



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**PAISAJES ORDINARIOS Y AMBIENTES FICTICIOS**  
**CAMUFLAJE URBANO Y ARTE PÚBLICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN ARTE URBANO

**PRESENTA EL ALUMNO**  
ALEXIS AZEVEDO MORAIS

**DIRECTOR DE TESIS**  
MAESTRO OMAR LEZAMA GALINDO

MÉXICO D. F., SEPTIEMBRE 2010





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**PAISAJES ORDINARIOS Y AMBIENTES FICTICIOS**  
**CAMUFLAJE URBANO Y ARTE PÚBLICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO**

***“La verdad tiene estructura de ficción”***

Jacques Lacan

*À minha família,  
não haverá agradecimento suficiente.*

*para Sofia  
para Patrícia  
para Leo  
para Chico  
para Piti*

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	6
<b>I. Camuflaje y Espacio Público</b> .....	7
<b>II. Obras artísticas investigadas</b> .....	9
<b>III. Intervenciones populares en espacios públicos</b> .....	9
<b>IV. Textos investigados</b> .....	13
<b>V. Contenidos y proyecto artístico</b> .....	15
<b>Capítulo I - Camuflarse y Lucirse</b> .....	16
<b>1.1 Diacronía: arte, medios y público</b> .....	17
<b>1.2 El disfraz urbano, una estrategia posible: El colectivo 403+1</b> .....	21
<b>1.3 La experiencia DF</b> .....	35
<b>1.4 El artista como <i>hacker</i> en el espacio publico</b> .....	37
<b>1.5 <i>Botellas al Mar</i></b> .....	42
<b>Capítulo II - Indicios, Presencias y Engaños - Intervenciones gráficas</b> .....	47
<b>2.1 Calcomanías</b> .....	54
<b>2.2 Palomitas para palomas</b> .....	58
<b>2.3 Sombras</b> .....	61
<b>2.3.1 Sombras Azules</b> .....	63
<b>2.3.2 Sombras Rojas</b> .....	66
<b>Capítulo III - Entre Cilindros y Bocinas - Paisajes y Intervenciones Sonoras</b> .....	69
<b>3.1 Sonidos por rutas</b> .....	71
<b>3.2 La mochila <i>parlante</i>: la radio metro</b> .....	73
<b>3.3 “Para que no se pierda la tradicion”</b> .....	74
<b>3.4 Serie: “Ambientes sonoros imposibles”</b> .....	77
<b>Conclusión</b> .....	86
<b>Referencias Bibliográficas</b> .....	90
<b>Anexos</b> .....	93
<b>Anexo 1 - Texto: Botellas al mar: de la urgencia a la desesperanza</b> .....	94
<b>Anexo 2 - DVD - Registros de acciones públicas</b> .....	107

## **Introducción**

# Introducción

## I. Camuflaje y Espacio Público

De acuerdo con la Real Academia Española, camuflar es **1.** tr. *Mil.* Disimular la presencia de armas, tropas, material de guerra, barcos, etc., dándoles apariencia que pueda engañar al enemigo. **2.** tr. Disimular dando a algo el aspecto de otra cosa.<sup>1</sup>

Pensando en el espacio público como una red de tensiones y disputas, camuflarse o disfrazarse se vuelve una importante táctica en el cotidiano de los grandes centros urbanos. Desde esa perspectiva, de pensar estéticamente esos sucesos y traerlos al campo de discusión de las artes visuales, más específicamente del arte urbano, se forma el interés principal del presente texto.

El simulador pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia adelante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, recrear, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega un momento en que realidad y apariencia, mentira y verdad, se confunden. De tejido de invenciones para deslumbrar al prójimo, la simulación se trueca en una forma superior, por artística, de la realidad. Nuestras mentiras reflejan, simultáneamente, nuestras carencias y nuestros apetitos, lo que no somos y lo que deseamos ser.<sup>2</sup>

Se pretende conjugar el acto de camuflarse (y camuflar objetos, sonidos e imágenes) a la dinámica del espacio urbano público de la ciudad de México y, a veces, relacionándola con otras en Latinoamérica, donde acciones populares espontáneas, propuestas artísticas y estrategias comerciales se confunden en un fascinante flujo de vectores simbólicos y plásticos.

---

<sup>1</sup> Real Academia Española, vigésima segunda edición en [www.rae.es](http://www.rae.es)

<sup>2</sup> PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Cuadernos Americanos, México, 1950. pág. 39



En esa mezcla se percibe un peculiar intercambio estético entre esas iniciativas y su contexto urbano. Un buen ejemplo son las “mochilas sonoras”, aparato adaptado manualmente con bocina, amplificador y batería embutidos, utilizado principalmente por vendedores de discos compactos, de músicas o videos, en el metro de la capital de la República Mexicana.<sup>3</sup>



Vendedor ambulante,  
Metro Ciudad de México.

El consumo y los usos de los productos industrializados en nuestra época se elevan al nivel de “actos creadores”, raciocinio planteado por Michel de Certeau en su libro *La invención de lo cotidiano*.<sup>4</sup> Este concepto permeará mi tesis en los capítulos que siguen.

La importancia de esa investigación está relacionada principalmente con la necesidad de rediseñar las relaciones entre las propuestas estéticas contemporáneas y el gran público en los espacios urbanos, considerando que los discursos artísticos pasaron en las últimas décadas por un proceso de distanciamiento crítico frente al universo cotidiano de ese público ordinario, problema que será mejor explicado en el punto 1.1 - *Diacronía: Arte, medios y público*.

Hablando de las aportaciones pretendidas, este trabajo busca proponer una nueva posibilidad en la interacción entre los artistas visuales y el espacio público, a través de conductas estrictamente relacionadas al acto de “camuflaje urbano”.

Los procedimientos aplicados en esta tesis son, en ese orden: Revisión bibliográfica y histórica del arte público urbano; Revisión de obras artísticas; Investigación acerca de acciones populares espontáneas; Planteamiento de la estrategia del camuflaje urbano; y por último, resultando como cierre del trabajo, la presentación de un conjunto de obras plásticas de mi autoría (todas

---

<sup>3</sup> Presentaré con más detalle este objeto más adelante en el Capítulo 3.

<sup>4</sup> DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano - 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 1996.

intervenciones en espacios públicos urbanos) relacionadas con los temas y problemas planteados de forma teórica.

## II. Obras artísticas investigadas

Obras como las del artista belga radicado en México: Francis Alys; del grupo de intervenciones urbanas Poro de Brasil, entre varios otros, servirán como refuerzo para trabajar el tema del disfraz urbano y nos apuntará ese importante segmento del arte contemporáneo, que intenta traer, otra vez, el vocabulario de las artes visuales al nivel del cotidiano popular.



*Francis Alys, Perro de lata, 2000.*

En su gran mayoría, las obras aquí mostradas serán presentadas por registros fotográficos.

Toda vez que se trata de acciones, intervenciones y/o propuestas realizadas en espacios públicos, los registros fotográficos funcionarían nada más como referencias visuales. Entendemos que un trabajo artístico de esa categoría, busca acontecer y dialogar de una forma muy justa en el espacio, los usuarios y todo el contexto inmediato que lo engloba, y que a veces un registro fotográfico no alcanza a capturar.

## III. Intervenciones populares en espacios públicos

Paralelamente al análisis de las propuestas artísticas, exploraré también algunas “acciones populares espontáneas”<sup>5</sup> presentes en la capital de la Republica, involucrándolas dentro del universo del arte urbano y a veces relacionándolas con otras acciones en espacios públicos, básicamente de Latinoamérica que también serán mostradas en este documento. El *hombre*

---

<sup>5</sup> Intervenciones estéticas populares en el espacio público como: protestas, marchas, altares, comercio ambulante, entre otros.

*ordinario*<sup>6</sup>, planteado por Freud, se vuelve un agente fundamental en el paisaje urbano contemporáneo:

[...] el hombre ordinario presta al discurso el servicio de figurar en él como principio de totalización y como principio de acreditación: le permite decir “*es cierto para todos*” y “*es realidad de la historia*”. Funciona dentro de él como el Dios de antaño.<sup>7</sup>

Según Michel de Certeau, las maneras de utilizar los sistemas impuestos por las superestructuras (las leyes de estado, por ejemplo) potencialmente constituyen una resistencia de parte del hombre ordinario y de su colectivo. Utiliza el término: *marginalidad masiva*, para referirse a esa condición secundaria de una mayoría, no obstante a la guerrilla cotidiana de las “artes de hacer”:

[...] Mil maneras de hacer/deshacer el juego del otro, es decir el espacio instituido por otros, caracterizan la actividad sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglárselas en una red de fuerzas y de representaciones establecidas.<sup>8</sup>

La hegemonía de las “formas” impuestas tales como las publicitarias, las institucionales y las religiosas, representaría así, una amenaza para la expresión individual. Su existencia es combatida por la insatisfacción lenta y colectiva de los usuarios de la ciudad. Sobre eso, más específicamente en el ámbito mexicano, Octavio Paz, trata de revelar la lucha de la población contra las formas, jurídicas y morales, presentes en el país:

---

<sup>6</sup> *Der gemeine mann* (el hombre ordinario), concepto manejado por Freud como inicio y tema de los análisis que consagra a la cultura.

<sup>7</sup> DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano - 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 1996. pág. 8

<sup>8</sup> DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano - 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 1996. pág. 22

En cierto sentido la historia de México, como la de cada mexicano, consiste en una lucha entre las formas y fórmulas en que se pretende en-cerrar a nuestro ser y las explosiones con que nuestra espontaneidad se venga. Pocas veces la Forma ha sido una creación original, un equilibrio alcanzado no a expensas sino gracias a la expresión de nuestros instintos y querer. Nuestras formas jurídicas y morales, por el contrario, mutilan con frecuencia a nuestro ser, nos impiden expresarnos y niegan satisfacción a nuestros apetitos vitales.<sup>9</sup>

Pero, ¿cómo se materializa esa lucha colectiva en acciones o intervenciones públicas? Aprovechando las estrategias y procedimientos estéticos, ya establecidos en el imaginario colectivo. Muchas veces toman prestado de las artes visuales procedimientos y acciones de impacto visual, al mismo tiempo que nos regresa a los artistas un valioso material de investigación y actuación.

Hay una evidente dialéctica entre acciones populares espontáneas y algunas tácticas del arte contemporáneo. Pero, distintas de estas últimas, las iniciativas



*Lava la bandera*, Perú, 2000.

populares plantean problemas críticos para el mantenimiento de la colectividad. Su condición por excelencia es apelar al colectivo. No se puede, y tampoco se pretende, ubicar una matriz, un autor.

Al lado, por ejemplo, tenemos la imagen de una acción pública espontánea realizada en Perú, que consistía en lavar banderas de ese país y estirarlas frente al palacio de gobierno federal, seguramente por alguna inconformidad popular en contra de ese gobierno.

Utilizando la “limpieza” como simbología, la acción se configura como un discurso estético elaborado, con una intención narrativa y un impacto visual bastante efectivos.

Tomando como un ejemplo muy extremado de esas “acciones populares espontáneas”, se puede hablar también acerca de las recientes y ampliamente

---

<sup>9</sup> PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Cuadernos Americanos, México, 1950. pág. 32

comentadas manifestaciones populares en Tailandia, donde el grupo de simpatizantes del partido de oposición, los llamados “Playeras Rojas”, derramaron 300 litros de sangre humana enfrente de los portones del despacho del Primer Ministro Abhisit Vejjajiva, en marzo de 2010, en la capital Bangkok.



**Playeras Rojas**, Derramamiento de sangre humana, Tailandia, 2010.

La sangre utilizada para la acción fue donada por miles de simpatizantes del movimiento, que exigían la caída del gobierno en cuestión y el regreso de su “héroe”, el ex primer ministro en el exilio Thaksin Shinawatra.



**Playeras Rojas**, Derramamiento de sangre humana, Tailandia, 2010.

Se trata de un procedimiento radical y de literal violencia, en donde el cuerpo se vuelve el instrumento de expresión, muy utilizado igualmente por artistas en las últimas décadas.

En la ciudad de México, tenemos otro rico caso de esas intervenciones populares: los altares instalados en espacios públicos (en su gran parte “destinados” a la Virgen de Guadalupe), que forman un atractivo conjunto de intervenciones espontáneas a investigar. Son nudos de una red que nos enseña la latencia religiosa y mítica en el país.

La cercanía de esas acciones a procedimientos del arte contemporáneo nos auxiliará a ampliar el abanico de casos y ejemplos visuales en ese presente trabajo.



**Altar público**. Mercado de San Juan Arcos de Belén, Ciudad de México, 2009.





**Altar público**, Calle de San Jerónimo e Isabel la Católica, Ciudad de México, 2009.

Asimismo se pretende, con la expansión de casos investigados a las manifestaciones populares anónimas, levantar el problema de la autoría y límites del arte y asimismo del papel social del artista. Esos temas serán mejor estudiados en los capítulos que siguen.

#### **IV. Textos investigados**

Además del texto ya mencionado anteriormente, *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau, utilizaré sistemáticamente en ese trabajo el texto *El laberinto de la soledad*<sup>10</sup> de Octavio Paz, que trata de traernos a la vista, de una forma muy lúcida, rasgos sutiles y profundos del universo urbano mexicano. El capítulo *Máscaras mexicanas* nos dará datos psicológicos y sociales para entender el fenómeno del camuflaje (llamado por Paz de *simulación*) en la vida cotidiana de este país, revelándolo como un importante aspecto de su cultura. Problematicando la naturaleza de ese comportamiento, Paz dice:

---

<sup>10</sup> PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Cuadernos Americanos, México, 1950.

Me parece que todas estas actitudes, por diversas que sean sus raíces, confirman el carácter "cerrado" de nuestras reacciones frente al mundo o frente a nuestros semejantes. Pero no nos bastan los mecanismos de preservación y defensa. La simulación, que no acude a nuestra pasividad, sino que exige una invención activa y que se recrea a sí misma a cada instante, es una de nuestras formas de conducta habituales.<sup>11</sup>

También se usará el texto del filósofo alemán Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*<sup>12</sup> de 1936. Documento que, no obstante a su lejana fecha, todavía nos da un útil panorama para entender el problema actual de la relación entre la obra de arte y sus medios de reproducción y divulgación. Benjamin específicamente habla sobre los cambios tecnológicos en su tiempo, usando como ejemplo primordial el cine (viéndolo como una especie de sustituto tecnológico del teatro). Sorprende la actualidad de ese texto, principalmente si reconocemos que sigue (aunque ahora con otros nuevos medios de comunicación de masa: internet, celulares, etc.) muy latente el problema de la reproducción y copia de bienes artísticos –la era MP3, por ejemplo.

Es interesante también mencionar otros textos que ayudarán en el desenvolverse de mi trabajo, como es *La muerte del autor*, de Roland Barthes, *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault y, *Botellas al mar* de María Angélica Melendi. Ese último texto mencionado ganará un apartado en el presente trabajo, por su estrecha relación con el tema aquí manejado y, desde luego, por mi innegable relación académica con la autora.

---

<sup>11</sup> PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Cuadernos Americanos, México, 1950. pág.39

<sup>12</sup> BENJAMIN, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 17-60.

## V. Contenidos y proyecto artístico

Formalmente, el presente trabajo se dividirá en: un primer capítulo inicial introductorio –*Camuflarse para lucirse*; mas dos ejes/capítulos: *Engaños Gráficos y Ambientes Sonoros Imposibles*; y la *Conclusión*. Consistirá en desarrollar cada tema presentando obras como ejemplos, de terceros (básicamente artistas latinoamericanos) y propuestas artísticas de mi autoría realizadas en espacios públicos de Belo Horizonte, en Brasil y de las ciudades de México y Querétaro, en la Republica Mexicana, entre los años de 2005 y 2010. La intención es jerarquizar los temas según la complejidad plástica de las propuestas artísticas, empezando con lo gráfico, pasando por lo sonoro hasta llegar al cuerpo físico humano.

El proyecto artístico como tal surge inicialmente en Brasil, en el año 2005, por iniciativa mía y de Patrícia Santos (pedagoga y artista portuguesa), formando el colectivo *403+1*, donde buscábamos intervenir en los espacios públicos utilizando su propio vocabulario plástico, gráfico y simbólico.<sup>13</sup> En ese momento no pensábamos en el concepto de “camuflaje urbano” pero nos era claro que queríamos realizar acciones que creasen un “engaño visual” en los espectadores de ocasión.

El gran número de nuevos colectivos e iniciativas de arte público (calcomanías, grafitis, esténciles...) que se estaba dando en ese momento en Brasil, y probablemente en todo el globo, al mismo tiempo que nos motivó a trabajar en ese nuevo campo, también nos señaló un vector quizá paralelo a esa corriente: disfrazar propuestas de arte en el universo cotidiano, para así, acercarse a ese gran público con cuestiones que van más allá de lo “formal”, que se integran a sus demandas simbólicas y posibilitan un nuevo diálogo entre el arte y la población.

Pasemos entonces al primer capítulo: *Camuflarse y Lucirse*, fundamental para comprender mejor los demás capítulos.

---

<sup>13</sup> Selección de obras del colectivo detalladas en el Capítulo I.



Capítulo I  
**Camuflarse y Lucirse**

# Capítulo I

## Camuflarse y Lucirse

### 1.1. Diacronía: Arte, medios y público

Antes de penetrar al interés principal del trabajo, haremos un muy breve recorrido diacrónico analizando la relación entre medios de reproducción, obras de arte y público, desde inicios del siglo XX hasta las últimas décadas, para que se pueda entender mejor sobre qué perspectiva reposa este texto en lo que se refiere al estado del arte público actual.

Desde la proliferación de los medios industriales de reproducción técnica de las imágenes (industria gráfica, fotografía, cine), en el tránsito entre el siglo XIX y el XX, los artistas tendieron, por lo menos en el Occidente, a procurar medios alternos a los que hasta entonces eran utilizados (la pintura principalmente) para tornar pública su producción. El arte, en ese momento, rompía con uno de sus principales paradigmas: representar la naturaleza. Quizá por esa mera razón: que ya habían máquinas que podrían hacerlo en gran escala de producción y con “mejor fidelidad” al objeto representado:

En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarta por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo.<sup>14</sup>

Walter Benjamin habla también de una existencia irrepetible presente en las obras originales, defendiendo el concepto de “aura” en el objeto de arte:

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 17-60.

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario. No podemos seguir el rastro de las primeras más que por medio de análisis físicos o químicos impracticables sobre una reproducción; el de los segundos es tema de una tradición cuya búsqueda ha de partir del lugar de origen de la obra.<sup>15</sup>

Vimos en las artes visuales a partir de ese momento, el desenvolverse de una interminable “superación” de estilos (Impresionismo, Expresionismo, Cubismo, Surrealismo, etc.); cada uno deconstruyendo o actualizando al anterior. El período corresponde al del Arte Moderno, o sea, la primera mitad del siglo XX.

Los artistas pasaron, cada vez con más fuerza, a tener un desempeño donde además de la presentación de su obra, el peso de su discurso era tanto o más importante que el objeto realizado en sí. Manifiestos artísticos de toda orden (instrumentos que de cierta forma “institucionalizaban” el arte) surgían principalmente en Europa y Estados Unidos, proliferando después en Latinoamérica. Se nota por consecuencia el surgimiento, en una escala internacional, de un mercado especializado de las artes plásticas, fundamentado esencialmente en carreras individuales, algunas casi mitológicas y obras de cotizaciones millonarias.

Con esa pluralidad de medios y lenguajes, y principalmente por el “despliegue” del vocabulario utilizado por las Artes Visuales en relación al vocabulario ordinario popular, vimos surgir una distancia cada vez más grande entre las obras y el gran público. La gente común que antes sabía inmediatamente identificar el asunto de un trabajo de arte (un tema religioso, un pasaje bíblico

---

<sup>15</sup> BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 17-60.

retrato o una naturaleza muerta, por ejemplo) ahora debe acceder a otros datos sobre aquella obra (o su autor) para así tornársela legible.

Por consecuencia, el personaje del crítico de arte surgía en un escenario de perplejidad y era visto como un salvador porque podría volver clara una propuesta estética “compleja”. Él se configuraba como una pieza indispensable, necesaria en el juego de las legitimidades de las nuevas tendencias artísticas, pero para el “hombre ordinario” ese universo no le pertenecía.

Los problemas del arte se volvieron esencialmente estéticos/formales y autorreferenciales, mientras que para el hombre común, lo físico, lo práctico y lo palpable forman el cuerpo de sus preocupaciones diarias y sus demandas de imágenes eran ya satisfechas por el cine, la fotografía, la televisión y la publicidad. Problema que se volvió aún más crítico para el arte contemporáneo, pues las obras en su mayoría están destinadas básicamente al público también de artistas o pensadores del asunto, cayendo así en una rueda viva donde el arte tiende a hablar sólo de sí mismo y de su propio universo.

Mientras tanto, a fines de los años sesenta y en los setenta, en algunos casos en Latinoamérica, surgían iniciativas que señalaban nuevas perspectivas para



Hélio Oiticica. *Parangolé*, 1964.

las artes visuales: proposiciones colectivas y de interacción con el espectador, donde la fusión entre diversos medios (música, teatro, danza, artes visuales, etc.) resultaba ser una estrategia constante y el cuerpo, ora del autor, ora del espectador, vino a ser un elemento importante y crítico en las propuestas. Generalmente esas iniciativas fueron motivadas por demandas políticas internas, siendo los conflictos de los regímenes autoritarios de este período la principal de ellas.

En Brasil, trabajos como los de Hélio Oiticica y Lygia Clark (neo-concretismo brasileño) y posteriormente de Tunga y Cildo Meireles (aún produciendo) sirven de ilustración para el carácter “relacional” de las acciones de aquel momento, donde el espectador asume el papel también de autor de la obra. Los medios reflejaban la precariedad del cotidiano del artista, sus límites materiales y políticos, sus tácticas y estrategias para expandir el alcance de sus discursos utilizando los circuitos ya existentes (el comercio, la publicidad, los espacios públicos, etc.), funcionando como un *hacker* de aquella época.

Notamos entonces un cambio en el flujo de la producción y divulgación de las artes visuales de acuerdo con las mudanzas técnicas y políticas. La producción de arte en esa perspectiva sería una especie de interface



**Cildo Meireles**  
*Inserciones en circuitos ideológicos, 1970.*

mediática y de reflejo de esos cambios. Es oportuno recordar que el inicio de la divulgación “expandida” de obras de arte empezada en el siglo XV (pinturas más específicamente), sólo fue posible gracias a un cambio técnico radical: la pintura salía de un soporte inmóvil (un fresco en una catedral, por ejemplo) para tornarse “portátil” en pequeños y ligeros lienzos. Otro ejemplo de cómo transformaciones técnicas y políticas “dialogan” con las artes sería el arte postal en la década de los setenta: estrategia para huir de la persecución militar y de la censura, donde era casi imposible ubicar un autor de dichas obras.

Más recientemente en las últimas dos décadas surge (y de cierta forma siguiendo esas tendencias de los años sesenta y setenta), el arte urbano en una configuración tal cual lo conocemos hoy. Coronado por el grafiti callejero de Nueva York en los años ochentas, el arte urbano público busca, en su origen, presentar intervenciones completamente fuera del circuito del arte hasta entonces consagrado.

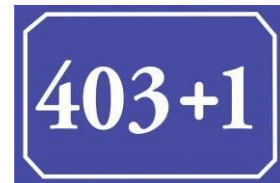
Por lo general son iniciativas de jóvenes o colectivos urbanos, que introducen una gama numerosa de nuevas técnicas y estrategias de expresión en el espacio público. Calcomanías, estenciles, *tags*, instalaciones, acciones de cuerpo presente y, claro, el propio grafiti, están hoy en la cresta de los fórums de debates del arte, al mismo tiempo que forman parte de una discusión más amplia (extrapolando las especulaciones plásticas) que involucra problemáticas urbanísticas, sociales, económicas y, quizá lo más importante, el gran y complejo tema de lo público *versus* lo privado.

Una vez ubicada la coyuntura histórica sobre la cual se pretende trabajar, pasamos ahora al tema del disfraz urbano y el origen de mi interés en el asunto.

## 1.2 - El disfraz urbano, una estrategia posible: El colectivo 403+1

### Precedentes

El colectivo 403+1, integrado por Patrícia Santos (pedagoga y artista portuguesa) y yo, ganó ese nombre por ser el número del departamento (404) que compartíamos en Belo Horizonte, Brasil, entre los años de 2004 y 2006. Belo Horizonte es una ciudad de aproximadamente tres millones de habitantes, capital del Estado de Minas Gerais, y considerada la tercera más populosa de Brasil. Las primeras propuestas de intervenciones nacieron de nuestro universo cotidiano, de estudiantes/artistas, y de cierta forma tenían que ver con una visión utópica en nuestra relación con la ciudad: modificar empaques de productos y publicidades, personificar iconos gráficos secuenciados y con patrones, intervenir con nuestra presencia física en el espacio público.



Icono del colectivo 403+1.

Investigábamos el funcionamiento de algunos mecanismos de la maquinaria urbana para luego, con un tono de escarnio, humor y cierto cinismo, intervenir en ese funcionamiento. Los conjuntos de *mini-calcomanías* propuestos para los



**Semáforo original,**  
Belo Horizonte, Brasil.

semáforos para peatones fueron unos de los primeros trabajos y consistían en, a través de la lógica de la luz intermitente, crear pequeñas *calcomanías* (de aproximadamente cinco centímetros cada una) que funcionaban como máscaras cubriendo parte del “hombrecito” y de esa forma cambiaba o agregaba otros sentidos a esos dos gestos ordinarios: caminar y estar parado. La timidez de las intervenciones (por los pequeños tamaños de los adhesivos) era “compensada” por el gran número de semáforos que intervenimos, en unos tantos barrios de la ciudad.

De alguna manera ese primer trabajo nos funcionó como un ensayo para las acciones que vendrían después: de un lado por la forma de trabajar, *hackeando* ese sistema<sup>16</sup>: fotografiar, medir el semáforo, diseñar las máscaras con el exacto tamaño necesario, imprimirlos en papel adhesivo y pegarlo, y, del otro lado, por el uso de iconos urbanos y sus patrones gráficos.



**403+1, Semáforos, 2005.**



**Matriz de impresión**  
para las máscaras.



**403+1, Semáforos, 2005.**

<sup>16</sup> En el punto 1.4 de este apartado, hablaremos mejor acerca la relación entre el acto del *hacker* y la acción del artista.





403+1, Semáforos, 2005.



Luego, y mientras aún seguíamos interviniendo en los semáforos, nos enfocamos en ese otro ícono urbano también muy común en Belo Horizonte que son las placas con la numeración de las casas (que de hecho tienen un patrón gráfico que respecta la mayoría de las residencias en esa ciudad).



Ejemplo de la numeración cambiada.

La idea fue reproducir esas placas, en su exacto tamaño, colores y tipografía, pero presentando cuentas matemáticas que resultasen ser el mero número “clonado”. La proposición terminaba por configurarse como un juego direccionado a los carteros, aunque seguramente era vista con sorpresas e indagaciones por parte de los peatones y principalmente por parte del dueño de la residencia.



Señalización original.



403+1, Casas, 2005.

Por cierto que la acción no era anunciada y tampoco dependía de permisos oficiales. Todo el proceso de fotografiar, medir y luego pegar los adhesivos era hecho por las noches y madrugadas, reforzando el “misterio gráfico”.



403+1, Casas, 2005.

Aprovechando los dos íconos de los semáforos para peatones (el *hombrecito* caminando – verde y el parado – rojo), que son muy sintéticos y fáciles de reproducir en cualquier tamaño, realizamos una serie de calcomanías gigantes (de dos metros de alto cada una) en papel kraft.

Utilizando una veladura de pintura blanca, que funcionaba como base, luego se pintaba con el respectivo color (verde o rojo) logrando una gran luminosidad cromática que se acercaba mucho al objeto original (el semáforo de luz).



403+1, *Grandes Calcomanías*, 2005/06.

De la misma forma que las pequeñas, esas grandes calcomanías traían situaciones y cuestiones extraídas del mismo espacio público urbano bien como preguntas sobre su propia “condición” (parado y caminando). Sus grandes

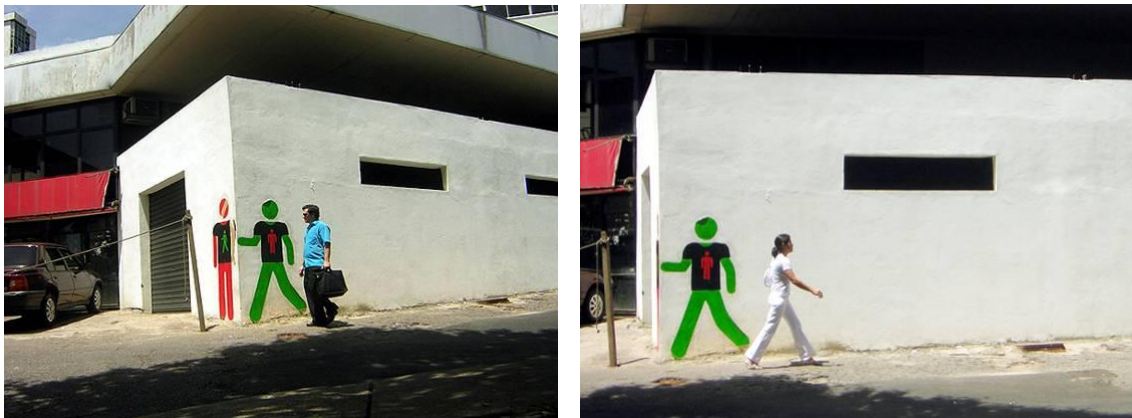


403+1, *Grandes Calcomanías*, 2005/06.

dimensiones cercanas al tamaño humano, posibilitaba que la calcomanía tuviera una destacada presencia en la ciudad. Por lo regular, las calcomanías tienden a tener un tamaño reducido, pero justamente era nuestra intención explotar ese extremo de las grandes proporciones, transgrediendo el objeto original (el semáforo) para ganar el estatus de “otro ser” en la ciudad.

Realizar tales piezas en tamaño humano posibilitaba una intrigante confrontación entre los cuerpos representados en la calcomanía y los de los usuarios de la ciudad. Es como si uno notara en ellas algún reflejo, alguna complicidad estética o simbólica. Los íconos “salieron” de los semáforos, rompieron con el patrón modular y ahora gozan de personalidad. Aquí, quizá una invitación a la colectividad: no hay que resignarse por su estática condición, muchas veces impuesta por las superestructuras como inmutable, pero sí hacerse, a su propio modo, distinto a la multitud.

En las dos calcomanías abajo, por ejemplo, el muñeco rojo (parado) lleva una playera con la imagen del muñeco verde (caminando) y viceversa. Sus playeras, como así pasa muchas veces con la gente en la ciudad, representan una ideología, una afirmación del grupo en que participa, o quiere participar. En el caso de estas calcomanías, una “utopía gráfica” nacida de la imposibilidad original del cambio de acción de ambos iconos.



403+1, *Grandes Calcomanías*, 2005/06.





Con la colaboración de Juliana Mafra en las ilustraciones, esa próxima intervención presentada se disfraza en las placas de paradas para autobuses de Belo Horizonte, objeto ordinario del mobiliario urbano que igual que los otros anteriores, fue elegido por su patrón modular, que nos posibilitaba reproducir la propuesta en varios sitios distintos.

Consistía en “poblar” las ventanas de esos autobuses (originalmente vacías), con animales de aspectos muy caricaturescos, como que criticando, quizá, las condiciones de los transportes públicos de aquella ciudad al mismo tiempo que proponía ese elemento lúdico e infantil: un juego en el medio de la burocracia grafica formal de la ciudad.



403+1, Arca de Noé, 2006.



403+1, Arca de Noé, 2006.

Como última propuesta presentada en esa selección de trabajos (el colectivo cuenta con otras acciones que para no extender mucho ese apartado, mejor pueden ser vistas en la liga de internet: <http://br.geocities.com/o403mais1>)



presentamos imágenes de “Amarelinhas”<sup>17</sup>, acción que consistía en jugar (Patrícia y yo) al “avión”, brincando en las fajas para paso de peatones mientras seguía rojo el semáforo para los coches.

Camuflados entre los demás usuarios de la ciudad, Patrícia se vestía como una estudiante universitaria o trabajadora regular, mientras yo llevaba traje y corbata, simulando un ejecutivo, por ejemplo.

La acción completamente inusitada de un ejecutivo y una estudiante que se encuentran al centro del paso para peatones y empezaren a jugar, utilizando una piedra (así como se juega al “avión” de verdad), creaban una imagen



403+1, Amarelinha, 2005.

surrealista en ese ambiente que era luego “borrada” por el fin del juego (que, claro, coincidía con la apertura del semáforos para los coches) y cada uno de nosotros seguíamos nuestros supuestos destinos.



403+1, Amarelinha, 2005.

## Colaboraciones

Colaborando en el sitio web del colectivo<sup>18</sup> tuvimos, entre otras, las participaciones de los artistas Ulisses Moisés, Valéria Cristina y Juliana Mafra,

<sup>17</sup> *Amarelinha* es el nombre en portugués para el juego: Avión.

<sup>18</sup> <http://br.geocities.com/o403mais1>

trayéndonos intervenciones que también dialogan con ese tema del disfraz y engaño visual.

Ulisses, artista visual, gráfico e ilustrador, crea orejas en papel adhesivo para pegarlas en teléfonos públicos, dándonos la impresión de que tiene uno la oreja de caricatura cuando esté hablando al mismo.



Ulisses Moises, *Orelhas*, 2004.

También, en unos pocos casos, las pega en publicidades donde aparecen caras de personas, de igual forma cambiando la “oreja real” por una caricatura.



Valéria Cristina, *Tapete Vermelho*, 2005.

Valeria, a su vez, se aprovecha de la imagen lujosa de la alfombra roja para crear una observación muy irónica y política acerca del contraste entre las clases sociales, instalando literalmente una alfombra roja (con sus remates y detalles en dorado) en el pasillo de un autobús.

Su intervención trata de denunciar las diferencias sociales existentes en la ciudad, contraponiendo dos símbolos de status: uno popular y ordinario (el autobús) otro elitista y exclusivo (la alfombra roja).

Juliana personifica a *Elisângela*: una muñeca de dos metros, hecha manualmente por la misma artista. *Elisângela* pretende tener una vida normal como cualquiera: participa de seminarios de arte, acude a conciertos musicales y a citas informales con amigos, pasea por las plazas y es practicante del *top-less*: “...Ya fui a conciertos, antros, participé de exposiciones, me bañe y también ya me quedé olvidada, en un rincón de una



Juliana Mafra, *Elisângela*, 2005.

*sala... parte triste de ser una muñeca*".<sup>19</sup> La artista busca involucrar su cotidiano a sus propuestas, borrando los límites entre arte y vida.

Ese conjunto de propuestas artísticas pone en evidencia, de variadas formas, el acto de camuflarse (y camuflar objetos e imágenes) como una importante estrategia del arte contemporáneo. Sumada a la característica de que esas obras estén disfrazadas entre los demás vocabularios de la ciudad (de por sí, no crean ninguna forma nueva u original, sino que se aprovechan de elementos ya existentes), hay otra característica de igual importancia para la realización de esas propuestas: la informalidad de su proceso.

Es una salida de emergencia por parte del artista en lo que se refiere a los esquemas burocráticos y mercantiles de galerías e instituciones, donde ese mismo artista (supuestamente generador del material sustancial para lo que acepta el sistema) es la pieza más frágil y cambiable. Fuera de esos esquemas desaparecen los trámites y demandas formales (permisos, contratos, divulgaciones), desaparece el límite entre arte y vida, desaparece la supremacía del autor:

Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*: se supone que el Autor es el que *nutre* al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*.<sup>20</sup>

Cynthia Marcelle lleva el camuflarse a un punto extremo. En *Capa Morada*, serie de fotografías realizadas en ciudad del Cabo, África del Sur, la artista brasileña

---

<sup>19</sup> Texto de divulgación de la artista

<sup>20</sup> *Barthes, Roland. El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós, 2002, pag.*



se funde en el paisaje urbano y llega al punto de volverse la mera ciudad, según sus propias palabras:

Escojo a lugares en la ciudad adonde me mezclo, hasta que mi presencia se vuelva familiar en el espacio. Inicialmente utilizo materiales con los mismos colores de fondo del ambiente como telas y ropas. Mientras el trabajo avanza esos materiales dan lugar a cosas y personas, me convierto en ciudad, me *mestizo* con la multitud.<sup>21</sup>



Cinthia Marcelle, *Capa Morada*, 2002.

<sup>21</sup> Texto de divulgación de la artista.

Francis Alys, en su acción “*Turista*”, trabaja en doble sentido: paradójicamente se disfraza, reclamando la propia presencia. Al mismo tiempo que desaparece con el acto “sagrado” del artista (se camufla entre los prestadores de servicios ambulantes y eso es la obra), explicita de forma literal la propia condición que le distingue.

Más allá de reivindicar un “autor”, el acto de poner una placa con la palabra “turista” a sus pies nos habla de la afirmación de una identidad agrupada, amplia y genérica. Como si cualquiera pudiera hacerlo: clasificar su grupo y explicitarlo. De hecho es lo que pasa en el universo práctico de esos hombres que trabajan ahí: llegan con el flujo de los peatones, se paran y ubican la oferta de sus servicios: plomeros, electricistas, albañiles, para luego, “impunes”, se refundieren otra vez en el flujo.



Francis Alys, *Turista*, 1996.

Alys plasma en la placa que lo identifica quizá el grupo más ordinario y etéreo en una ciudad como esa: el turista. Una “inutilidad” en medio de actividades esencialmente prácticas. Una crítica y auto-crítica de mucho valor en estos tiempos.

El disfraz se configura como una táctica aprovechada por varios artistas, pero también por acciones populares de toda orden. Los vendedores ambulantes, por ejemplo, que en pocos segundos pueden camuflar su mercancía en un bolso de mano, viven ese fenómeno como fuente de sobrevivencia en su cotidiano.

En el Metro de la ciudad de México, esos vendedores ambulantes se confunden con los demás usuarios y por supuesto, se aprovechan de eso. Hacen un tránsito instantáneo entre la legalidad y la ilegalidad (y vice-versa), una vez que se trata de una actividad informal y prohibida. Entienden, de una forma empírica, que el flujo es su escondrijo. Establece su acción en esos microflujos

con la destreza de un pescador buscando las mejores concentraciones de peces, pero él mismo está “disfrazado de pez”.

Siguiendo el análisis más destacado acerca de particularidades estéticas urbanas de la ciudad de México, pasamos al próximo punto ( la experiencia D. F. ) que hará entender mejor mi interés en dicho universo.



### 1.3 - La experiencia D. F.

Juntamente con el hecho de vivir por primera vez en otro país, estar en la ciudad de México desde 2006, desde un primer momento me trajo a la vista contrastes y nuevas (y muchísimas) imágenes, originales para mí de tal forma que se volvieron el plan de fondo del tema de ese trabajo. Los cuestionamientos de orden teórico y muchas de las propuestas artísticas surgieron de mi experiencia diaria en la ciudad, de mi presencia como extranjero, también latinoamericano como los mexicanos, en una realidad muy distinta a la que estaba yo acostumbrado.

La ciudad de México sostiene una historia de urbanización secular, desde los pueblos prehispánicos, mientras la ciudad donde vivía yo desde que nací, Belo Horizonte, tiene apenas 112 años, con una ocupación popular masiva muy reciente y formada, por supuesto, por gentes de otros lados (otras ciudades del estado, otros estados del país, y un reducido número de extranjeros).

Esa diferencia, juntamente con la gran diferencia entre los números de habitantes de las dos ciudades<sup>22</sup>, seguramente determinó de forma radical mi experiencia en la ciudad, motivándome a investigar y buscar material en esa situación.

Durante casi toda mi estancia en la ciudad, viví y estudié en el centro histórico, muy cerca del Zócalo<sup>23</sup> capitalino, lugar con una gran carga mítica y simbólica para este pueblo. Con importantes capas históricas superpuestas, el Zócalo aún sigue



Zócalo, Ciudad de México.

---

<sup>22</sup> Belo Horizonte tiene actualmente aproximadamente sus 3 millones de habitantes mientras la Ciudad de México cerca de 22 millones.

<sup>23</sup> Zócalo es el nombre de la plaza principal de un pueblo o ciudad, utilizado en las ciudades de colonización española.

teniendo la función de marco cero para el país. Ahí se encuentra el Templo Mayor: ruinas de los dos grandes y principales templos de la ciudad azteca de Tenochtitlán; la Catedral de la ciudad de México (construida con los restos demolidos del Templo Mayor); el Palacio de Gobierno Nacional (donde entre otras actividades civiles, una vez al año el Presidente en cuestión da el grito “Viva México”, para conmemorar el aniversario del inicio de la guerra de Independencia de México<sup>24</sup>), son entre otros, algunos sitios y hechos mitológicos ubicados en los alrededores de esa zona.

En nuestro territorio conviven no sólo distintas razas y lenguas, sino varios niveles históricos. Hay quienes viven antes de la historia; otros, como los otomíes, desplazados por sucesivas invasiones, al margen de ella. Y sin acudir a estos extremos, varias épocas se enfrentan, se ignoran o se entrededoran sobre una misma tierra o separadas apenas por unos kilómetros.<sup>25</sup>

En el Zócalo se confrontan “tribus” de varias categorías: turistas, ambulantes, frecuentadores de la Catedral, limosneros, militares, personas nativas que quizá tienen sus familias habitando el Valle de México desde hace siglos, más un gran vasto número de usuarios que tratan de, casi metódicamente, poblar a los 21 mil 344 metros cuadrados de la gran plaza durante prácticamente todo el año.

Esa gran plataforma urbana me pareció un perfecto laboratorio para propuestas de arte público, más específicamente aprovechando de esas múltiples convergencias para realizar las propuestas de “camuflaje urbano”.

Aparte del Zócalo, otros sitios y situaciones de mi cotidiano me provocaron la atención. Entre ellos destaco el almanaque ambulante en el metro y su universo sonoro, el organillero, los altares en la calle (fijos y ambulantes), entre otros.

---

<sup>24</sup> El proceso de independencia de México empezó el 16 de septiembre 1810, pero solo fue reconocida por España en el año de 1836. El 15 de septiembre de cada año es la fecha de los festejos en el país.

<sup>25</sup> PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Cuadernos Americanos, México, 1950. pág. 11



## 1.4 - El artista urbano como hacker en el espacio público

*Hackers* actualmente es el término en inglés utilizado para clasificar a las personas conocidas criminalmente por invadir redes de sistemas informáticos (bancarios, públicos, etc.) con fines de robo o alteraciones maliciosas en las interfaces y bancos de datos. Pero resulta muy irónico saber que ese término fue acuñado en los años sesentas para nombrar un grupo de programadores y diseñadores de sistemas, originado en los Estados Unidos alrededor del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), el *Tech Model Railroad Club* (TMRC) y el Laboratorio de Inteligencia Artificial del MIT, toda una comunidad que se caracteriza por el lanzamiento del movimiento de software libre. La *World Wide Web* e internet en sí misma son creaciones de los *hackers*.<sup>26</sup> Por esa razón la ironía: los *hackers* hoy son invasores del sistema que ellos mismos crearon en el pasado.

De forma análoga está el artista urbano para con sus antepasados: “los artistas creadores de imágenes”. Los artistas de antes, responsables por publicar prácticamente todas las imágenes que se conocían, ahora tratan de transgredir el vasto y implacable universo de imágenes públicas: la fotografía, la prensa, la televisión, el cine, la publicidad, la internet; aparatos mediáticos que tienen el papel contemporáneo de nuestras “artes creadoras de imágenes” tal como fueron los artistas de antaño.



*Times Square, Nueva York.*

Fuera del circuito comercial de las artes (coleccionadores, galerías, museos, concursos por premios, etc.) en que aún se pretende el manejo de originalidades y exclusividades, los artistas (o iniciativas artísticas) tienen hoy quizá como única opción enfrentarse inevitablemente a esa masa caótica e inclasificable de imágenes.

---

<sup>26</sup> Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Hacker>

¿Y cómo intentar crear frente a ese sistema masivo de producción de imágenes? ¿Cómo hacer competencia frente a la máquina de imágenes monumentales que es la publicidad? ¿Cómo transgredirla?

Similar a como resulta para el *hacker*, la respuesta sería: subvertir el sistema. Entenderlo en sus orígenes, en sus piezas más fundamentales, para luego aprovecharse de sus grietas e “invadirlo”. Ubicar sus rutas y desviar sus discursos. Usar sus propias reglas en contra del mismo. Camuflarse en él.

Subversiones de esa naturaleza en las artes nos puedes ayudar a ilustrar el tema. Es el caso de *Inserciones en Circuitos Ideológicos - Proyecto Coca-Cola*, de 1970. Cildo Meireles utilizaba calcomanías sobre botellas de Coca-Cola, impresas con pintura blanca vitrificada, donde se leía, además del título del proyecto, la siguiente propuesta: “*Grabar en las botellas, opiniones críticas y devolverlas a la circulación*”. Cuando la botella está vacía no se percibe el texto, que solo aparece contra el fondo oscuro de la bebida. O sea, que de esa forma las botellas eran “recargadas” con la bebida sin que la industria se diera cuenta del texto, camuflado entre los demás textos blancos de la botella. Luego, regresaban a la circulación.

Según Cildo Meireles, la propuesta parte de tres principios: 1. Existen en la sociedad determinados mecanismos de circulación (circuitos); 2. Esos circuitos vehicular evidentemente la ideología del productor, pero al mismo tiempo hacen pasibles el recibir inserciones en su circulación y 3. Eso ocurre siempre que las personas las revelen.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Cildo Meireles. *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p.25.



Cildo Meireles, *Inserciones en Circuitos Ideológicos*, Rio de Janeiro, 1970.

En un homenaje a Cildo Meireles, el Grupo Poro de Brasil rehace una propuesta de *"Inserciones en Circuitos Ideológicos"*, realizada inicialmente en los años setenta, pero en ese entonces denunciando el desaparecimiento de presos políticos. Utilizando un recurso muy conocido y barato: el sello, el Grupo Poro propone un nuevo significado para la sigla FMI<sup>28</sup>: *Fome e miséria internacional* (hambre y miseria internacional). El mensaje es claro: relacionar (y quizá responsabilizar) las superestructuras financieras a la miseria y el hambre

---

<sup>28</sup> Fondo Monetario Internacional



en el planeta Tierra, utilizándose para eso de la pieza más básica del sistema del capital como soporte: el billete monetario.

La posibilidad de reedición de ese trabajo en nuestros tiempos indica que el billete sigue funcionando como ese símbolo ordinario de transito, de flujo fácil, de circulación popular por excelencia. Intervenir en ellos, de esa forma crítica y transgresiva es contaminar los archivos (o células) del sistema para cuestionar su propia existencia.



Grupo Poro, FMI – revisitando a Cildo Meireles, desde 2002.

Incluso aún acerca de los billetes, Francis Alys nos presenta una proposición muy inusitada donde problematiza valor monetario, valor del trabajo y valor de



Francis Alys, *El arte de la obra y la obra de arte*, México, DF. 2010.

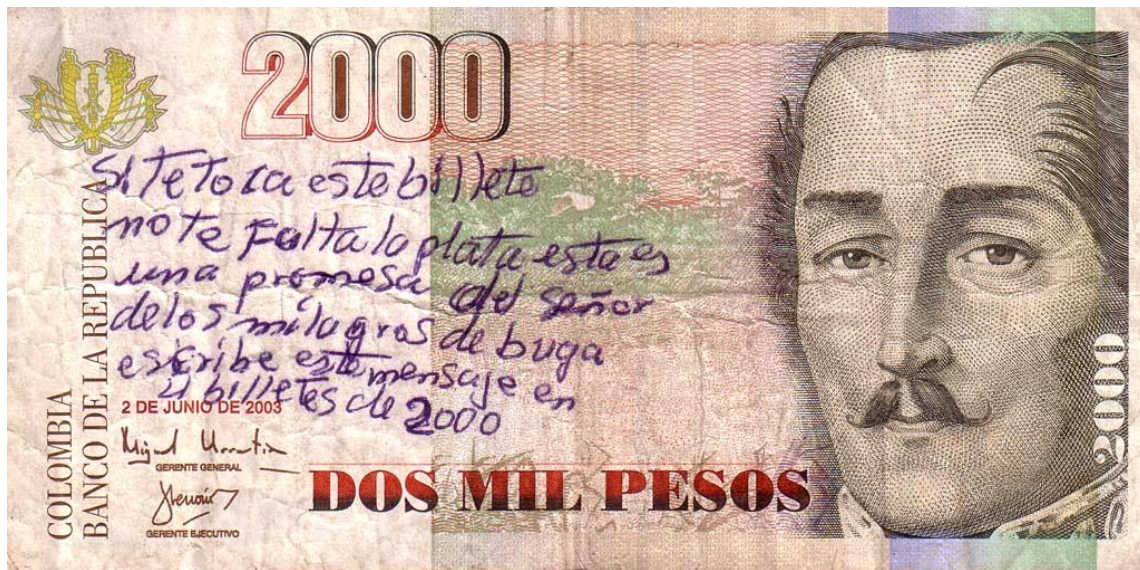
objeto de arte. Toma billetes de 100 pesos mexicanos para producir animales en papiroflexia, y venderlos en espacios públicos por el valor de 100 pesos mexicanos. Según el propio artista, *a veces el hacer se vuelve quehacer y a veces el quehacer se vuelve hacer*.<sup>29</sup> Alys

opera inversamente a la lógica del mercado porque logra anular el valor de su trabajo, ya que el objeto es adquirido y vendido por el mismo valor: 100 pesos.

Sean escritas a mano, en sellos o simplemente con doblas, anónimas o a partir una propuesta artística, la existencia de esas intervenciones graficas indican, en su forma, las brechas del sistema del capital, y, en su contenido; cada

<sup>29</sup> Texto de divulgación del artista, impreso en la postal/divulgación de la obra.

desahogo anónimo e individual que será remitido a un otro individuo también anónimo: botellas lanzadas al mar, tema del próximo punto.



## 1.5 Botellas al Mar<sup>30</sup>

María Angélica Melendi es Doctora en Literatura Comparada y actualmente es Profesora del Departamento de Artes Plásticas de la Escola de Belas Artes de la UFMG<sup>31</sup>, en Belo Horizonte/Brasil. De origen argentina, se mudó a Brasil en la mitad de los años setenta, en el auge de la violencia y represión militar en aquel país. Empieza a involucrarse con las artes visuales en la década de los ochentas, al ingresar en aquel entonces a la Escuela libre de artes Guignard (hoy Escola Guignard-UEMG<sup>32</sup>), en el Parque Municipal de Belo Horizonte.

Desde un principio se interesaba (probablemente por su recién y quizá traumatizante experiencia en Argentina) por temas relacionados a los archivos, a la memoria y al cuerpo, llevando sus investigaciones y producciones más allá de las cuestiones formales y pictóricas. Lo ético, lo social y principalmente lo político componían el cuerpo de sus intereses teóricos y es desde esa perspectiva que hablaremos a la continuación acerca de su texto *Botellas al mar*<sup>33</sup> de 2003, donde Melendi propone una interesante analogía entre el arte público actual y el imagen de botellas lanzadas al mar.

Asimismo presenta, en ese mismo ensayo, diferencias fundamentales en Latinoamérica entre acciones de arte público de los años setentas (fondos macro políticos y direcciones “ofensivas” muy bien determinadas) y las acciones actuales (discursos amplios, aleatorios y dispersos – botellas al mar – generalmente dedicados a las micro políticas cotidianas), creando así un interesante parámetro para pensar la producción artística contemporánea, porque nos propone preguntas tales como: ¿en contra de qué o de quién se está luchando?, y más profundo aún: ¿sí existe o no lucha en estos tiempos?

---

<sup>30</sup> MELENDI, María Angélica. Botellas al mar: de la urgencia a la desesperanza. In: *Anales del III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, (XI Jornadas del CAIA) Original - Copia... Original?* Buenos Aires, Argentina, 2005. p.119 – 131.

<sup>31</sup> Universidad Federal del Estado de Minas Gerais

<sup>32</sup> Universidad del Estado de Minas Gerais

<sup>33</sup> Se puede conocer la versión del texto en su integridad en el Anexo I (pág. 94)

Según la autora, las propuestas artísticas de los setentas tenían un fondo de contestación muy explícito. Presenta varios ejemplos de esas propuestas en Latinoamérica y en otras partes, indicando un movimiento colectivo y de cierta manera “universal” en contra de las atrocidades cometidas por los gobiernos autoritarios:

Esas décadas fueron impregnadas por el espíritu de la contestación. Trazo de unión que hilvanaba las reivindicaciones locales con la Revolución Cubana, los Black Panthers, los movimientos contra la guerra de Vietnam, la guerrilla boliviana, el Mayo Francés, la revuelta estudiantil que explotaba a lo largo del continente: de Tlatelolco y Berkeley a Río de Janeiro, São Paulo, Montevideo, Córdoba, Buenos Aires.<sup>34</sup>

A su vez, ciertos artistas contemporáneos se aprovechan de procedimientos de esa época, pero actualizándolos en la nueva realidad urbana, buscando, más que cuestionar las superestructuras, señalar el afecto humano y las relaciones cotidianas como transformador de esa realidad:

Al operar con acciones directas sobre el espacio urbano, los trabajos de los artistas contemporáneos resignificarían las prácticas contestatarias de los años 60 y 70. Buscarían, como querían los situacionistas, una religación afectiva con los espacios degradados o abandonados de la ciudad, con lo que fue expulsado, apagado u olvidado en la formación de los nuevos centros. Sus características principales serían: la negación de la autoría o su división entre los miembros del grupo, el carácter efímero o definitivamente desmaterializado de la obra y el uso de prácticas que se confunden con las de la señalización urbana, la publicidad popular, los movimientos de masas o con las tareas cotidianas.

Melendi nos habla de las “utopías de aproximación”, punto propuesto por Nicolas Bourriaud<sup>35</sup>, y que serviría para sintetizar en una única expresión ese

---

<sup>34</sup> MELENDI, María Angélica. Botellas al mar: de la urgencia a la desesperanza. In: *Anales del III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, (XI Jornadas del CAIA) Original - Copia ... Original?* Buenos Aires, Argentina, 2005. p.120.

<sup>35</sup> Cf. BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris : Presses du réel, 1998. p.10.

nuevo paradigma de las artes visuales y su relación con el espectador (o sería ¿experimentador?):

El arte contemporáneo, antes que representar, buscaría modelar, insertarse y actuar dentro del tejido social, más que inspirarse en él. Desde ese punto de vista, la obra de arte sería un intersticio social, un espacio de relaciones humanas que, al integrarse más o menos armoniosa y abiertamente en el sistema global, sugeriría otras posibilidades de trueques que las vigentes en el sistema.<sup>36</sup>

Como conclusión del texto, Melendi explica que fuera de los espacios institucionalizados del arte, las propuestas de los artistas tienden a diluirse en lo real, porque de hecho hacen parte de él. En ese sentido las obras en espacios públicos tendrían (en todas y en cada una de ellas) un carácter de camuflaje por excelencia:

...fuera de la institución, un cierto arte corre el riesgo de diluirse en lo real. Todo lo que hay en él de antiartístico, de cotidiano, de ordinario, de impermanente, contribuye, de hecho, para la confusión de esos trabajos con los de otros activistas, que no tienen ninguna pretensión de pertenecer al sistema del arte, o con acciones ordinarias propias de la vida urbana.

Debemos recordar que, frente a la dificultad de juzgarlas a partir de principios estéticos, políticos o didácticos, sería posible, apenas, evaluar su eficacia inmediata, casi siempre muy modesta en el momento de su ejecución. Pero si nos colocamos frente a esos trabajos de la misma manera que sus autores— una manera fluida, porosa, inestable, desesperanzada en fin—, tal vez podamos verlos y sentirlos. No debemos esperar mucho de ellos aquí y ahora, apenas vislumbrar pequeñas vibraciones en los bordes de lo real — ese espacio en ruinas donde todo se contamina y se deteriora — que hagan sospechar que alguna cosa está por acontecer.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> MELENDI, María Angélica. Botellas al mar: de la urgencia a la desesperanza. In: *Anales del III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, (XI Jornadas del CAIA) Original - Cópia ... Original?* Buenos Aires, Argentina, 2005. p.126.

<sup>37</sup> Ídem, p.129



Simone Pazzini utiliza una operación muy semejante a la de las botellas lanzadas al mar, cuando para su serie de fotografías *Óh-phélias* confecciona algunas decenas de vestidos, en una tela muy ligera y translúcida, para luego dejarlos en fuentes de agua de la ciudad de México. Las fotografías funcionan únicamente como la captura de un momento intermedio de cada acción, entre el “abandono” del vestido por la artista y la recogida anónima. El resultado en las fotografías es esa imagen delicada y poética, pero un poco perturbadora a la vez: ¿adónde se fue el cuerpo? La relación de esa obra con la imagen de



Simone Pazzini, *Óh-phélias*, Ciudad de México, 2008.

las botellas lanzadas al mar es clara y muy estrecha. El gesto de dejar los vestidos puede ser interpretado como mensajes enviados a un futuro impreciso, a un prójimo anónimo, en un océano de símbolos e imágenes “superficiales”.



Cinthia Marcelle y Marilá Dardot buscan, en su acción pública “Irmãs” (hermanas), crear un paisaje imposible, un juego visual sencillo pero muy eficaz. Salen por la ciudad con mochilas transparentes llenas de flores hechas de papel de china, cada una con un color específico (violeta y amarillo) que corresponden justamente a los dos colores de las flores de un árbol muy común en Brasil, el Ipê. El “juego” empieza cuando se acercan a uno de esos árboles y mientras una se agacha, la otra saca las flores de papel de la mochila, pero las del color distinto al árbol en cuestión, y las acomoda “orgánicamente” al pie del mismo. La acción que trabaja con dos colores complementares (amarillo y morado) denota complicidad no sólo en el aspecto cromático, también en el ámbito afectivo, al mismo tiempo que nos hace pensar acerca de la presencia humana en la dinámica de la naturaleza. Las flores artificiales son dejadas y quizá ahí empieza la interacción más contundente con los usuarios de la ciudad.



Cinthia e Marilá, *Irmãs*, Belo Horizonte, 2003.

A través de las dos “operaciones” combinadas: el *hacker* y las botellas lanzadas al mar, se diseña un nuevo paradigma de actuación para el artista urbano contemporáneo. Camuflado en las micro políticas del cotidiano el gesto artístico pasa a ser parte en el paisaje y busca enmarañar realidad y ficción.

Pasemos al próximo capítulo, donde presento y propongo intervenciones apoyadas en esa combinación.

Capítulo II

**Indicios, Presencias y Engaños**  
**- Intervenciones gráficas**

## Capítulo II

### Indicios, Presencias y Engaños - Intervenciones gráficas

*Escribí mi nombre en el cimiento  
Para que se acuerden de mi  
Me pregunto, sin embargo  
Porque entonces estoy aquí<sup>38</sup>*

Érika Machado

Integrados al caos estético de la ciudad, los vestigios gráficos dejados por sus usuarios nos hablan, entre otras cosas, de una necesidad común de confirmación de la presencia. Esas marcas buscan legitimar, a través del indicio, existencias amenazadas por el olvido.

Y eso no es nada nuevo. Podríamos recurrir a los diseños rupestres de la prehistoria para explicar tal fenómeno, pero no nos interesa en el presente texto ampliación histórica tan extremada.

Nos interesa más que nada descubrir, específicamente en el espacio urbano actual, acciones de esa naturaleza que utilizan el camuflaje como táctica. Para eso extrapolaremos la intención de solo afirmación de presencia (tema que será retomado en el punto 2.3 - *Sombras*) para hablar de una categoría también incluida entre esos vestigios gráficos: los cambios en los textos de los espacios públicos. Se utiliza aquí la palabra “textos” en un sentido amplio: textos de orientación geográfica, textos institucionales, textos religiosos. Pero sobretodo: textos publicitarios.

Valiéndose de su condición de anónimo, el usuario, artista o no, identifica en la publicidad impresa la posibilidad ideal para intervenir, como ese importante discurso a ser cuestionado y reconstruido. Enseña, con un gesto gráfico incisivo, la insatisfacción en relación a lo exagerado de las imágenes. Una vez

---

<sup>38</sup> Traducción libre de extracto de la canción: *No Cimiento*, de Érika Machado. Indi Records, Brasil, 2006

que la publicidad asalta impunemente nuestra visión, escamotearla funcionaría como una especie de compensación, un equilibrio entre las relaciones de oferta y consumo de las imágenes:

Este fenómeno (el escamoteo) se generaliza por todas partes aun si los ejecutivos lo penalizan o "se hacen de la vista gorda" para no ver nada. Acusado de robar, de recuperar material para provecho propio y de usar las maquinas por cuenta propia, el trabajador que "escamotea" sustrae de la fábrica el tiempo (más que los bienes, pues sólo utiliza desechos) con el propósito de llevar a cabo un trabajo libre, creativo y precisamente sin ganancia. En los lugares mismos donde impera la máquina a la cual debe servir, el trabajador se las ingenia para darse el placer de inventar productos gratuitos destinados únicamente a expresar, por medio de su obra, una pericia propia y a responder, por medio de un gasto, a las solidaridades obreras o familiares.

...El orden efectivo de las cosas es justamente lo que las tácticas "populares" aprovechan para sus propios fines, sin ilusiones de que vaya a cambiar de pronto. Mientras sea explotado por un poder dominante, o simplemente negado por un discurso ideológico, aquí el orden es engañado en juego por un arte. En la institución de que se trate, se insinúan así un estilo de intercambios sociales, un estilo de invenciones técnicas y un estilo de resistencia moral.<sup>39</sup>

Desde que queda al alcance de la mano (y eso implica también hasta donde pueda llegar el resto del cuerpo) todo texto es pasible de cambios en su interface. Pueden ser desde sencillos bigotes insertados en una cara en un cartel hasta adhesivos muy elaborados desviando el sentido de los letreros.



**Intervención grafica sobre publicidad**  
Ciudad de México, Agosto de 2007.

Esas iniciativas buscan crear situaciones graficas imposibles: engaños visuales. Transitan entre el escarnio y la subversión. Se burlan de la publicidad. Cambian los sentidos de las señales urbanas. Contribuyen como un importante contrapunto para la escritura del gran y complejo texto que es la ciudad.

---

<sup>39</sup> DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano - 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 1996. P. 31.

Salvador Dalí, en una escala más pequeña y en un campo más específico que son las artes visuales, se vale de un procedimiento semejante, al mezclarse con la *Gioconda*, de Leonardo da Vinci. Una broma gráfica que viene a ironizar la carga histórica y sagrada de esta obra. En 1954, Dalí *sabotea* la obra más conocida de la historia del arte, se aprovecha de su aura y la vulgariza. Comprueba la vulnerabilidad de las imágenes a través de los medios técnicos disponibles. Entrega al público, más que una obra original (que en un principio ni siquiera era suya), un gesto crítico.



Salvador Dalí,  
*Autorretrato como Monalisa*, 1954.

Así como actúa el interventor anónimo en el espacio urbano, Dalí reescribe lo establecido y cuestiona su permanencia. Lanza al futuro una posibilidad de reescribir el pasado, a través de un procedimiento que más en las décadas que siguen servirá como modelos para muchos artistas y corrientes artísticas.

También incluidos en esta categoría de “intervenciones gráficas”, presentamos los altares públicos en las calles de la ciudad de México. Aunque no traen en sí mismo el obvio de lo gráfico, como son las intervenciones sobre publicidades por ejemplo, esos altares, fijos o muebles, rediseñan la trama urbana a través de una red de tradiciones y de resistencias. Sus peculiaridades plásticas y los



Altar público, Avenida Plutarco  
Elias Calles, Ciudad de México.

distintos cambios que sugieren a los espacios donde son “exhibidos” nos ofrecen un rico material de estudio.

Tomo prestado el título del proyecto de investigación *Altares en la Calle*, de la profesora doctora María Angélica Melendi, iniciado en 2009 y aún en curso, y exploro el tema en la ciudad de México. A través de la observación y captura de fotografías, entre los años de 2007 y 2010, destacaré dos frecuentes tipos de altares públicos: a la Virgen de



Guadalupe y a la Santa Muerte. En el caso de los altares a la virgen de Guadalupe (patrona católica de México), sus “apariciones” son fijas y pueden ser vistas en situaciones muy variadas: en entradas de estaciones de metro, mercados, esquinas, puntos de taxistas, patios internos de vecindades, entre otros. Por lo regular establecen un aspecto de “orden moral” o reivindican la necesidad de respetar a una zona colectiva y publica. En muchos casos son “instalados” en sitios de degradación física, oscuros y peligrosos,



**Altar público,**  
*Avenida Thiers, Ciudad de México.*

solicitando cordura de y hacia los que comparten la “presencia” de la Virgen. Como una especie de contrapunto religioso y social a los altares a la Virgen, los



**Altar ambulante,**  
*Calle Izazaga, Ciudad de México.*

altares a la Santa Muerte, por su vez, además de estar fijos en algunos sitios de la ciudad, son presentados participando del espacio público en altares ambulantes, lo que les confiere una exhibición itinerante por las calles, principalmente alrededor del Centro Histórico y colonias adyacentes (Tepito, Lagunilla, Garibaldi, entre otras). La imagen es una

calavera hecha en tamaño natural humano, característica que despierta una notable atención pública. Determinan territorios e identidad local en un intento por sostener rasgos antiguos de sus tradiciones. Es importante mencionar que a pesar de estar muy presente actualmente en la ciudad de México, como también en varios otros estados de la República, el culto a la Santa Muerte aún enfrenta rechazo y desconfianza por parte de las clases más conservadoras. Asociada a la brujería y al ocultismo, el culto se restringe a unas pocas zonas de la Ciudad, y quizá su altar móvil sea una estrategia para “burlar”



**Altar público, Santa Muerte,**  
*Calle Moneda, Ciudad de México.*

las formalidades y arquetipos religiosos ya establecidos. Utiliza como medios de resistencia activa rasgos legibles de su propia cultura: otra vez, el comportamiento del “hacker” en el espacio urbano.

Vale la pena destacar algunos otros aspectos de ese “culto de crisis” que se configura hoy como una importante manifestación popular urbana reciente de esta ciudad, según escribe el antropólogo Carlos Garma<sup>40</sup>:

El culto a la Santa Muerte es una forma de religiosidad popular que tiene elementos fuertes de sincretismo con aspectos diversos y disímiles. Encaja en el culto a las deidades femeninas, particularmente las advocaciones distintas a las figuras de la virgen María.

La devoción a la Santa Muerte era una práctica generalmente clandestina durante muchos años. Esto cambió con el establecimiento de un santuario público en el barrio de Tepito, en la ciudad de México, en 1997. Una creyente piadosa decidió sacar una imagen de la muerte de tamaño natural, que era de su familiar, y darle una ermita con vista a la calle. El culto creció rápidamente y otros creyentes también decidieron sacar sus imágenes.<sup>41</sup>

En el ámbito social, Garma argumenta que se trata de un “culto de crisis”, y como toda religión, convoca a todos los desesperanzados y afligidos:

Se ha difundido en medio de una crisis económica y social muy dura que ha afectado las vidas de muchas personas en los sectores menos favorecidos. Las religiones siempre han prosperado en estas situaciones porque ofrecen una salida espiritual a los problemas que enfrentan los seres humanos cotidianamente. El culto a la Santa Muerte atrae como un imán a las personas que se enfrentan a situaciones sin una resolución o donde deben actuar con grandes desventajas frente a los demás. Por esta razón el culto, sin duda, continuará creciendo en el futuro, apoyándose en la persistente situación de crisis que enfrentan sus seguidores.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Carlos Garma es Doctor en Antropología y Profesor Investigador del Departamento de Antropología de La Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa desde 1984.

<sup>41</sup> *Bitácora*, Revista de La Fábrica de Artes y Oficios de Oriente, número 09. 2009. Ciudad de México. P. 27

<sup>42</sup> *Bitácora*, Revista de La Fábrica de Artes y Oficios de Oriente, número 09. 2009. Ciudad de México. P. 28

Finalizado el asunto de los altares, pero aún hablando sobre la religiosidad y el espacio público en México, exponemos a la continuación el increíble fenómeno urbano que se da en los usos de la imagen de San Judas Tadeo, destacando cuatro aspectos: 1. El uso de los colores verde y amarillo para identificar sus seguidores; 2. El gran número de adolescentes entre ellos; 3. La acción de llevar en los brazos la imagen de San Judas durante todo el día 28 de cada mes del año y; 4. La gran fiesta a San Judas el día 28 de Octubre de cada año, donde una multitud ocupa la Iglesia de San Judas y sus alrededores.



**Día de San Judas,**  
*Ciudad de México.*



**Día de San Judas,** Iglesia de San Judas, Octubre de 2009, *Ciudad de México.*

Como fenómeno urbano, la devoción religiosa y también estética a San Judas en la ciudad de México nos sirve perfectamente para hablar de esa fusión entre lo estético y lo cotidiano, donde el cuerpo es por excelencia el soporte de expresión. De ese conjunto de procedimientos destacamos propuestas artísticas que serán detalladas en los puntos que siguen, separadas por tres grupos: *Calcomanías*, *Palomitas para Palomas* y *Sombras*.

Aunque se referirán obras de otros artistas para enriquecer los ejemplos, cada tema de los tres grupos está estrictamente relacionado con propuestas de mi autoría y en participación con el colectivo *403+1*.

## 2.1 - Calcomanías

La telefonía fija y móvil en Brasil es una de las más caras del globo. Además de los muchos y extraordinarios costos pagados por los servicios, las empresas gozan de dominios hegemónicos de grandes zonas de clientes. Un juego perverso, donde la publicidad y los patrones capitalistas nos



Teléfono público original.

“demuestra” que usar los servicios de telefonía hoy es fundamental para cualquiera, al mismo tiempo que nos pone muy caro y condicionado su consumo. Pensando en eso, el colectivo *403+1* propuso en el 2005 una intervención que cambiaba el nombre de la empresa: *Telemar* por *Telemá* (en español se traduciría como “Telemala”, una combinación de las palabras “tele” y “mala”). El camuflaje se dio gracias a los colores de la calcomanía, perfectamente disfrazados en el color del objeto: el teléfono público de la dicha empresa.





403+1, Telemá, Belo Horizonte, 2005.

Siguiendo una estrategia similar, Simone Pazzini, en su intervención *Mariposas*, de 2006, pensada específicamente para ícono de la Estación de Metro Juanacatlán en la ciudad de México, reproduce el dicho ícono en distintos tamaños y lo pega sobre la señalización interna de los vagones.

Pazzini encuentra en el patrón gráfico la posibilidad para transgredir límites, dimensiones y direcciones. No obstante al carácter ilegal de la acción, la artista interviene de forma extremadamente poética y sutil. Por un momento se podría pensar que las mariposas hacen parte del letrero original, porque aunque el “error” sea obvio, la proposición plástica está tan bien integrada y disfrazada que se mimetiza perfectamente con la señalización.



Ícono de la Estación Juanacatlán, Metro Ciudad de México.



Simone Pazzini, *Mariposas*, 2009  
Colaboración: Alexis Azevedo.

El Grupo Poro explora las salidas de los tubos hidráulicos callejeros en la intervención “Enxurrada de letras” realizada en Belo Horizonte. Desde 2002, el grupo integrado por Brígida Campbell y Marcelo Terça-Nada!, busca intervenir en los flujos efímeros de la ciudad, utilizando como soporte medios del cotidiano urbano:

Intervenciones son casi siempre efímeras. Duran el tiempo de una publicidad de mano en el centro de la ciudad, o el tiempo de una hoja de oro caerse de un árbol. Duran el tiempo del desplazamiento del ritmo cotidiano para un ritmo poético, cuestionador. ¿Es posible *re-sensibilizar* el espacio urbano? Una intervención puede durar el tiempo que la imagen provocada se queda en la memoria de quienes las vieron. O el tiempo que las historias de sus desdoblamientos fueron contadas.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Texto de divulgación del Grupo Poro, en: [www.poro.redezero.org](http://www.poro.redezero.org)



En la presente acción el Grupo Poro extrapola lo bidimensional de las calcomanías, las adecua a los espacios mimetizando las funciones prácticas del mobiliario urbano.

Logran, según ellos mismos sugieren, transitar entre el ritmo cotidiano y el ritmo poético.

La proposición artística de mi autoría que sigue, *Palomitas para Palomas*, intenta trabajar justamente con la intersección entre esos dos ritmos, a través de un dibujo efímero en el piso, formado con el gesto común de tirar palomitas de maíz al piso. Pasémonos a ella.



Grupo Poro, *Enxurrada de letras*, 2004.

## 2.2 - Palomitas para Palomas

Ese proyecto de intervención nace de un ensayo realizado en el camellón central de la Avenida Plutarco Elías Calles, en la colonia Prado Churubusco, al sur de la ciudad de México, donde yo barría las hojas caídas en el suelo, dándoles la forma de águilas de diversos tamaños, denotando una parvada.

La acción propone llevar lo efímero a un extremo, haciendo que el gesto en sí sea la sustancia “artificial” de la “obra”. La obra se limita a un gesto.



**Camellón central,**  
*Avenida Plutarco Elías Calles, 2007.*



**Ensayo para la acción Palomitas para Palomas,**  
*Avenida Plutarco Elías Calles, 2007.*



Pensando en la importante simbología que el águila obtiene en este país, proyecté la intervención: *Palomitas para Palomas*, donde a través del gesto corriente de tirar palomitas de maíz a las palomas, formaré un dibujo de una gran águila (aproximadamente 5 metros de diámetro) en el piso del Zócalo de la ciudad de México. La expectativa es que las palomas, muy presentes en dicha plaza, “devoren” el águila dibujada con palomitas.

La fundación de Tenochtitlán (actualmente ciudad de México) se dio, según la mitología mexicana, gracias a que fue encontrada posada en un nopal un águila devorando una serpiente, exactamente donde hoy se encuentra el Zócalo capitalino. *Palomitas para Palomas* busca remontar ese antiguo mito, en una especie de actualización del evento. Es decir, funcionaria como una constatación del cambio del paisaje natural (que envuelve desde luego la presencia humana) traído por la urbanización.

El proyecto, concebido cerca de ocho meses atrás, desgraciadamente no se llevó a cabo hasta el término de esta tesis, porque se enfrentó a un problema intransponible: la ocupación constante del Zócalo durante todo ese periodo. En la foto al lado, tomada en julio de 2010, se ve el Zócalo ocupado con una gran estructura publicitaria en el primer plan, y al fondo un campamento del SME (Sindicato Mexicano de Electricistas), que desde meses antes ocupó prácticamente todo la plaza.



Ocupación del Zócalo en Julio de 2010,  
Fuente: [www.tlalpan.info](http://www.tlalpan.info) - Foto: Guillermo Sologuren.

La acción espera un momento oportuno para acontecer en ese mismo espacio, jugando que se perdería mucho el sentido al intentar hacerla en otro sitio.



**Palomitas para Palomas,**  
*Simulación.*

## 2.3 – Sombras

Las *Sombras* son una serie de acciones concebidas inicialmente por el colectivo 403+1, y realizadas en la ciudad de México y en la de Querétaro. La acción consiste en pintar sombras de colores en el piso de espacios públicos, usando a los peatones como “modelos” en su flujo cotidiano.

Sombras son un rico material plástico para trabajarse. Formalmente hablando, son la “negativización” de la presencia. Son su contra-forma. La existencia de la sombra se da solamente por la presencia de un cuerpo, es su doble desfigurado. Plasmarlas gráficamente en las superficies es congelar un instante del índice más etéreo de la presencia.

Esa materia etérea ya fue tema de obras de muchos artistas y destacamos aquí una obra de la brasileña Regina Silveira. En la imagen al lado viene registrada su acción: *Cor Cordis*, de 2002, realizada en el evento de Arte Público “Arte Cidade” en São Paulo, que consistía en “crear” una sombra para una estructura de un reservatorio de agua, de una industria desactivada.

Silveira transgrede el fenómeno de la luz al proponer una sombra improbablemente natural para la estructura. Sugiere una fuente de luz desde abajo en contrapunto a la luz natural de sol. La sombra ahí pierde su status de “índice” y gana una configuración particular y propia, como si en sí misma fuera otro cuerpo.



Regina Silveira, *Cor Cordis*,  
Arte Cidade, São Paulo, 2002.

Para seguir hablando de cuerpos, destacamos la obra “Yóquey” de la artista afroamericana Kara Walker. La artista propone una dimensión paralela por medio de una narrativa muy peculiar, utilizando como materia las sombras (o bultos) de personas en situaciones violentas o conflictivas.



Kara Walker, *Yóquey*, 1995.

En medio de puras formas negras, se ve aparecer frente a los ojos escenas que sugieren maltrato, abuso sexual y perversidad en contra de esclavos negros. La sombra en ese caso es explorada en la simbología de lo oculto, lo velado, lo oscuro en el sentido psicológico de la palabra.



Kara Walker, *Vista de exposición*, Whitney Museum of American Art, 2007.

La artista recurre a la memoria social y política de su país para lograr mantener presentes los “cuerpos reales” para las sombras expuestas.

Regresamos a la serie *Sombras*, del colectivo *403+1*. Fueron realizadas dos acciones: la primera, en 2006 en la plaza de la iglesia de la Soledad en la ciudad de México (sombras rellenas en azules) y la segunda en 2007 en el Museo de la Ciudad de Querétaro (siluetas rojas). A la continuación explicamos con pormenores de cada una de ellas.



### 2.3.1 – Sombras Azules (pista 01 del DVD anexo - 4'44'')

La primera acción de la serie será presentada por la transcripción integral del memorial hecho en aquel entonces<sup>44</sup>, seguido por las imágenes hechas como colaboración por Alfredo Casanova y Simone Pazzini:

*Memorial de la Acción: Sombras Azules, Plaza Soledad ciudad de México, 10 de Octubre de 2006*

*12:00 PM. Viernes. El sol está alto, exactamente arriba de la cabeza y las sombras son nada más que borrones en el piso. En ese momento recojo la cal, el pigmento, las brochas y la cubeta. Me dirijo a la plaza: La Plaza de La iglesia Soledad. Sitio elegido por su localización y por el gran de tránsito cotidiano de gente en aquella parte del centro de la ciudad de México.*

*En el camino, a medida que las horas pasaban, las sombras de la gente iban creciendo muy lentamente. Allá encuentro una plaza con un ligero flujo popular.*

*Empiezo a pedir a las personas que se queden paradas por algunos segundos mientras dibujo el contorno de su sombra en el piso. Al primer momento no se obtuvo mucha atención de los pasantes, pero cuando los primeros dibujos empezaban a aparecer, se creó una curiosidad acerca de la acción. El gesto de contornear la silueta de un paseante se vuelve como un toque mío en su cuerpo. Como una caricia, pero virtual, mediado por una simple proyección. La gente casi siempre miraba*



---

<sup>44</sup> Memorial presentado al Taller de Experimentación Plástica I - Arte Urbano - octubre de 2006, Academia de San Carlos, UNAM - Maestro Ramón Cervantes.

con paciencia y en silencio. Arrodillado debajo de cada colaborador, percibo que en ese gesto sencillo, su intimidad entra en contacto con la mía.

Poco a poco el piso de la plaza se volvió un gran conjunto de pozos de agua. En este día fueron aproximadamente 30 dibujos de sombra. Los últimos, ya casi al fin de la tarde, iban ganando formas más altas y delgadas. En ese momento cerca de las seis de la tarde eran muy imprecisos los límites entre las sombras proyectadas de la luz natural y la iluminación nocturna ya encendida. Ese fue el primer día.



La noche ahora cubriría aquellos temporarios dibujos de personas que en esas horas estarían quizá durmiendo.

Capturar sus sombras creaba un testimonio de que estuvieran allí, fuese donde fuese que estuvieran después. O donde estuvieran antes. Un certificado de presencia. ¿Para qué sirve? No sé precisar, pero en el exacto momento del permiso para estancar su sombra, uno en verdad está firmando con su cuerpo en un espacio. Y eso me parece que los hacía sentir con cierta propiedad de ese mismo espacio.



Así fue al otro día, cuando regresé para concluir la acción, y percibí que pasaban por allí muchas personas que ayer me prestaran su sombra, y como en una especie de reconocimiento certificado de su cuerpo, miraban y enseñaban su sombra azul a sus próximos, con una cierta satisfacción. Al final de ese día, sábado, ya tenía



*casi 50 dibujos. Fue cuando finalicé. Me sentí satisfecho. Recogí los materiales y me fui.*

*Ya es noche. Las sombras vacilantes de la noche intentan en vano continuar la luz del día. Pero mi cuerpo ya no soporta tantas horas con los ojos abiertos. En mi cuarto la luz es flaca, pero ya no importa. Apago la luz y me voy a dormir. Buenas noches.*





### 2.3.2 – Sombras Rojas (pista 02 del DVD anexo - 4'15'')

La segunda acción realizada en 2007 en el Museo de la Ciudad de Querétaro, en la ocasión de la exposición colectiva *Intervenciones Divergentes*, consistía en diseñar solamente la silueta de las personas en el piso de un área abierta del museo. Igual que la primera, esa acción fue ejecutada en dos días, y fueron utilizados los mismos materiales: cal, agua y pigmento mineral.



Esa vez la opción fue usar el color rojo, y puras líneas, remitiéndonos quizá a venas entrelazadas. Un cuerpo colectivo marcando un espacio de tiempo. Una condensación de presencias plasmadas en la piel que es el piso. La trama orgánica, que empezó con preservar las figuras en su integridad, en la medida que iba creciendo, las confundía y las mezclaba, formando una red mayor de presencias virtuales.



El sol es el proyector maestro en esa fotografía viva. La pintura que es apenas un registro, también se desvanece con el tiempo

El Museo de la Ciudad de Querétaro, por estar ubicado en el centro de la ciudad, posibilitó una gran visitación, reflejada en la intensiva participación popular en la acción. En las fotografías, se contó con las colaboraciones de Sandra Posa y Benigno Casas.



El resultado final enseñaba claramente el diseño resultante del movimiento del sol, dato hasta entonces ignorado anteriormente. Las sombras “caminaban” por el suelo a la medida que el sol se movía. Representan cada una de las presencias que ahí estuvieron; pero así vistas en su conjunto, diseñan también el lento camino del sol. Los últimos dibujos, como se puede ver a la derecha de la foto arriba, son muy largos y enseñan una proyección en un sentido disparejo en relación con los primeros a la izquierda de la fotografía.

Fue a partir de esta constatación del rastro dejado por el sol, que nació el proyecto de intervención *Lunares del Sol*, pensado para realizarse en el Zócalo de la ciudad de México. La propuesta consiste en pintar en el piso de la Plaza grandes círculos (aproximadamente un metro de diámetro) con pintura luminiscente (de las que absorben la luz en el día y brillan por la noche) marcando cada hora del día, usando como referencia la punta de la sombra del

mástil de la bandera central. El proyecto aún no obtiene apoyo financiero o institucional, fundamental para su realización. Pero ya existen pláticas con algunas instituciones en ese sentido.

Pasemos al próximo capítulo, donde exploraremos características del universo sonoro de la ciudad de México, tan particular y fascinante a su vez.



**Lunares del Sol,**  
*Proyecto/simulación.*



Capítulo III  
**Entre Cilindros y Bocinas**  
**- Paisajes e Intervenciones Sonoras**

## Capítulo III

### Entre Cilindros y Bocinas – Paisajes e Intervenciones Sonoras

#### 3.1 - Sonidos y Rutas

*Encima de los techos, las antenas de TV  
tocan música urbana,  
En las calles lo mendigos con esparadrapos podridos  
cantan música urbana,  
Motocicletas queriendo atención à las tres de la mañana.  
Es sólo música urbana.<sup>45</sup>*

Renato Russo

Los sonidos tienen una presencia fundamental en la vida urbana cotidiana de cualquier lugar, pero más particularmente en la ciudad de México donde asumen papeles muy inusitados. En sus espacios públicos, la ocupación sonora acontece de una forma impar, singular. Y aunque se intente, no hay como quedarse sordo a esa imponente orquesta del caos.

Desde la campana matutina de los recogedores de basura en la mayoría de las colonias, pasando por el increíble fenómeno de las mochilas sonoras en el Metro (la exploraremos mejor en el siguiente punto), hasta el ya tradicional silbato de los carritos de vendedores de tamales y camotes por la noche, la plástica sonora de esta ciudad se volvió tan peculiar y rica a mi percepción que mereció ocupar todo un Capítulo del presente trabajo.

Las rutas callejeras cotidianas, regularmente, son asaltadas por un sinnúmero de eventos sonoros, con una gran amplitud de objetivos: vender, informar, alertar u ordenar. El uso del espacio público es ampliado a su nivel sonoro, en una ciudad donde el espacio es un gran tema de conflicto. Y es interesante

---

<sup>45</sup> Traducción libre de extracto de la canción: *Música Urbana*, de Renato Russo. Legião Urbana 2 - EMI-Odeon, Brasil, 1986

pensar que mucha gente se sostiene económicamente de ocupar esos espacios no físicos, su oficina momentánea y fugaz.

En el disco compacto anexo - pista 03 (Audio callejero - 3'44"), se podrá escuchar el extracto de una captura de audio en la calle de Allende esquina con calle de Cuba, en el centro histórico en el día 20 de febrero 2008.

Los paisajes sonoros son múltiples, variados e impredecibles. No es nuestra intención aquí hacer un inventario apurado de esos paisajes, pero sí vale más que nada, destacar algunos de ellos y usarlos como material para realizar intervenciones sonoras, entre 2008 y 2010, en espacios públicos de la ciudad de México.

Las intervenciones parten básicamente de dos iconos urbanos sonoros, ya muy conocidos: la mochila sonora y el organillero, que entre si mantienen una interesante relación. Mientras el objetivo de los vendedores en el metro es "ganar" con la movilidad, lo del organillero es "ganar" en una condición fija. Característica que nos hace pensar acerca de dos tiempos y dos "Méxicos" distintos y sobrepuestos: un México contemporáneo veloz y (¿sub?)tecnológico y un México tradicional bucólico y manual.

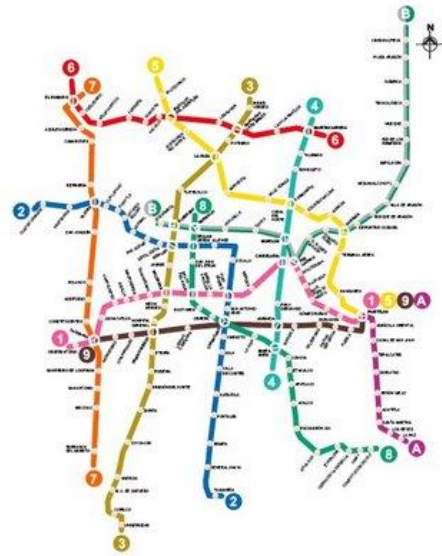
De la relación dicotómica entre ambos iconos urbanos nació la idea de la intervención *Organillo Ambulante* donde el propósito fue jugar con esas dos capas contrastantes: la tradición (lentitud) y lo contemporáneo (movilidad) (ve a la pagina. 84).

Pasamos, a la continuación, al primer de esos dos íconos, la mochila sonora y la fascinante "Radio Metro".

### 3.2 - La mochila *parlante*: *Radio Metro*

Debajo de la tierra coexiste otra frecuencia. En el Metro de la ciudad orgullosa de nombrarse la más grande del planeta, la ciudad de México, transcurre un cotidiano particular y muy denso paralelamente a la vida de la superficie.

La “red”, palabra de moda en esos tiempos, es vivida por cada persona que viaja por sus 11 líneas y 175 estaciones, experimentando un hipnótico movimiento sincronizado de trenes y masas de gentes. La red del metro más grande de Latinoamérica es sin duda el medio de transporte urbano más popular de esta ciudad, por dos principales motivos: el valor muy bajo de un boleto de viaje (3 pesos mexicanos, o aproximadamente 20 centavos de dólar americanos), tarifa considerada como la más barata del mundo, y su gran extensión física que cubre casi toda la malla urbana de la capital.



Mapa del Metro,  
Ciudad de México.

Pero, de pronto, el ritmo automatizado en el interior de los vagones es interrumpido. Son vendedores, cantores (y bandas completas de música), niñas tocadoras de acordeón, niños limpiadores de zapatos, ciegos, sordos, payasos, travestis seropositivos, faquires, incapacitados, señoritas mal humoradas anunciando libros de auto ayuda, más una gran cantidad que ni siquiera puedo intentar describirla en su totalidad. Cada uno y todos, tratando de ganar el almuerzo, el día, su vida, la vida de su hijo enfermo. Utilizando estrategias que se acercan mucho a algunos procedimientos del arte contemporáneo, mantienen un juego retórico constante con el espectador/cliente, que se vuelve un curioso momentáneo sin elección. Un espectador accidental y casi obligado.

El Metro de la ciudad de México es ese gran almanaque ambulante, donde se puede escuchar y consumir la música de moda, la pastilla de propóleo (*“para esa tos seca, para esa garganta irritada”*), la ayuda espiritual en discos compactos, los lentes para todas las vistas, o tan sólo escuchar la historia de vida de alguien gritada por él mismo.

Entre esa “feria” ambulante, seguramente la mochila sonora (utilizada por los vendedores de discos compactos para exhibir su producto) es sin duda el objeto más evidente. Se trata de un ingenioso aparato adaptado manualmente, con bocina, amplificador y batería de larga duración, lo que hace muy alta su potencia de sonido. Su principal característica es estar camuflada: en un instante se transforma de equipo de sonido (instrumento de trabajo) en una mochila de viaje (instrumento ordinario).



**Mochila Sonora.**

Aunque criticados por muchos, por la contaminación sonora producida, los vendedores mochileros ya se configuraron como un innegable símbolo urbano de la ciudad. Es importante mencionar que actualmente esa es una actividad considerada ilegal en el Distrito Federal, pero es una imagen ya habitual en los

viajes. Estos ambulantes, ultrajados por la falta de empleo y el desamparo social, se apropian del espacio sonoro a veces como un último recurso desesperado para su sobrevivencia, y eso refleja en su gran cantidad, constatando tiempos de crisis.

La “Radio-Metro” es la expresión manejada en esta tesis para referir a ese universo sonoro ambulante. Distinta de una radio convencional, su “transmisión” no es fija: sólo está presente en el movimiento. Sería como una evolución de las radios piratas. Además del producto, su acción también es pirata pues asalta el silencio, lo “roba” de los demás usuarios. Los vuelven víctimas sonoras momentáneas que si los vemos como conjunto de un viaje regular, notamos la existencia de un *playlist*<sup>46</sup> orgánico y constante: la radio metro.



Vendedor ambulante,  
Metro Ciudad de México.

En el disco compacto anexo – pista 04 (Audio Metro-D. F. - 3’19”), se podrá escuchar extracto de una captura de audio en la línea 2 del Metro de la Ciudad, en el día 3 de octubre de 2009.

La mochila sonora se volvió la principal pieza para una serie de acciones realizadas en muchos espacios públicos de la ciudad, y serán presentadas adelante en el punto 3.4 - *Serie: “Ambientes sonoros imposibles*.

Pero antes visitaremos otro icono sonoro de la ciudad de México, el organillero.

### **3.3 - “Para que no se pierda la tradición”**

La frase “*Para que no se pierda la tradición*” utilizada por los organilleros de la ciudad, juntamente con el mero sonido de los cilindros, se configuran como un

---

<sup>46</sup> “Lista de reproducción”



pintoresco símbolo urbano muy presente en la ciudad de México, aunque con añeja origen.

El aparato es un organillo que se acciona con manivela; fue traído a México por alemanes en el siglo XIX, y la estrategia es pedir colaboraciones a los peatones en su sombrero mientras giran la manivela que produce el sonido. En México ya son organizados en una asociación de trabajadores y pueden ser encontrados principalmente en las calles del Centro Histórico y adyacencias.

En el disco compacto anexo – pista 05 (Audio organillero - 0'58''), se podrá escuchar extracto de una captura de un organillero en la Calle de Madero, centro de la capital, en el día 23 de julio de 2008.



*Organillero, Centro Histórico, Ciudad de México.*

Ejecutan básicamente canciones populares mexicanas de la primera mitad del siglo XX, característica que me dio el gancho conceptual para crear un proyecto futuro de intervención sonora, que desgraciadamente no se podrá llevar a cabo antes de la conclusión del presente texto. Se pretende, con la colaboración de los mismos organilleros (y más específicamente de quién técnicamente fabrica los cilindros) proponer la confección de nuevos cilindros con canciones actuales y también populares. La intención sería subvertir esa sonoridad ya establecida y muy bien ubicada en un tiempo pasado, por lo inusitado que sería escuchar, por ejemplo, Juan Gabriel o Michael Jackson al organillo.

Aunque el proyecto mencionado quizás se llevará a cabo en otro momento, el sonido del organillo fue material utilizado para realizar una intervención urbana en el Centro de la ciudad de México.

En el siguiente punto se describirá la serie de intervenciones sonoras realizadas para la Maestría en Arte Urbano, titulada: *Ambientes Sonoros Imposibles*, donde se expondrán rasgos relacionados a los temas investigados en este capítulo.

### **3.4 - Serie: “Ambientes sonoros imