulnerabilidad del rostro, sin embargo, nunca es tan evidente como cuando marcaje, violencia y abandono se ciernen todos sobre él de manera diacrónica, aunque apelotonada. Se produce aquí el paroxismo vivencial y estético del rostro a la intemperie, de la imagen que afincada en una superficie se abre a los embates de todo tipo de contactos y los asume como ineludibles, como inherentes a su devenir. El rostro permuta sus gestos y sus atributos por las oquedades que al rasgarlo van dejando manos desatentas y vejatorias, y a veces las otorga sin apenas reparo,

admitiendo la fragmentación abrupta, la fractura irreparable; cede su superficie a líneas y manchas que lo invaden, que lo desdibujan, que lo ridiculizan confiriéndole una iconicidad vicaria y manida, que inventan gestos en los que se prefigura la decadencia y el desvanecimiento, que lo toman por una superficie más, un espacio baldío que no cuenta más que para enarbolar el capricho de grañas absurdas, que se convierten en el correlato de su propio devenir absurdo; se rinde, por último, ante la pasividad y la inocencia del acontecer natural, de la luz que nunca lo redime y de la oscuridad que todo se lo niega. Ante el agua que lo debilita y lo borra, ante la tierra que lo mancha y lo camufla, lo mimetiza con todo lo rastro, y ante el tiempo que de forma ilusoria lo deja ser, anticipando apenas vagamente la incidencia de todos los factores en bandada que, tarde o temprano, habrán de desterrarlo, de arrebatarlo de esa superficie en la que aspiró a ser propiciador de contactos, revelador de una experiencia apenas intuida y contenida en su periplo hacia la desaparición, experiencia que no es otra que la decadencia de todo, rostros, cuerpos, imágenes, espacios, superficies, todo cuanto se dispone, de forma fatídica, a aportar su cuota de indeterminación al agenciamiento urbano.

Entre todos estos estratos de contacto (y de omisión) se traza una línea que no es otra que la del tiempo mismo, la transitoriedad que permite intuir la suerte y el destino de cualquier cosa sometida al estado de entropía, y por ende de expansión, y por ende, de degeneración que entrañan tanto la vida como lo urbano. Contrastes, superposiciones, disposiciones, destierros, grietas, huellas, cavidades, recubrimientos, aperturas, derrumbes, germinaciones y un largo etcétera, son las prácticas y acontecimientos que hablan de un estado de *paso*. Todo cuanto se inserta en el espacio, que casi equivale a decir todo a cuanto se le confiere una vida, no corre otra suerte que no sea la de pasar, esto es, suceder, para luego cesar y después *haber sucedido*. El hecho de que algo dé cuenta de su paso pone a la consciencia ante el tiempo de manera perentoria, y el tiempo

siempre apremia, siempre pide ser reconocido. Si la imagen, como dijera Didi-Huberman (2011), *abre el tiempo*, es porque incluso en su más temprana manifestación ya anuncia su paso.



Imagen 15. Intervención en *paste up* recién hecha, dispuesta a ras de suelo



Imagen 16. Registro tomado meses después, revelando un creciente estado de deterioro.

Tanto más cierto es esto para la imagen dispuesta en el espacio urbano (Ver figuras 15 y 16), en la que se anuncia no sólo el paso del tiempo sino, de manera inusitada pero inminente, el paso de todos los factores del agenciamiento urbano a los que se ha hecho mención hasta este punto. Solamente en la imagen del rostro humano se puede acudir a dicho paso de una manera que atañe al peso vivencial de la decadencia que sobre todo periplo vital se cierne. Una imagen-retrato instalada en superficies hostiles y en material precario, anticipando su vulnerabilidad, comporta el acto de creación absurda de otorgarle al vacío (al espacio) una mirada, a fin de que esta, sometida a un amplio rango de contactos y omisiones, que van desde la indiferencia a la violencia, sea creada nuevamene, reconfigurada en el acto de destruirse, reivindicada en el hecho de haber anunciado una presencia, y devuelta al vacío en compañía de lo que fue, no ha sido y pudo o no pudo ser.

6. CONCLUSIONES

Las reflexiones y planteamientos en torno a la imagen, el dibujo, el espacio urbano y sus modos de confluencia presentes en este trabajo, aunque elaborados en el lapso de unos cuantos meses, han marcado un interés y una serie de indagaciones y propuestas que abarcan varios años. Dado que dicho interés y dichas indagaciones no albergan la intención de menguar en el futuro previsible ni en el remoto, sino todo lo contrario, resulta difícil aquí hablar de conclusiones. Las conclusiones, francamente, han de reservarse para cuando a plena consciencia se abandona un empeño, o para cuando la transitoriedad inherente a todo lo humano precipita dicho abandono, en cuyo caso las conclusiones se delegan por descarte a mentes y manos ajenas.

No siendo este el caso en el presente texto, y a fin de ofrecer unas palabras que sirvan de epítome a todo lo emprendido, estudiado, y expresado con menor o mayor pericia a lo largo de él, de lo que sí se puede hablar es de pensamientos encontrados, inferencias, elucubraciones (por no decir hallazgos, concepto que alude al positivismo científico, el cual aquí no se ha ejercido); se puede hablar de iluminaciones, para no ir más lejos, y aún a riesgo de pecar de un alarde poético en lo que a dar cierre a un proyecto académico se refiere. Es propicio el término, sin embargo, porque qué otra cosa logra la investigación en la mente de quien la emprende si no es iluminar rincones de esta que permanecían oscuros, y mostrar en ellos sensaciones, formas de ver y de entender, conceptos, asociaciones, aversiones y afinidades con las que no se contaba. Lo que sigue pues son las iluminaciones que el presente trabajo ha efectuado en la mente de su realizador, logrando ante todo una ampliación del rango de visión y comprensión sobre los temas y conceptos abordados.

En primera instancia, el acontecer de la imagen se ha revelado como algo que no necesariamente sigue un ciclo, por más que la historia del arte se empeñe en sugerir uno. Lo que

la historia relata son tan sólo las formas en las que la percepción y la técnica humanas, desde sus incipientes limitantes y gracias a su creciente desarrollo, han abordado el quehacer visual y su subsecuente transmisión, interpretación y asimilación. Para un ser humano de la antigüedad, que no estuvo supeditado a modos de transmisión que lo saturaran de estímulos visuales, la producción de una imagen podía ser un acontecimiento excepcional al cual debía atribuirle altas cuotas de significado, mientras que para un ser humano moderno la imagen es algo que se produce de forma cotidiana y constante, sin aspirar ni lograr la excepcionalidad, reivindicándose sin embargo al ser el estadio de afecciones que pueden ser íntimas o colectivas, con variantes niveles de intensidad basados en su significado tácito o explícito, en su prolijidad o su desparpajo, en su magnitud. A pesar de estas distinciones, lo cierto es que todos los modos de abordar la imagen que la historia del arte ha estudiado están presentes en la mirada humana de la actualidad. Lo único que parece haber cambiado es el peso epistemológico de dichos modos.

Alguien que trata una fotografía familiar o una figurilla de un santo como a un ídolo lo hace actualizando la mirada cultural de los tiempos en que la imagen era una revelación, pero no por ello trata de la misma manera todas las imágenes que ve, y puede acudir a una portada de revista o a una obra expuesta en un museo con una disposición diferente y pertinente para cada caso. La iluminación a la que se ha llegado por tanto en torno al tema de la imagen es un ente *polisémico*, en el sentido de que puede albergar y transmitir innumerables significados, pero también habría que decir que es *poliestético*, en tanto que alberga y transmite sensaciones y afectos que no se pueden siquiera nombrar con certeza, porque atañen a la sensibilidad y al bagaje experiencial de cada individuo. Desde la más banal hasta la mejor lograda, cualquier imagen puede, en cualquier momento, en cualquier contexto, y para cualquier individuo, ser cualquier cosa entre una superficie más y una experiencia irrepetible.

El correlato de la imagen en este trabajo ha sido el concepto de lo urbano, con sus respectivas bifurcaciones en *espacio urbano* y *arte urbano*. Francamente, lo urbano es concepto huidizo cuya esencia y significado no se deja apresar, y quizá sea eso lo que dé cuenta de su naturaleza. Se ha hablado mucho de acontecimientos indeterminados, de azares, de extrañezas, de relaciones no cristalizadas, de apropiaciones efímeras, de devenires, de máscaras, de efervescencias, de conflictos, de euforias, y de encuentros y muchas otras cosas que intentan definir lo urbano, y cuyo único factor común parece ser el hecho de que suceden, principalmente, en las calles y los espacios de las ciudades; no obstante, muchos de estos aspectos podrían negarse, abolirse o ignorarse, y lo urbano seguiría siendo lo urbano, pues es una entidad tan certera y tan volátil como la vida misma.

Lo único cierto es que todos los aspectos mencionados (y los no mencionados) no pueden ser abolidos todos al mismo tiempo, porque esto sería una erradicación de lo urbano, lo cual a su vez sería la erradicación de ese estado de ebullición constante que da a la vida su dinamismo. La iluminación que aquí se tiene entonces es la de entender lo urbano como un estado de *entropía* constante, cuyo continente más propicio es el escenario representado por el tejido espacial y superficial de las ciudades, las cuales se ofrecen concebidas y pensadas para usos que lo urbano subvierte en su afán entrópico de resignificaciones y reconfiguraciones; es una entropía que a su vez halla en el *arte urbano* sus puntos más álgidos de efervescencia, sus paroxismos discursivos, visuales, conceptuales y estéticos, a través de acontecimientos eminentemente urbanos como las tomas callejeras o los *performances* organizados, o de intervenciones más puntuales pero sujetas a la vulnerabilidad que comporta el acontecer o a la polisemia que otorga la mirada, como los murales, los graffitis o los empapelados. Lo urbano se tiene, en suma, por el pulso y la consciencia de la vida que recorre los espacios de las ciudades, y los hace, los destroza y los rehace a su paso.

Se llega por esta vía a la comunión entre lo urbano y la imagen, gracias a la cual se gesta una estética fragmentaria, que no atiende a una sola categoría (belleza, fealdad, siniestro, abyección) sino que parece mezclarlas todas y ofrecerlas a la sensibilidad con diferentes grados de intensidad y en diferentes estratos. Regida por dicha estética, y por el acontecer urbano en general, una imagen como la del rostro humano, arrancada de la placidez de un dibujo meticuloso, despojada de su *aura* al ser reproducida, y hecha superficie en una pared muchas veces hostil, revela con claridad, primero que todo, el hecho de que la decadencia y el azar tienen sus propias formas de trazar, manchar, remover, fragmentar, difuminar, componer y descomponer, de lo cual se sigue que, en su tácito ir y venir, el torrente de lo urbano se adjudica derechos de artista a los que no podría aspirar ningún individuo. Así mismo, la imagen sometida a la vera de los acontecimientos es índice del destino al que se atiene cualquier cosa expuesta a ese agenciamiento, sea una presencia viva, o su eco contenido en un rostro que con todos sus gestos y sus atributos resiste, callado e inmutable, en su superficie. También se percibe innegable la inevitabilidad del contacto cuando esa resistencia, esa insistencia en el simple acto de estar, de estar *afuera*, fuera de sí y a la mirada de todos, se alarga en el tiempo. Al rostro en la calle, tarde o temprano, habrán de asaltarlo y afrentarlo ya sean manos o elementos adversos, y entre mayor tiempo permanezca a la intemperie, mayor será el ensañamiento de todo lo urbano contra su mirada. La iluminación que reside al final de todo este periplo es que lo urbano, como agenciamiento, es una plétora de fuerzas y de tendencias que se manifiestan de muchas formas, pero siempre propiciando contactos en los que residen afectos y reconfiguraciones de menor o mayor intensidad; nada de lo que se vea sometido a su acontecer saldrá indemne de esos estadios de contacto. La imagen, en especial la del rostro humano, el retrato, al cual fácilmente se asocia con lo vivo y lo presente, demuestra, en su decadencia, su abandono y su desgarró, de manera contundente, lo cierto de esta aseveración.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, M. (2015). Adolfo Bernal: Imagen poética y especulaciones plásticas sobre el lenguaje.

Co-herencia, 12(23). pp. 267-283. DOI: 10.17230/co-herencia.12.23.11

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*.

Buenos Aires: Taurus.

Camus, A. (1991). *The myth of Sisyphus and other essays*. New York: Vintage International.

Carvalho, D. (2020). *En la calle 10 de Medellín está la galería de grafiti y muralismo más grande*

de Colombia. Recuperado de: <https://www.carvalho.com.co/post/en-la-calle-10-de-medellin-esta-la-galeria-de-grafiti-y-muralismo-mas-grande-de-colombia>

_____. (2020). *Arte gráfico en el espacio público de Medellín*. Recuperado de:

<https://www.carvalho.com.co/post/arte-grafico-en-el-espacio-publico-de-medellin>

Cassou, J. (1961). *Panorama de las artes contemporáneas*. Madrid: Guadarrama.

Castiñeiras, M. (1998). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel.

Cercas, J. (2014). *El impostor*. Bogotá: Penguin Random House.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*.

Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2009). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. y Parnet, C. (2004). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.

Delgado, M. (1999). *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*.

Barcelona: Anagrama.

_____. (2007). *Sociedades movedizas: pasos hacia una antropología de las calles*.

Barcelona: Anagrama.

Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del*

- arte. Murcia: Ad Litteram.
- _____. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Duque, F. (2011). Arte urbano y espacio público. *Res publica*, 26, pp. 75-93.
- Eco, U. (2013). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- Fauchereau, S. (2006) *Jean Arp: una retrospectiva 1915 – 1966*. Madrid: Ediciones Exposiciones.
- Fernández, E. (2018). *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Foucault, M. (1997). *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2004). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay.
- Giraldo, E. (2010). *Los límites del índice: Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores.
- Gombrich, E. (1999). *La historia del arte*. México D.F: Editorial Diana.
- Granés, C. (2012). *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Bogotá: Taurus.
- Irwin, R. (2013). La práctica de la a/r/tografía, *Educación y Pedagogía*, 25, (65-66), pp. 106-113.
- Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Kundera, M. (2009). *Un encuentro*. Buenos Aires: Tusquets.
- Lipovetsky, G & Serroy, J. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama
- Melville, H. (1996). *Pierre, or the ambiguities*. New York: Penguin Classics.
- Mesa, C. (2010). *Superficies de contacto. Adentro, en el espacio*. Medellín: Mesa Editores.

- Pamuk, O. (2015). *Me llamo Rojo*. Bogotá: Debolsillo.
- Parra, J. D. (2014). La imagen y la esfera semiótica. *Iconofacto*, 10, (14), pp. 76-89.
- Peirce, C. S. (1988). *El hombre, un signo*. Barcelona: Crítica.
- Pessoa, F. (2013). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado.
- Rummel, R. J. (2002). *Understanding conflict and war*. Recuperado de:
<https://www.hawaii.edu/powerkills/UCW.HTM>
- Salas, M. C. (2016). Latencias de la imagen: anacronismo y síntoma. *Revista colombiana de Pensamiento estético*, 4, pp. 42- 77.
- Schopenhauer, A. (2010). *El mundo como voluntad y representación. Vol I*. Madrid: Gredos.
- Sontag, S. (2010). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Debolsillo.
- Spinoza, B. (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Barcelona: Orbis.
- Van Gogh, V. (2008). *Cartas a Theo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vázquez, J. A. (1989). Una teoría sobre el retrato. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, No. 3, pp. 171-176.
- Wilson, S. (1975). *El arte pop*. Barcelona: Editorial Labor.
- Wolfflin, H. (2011). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa.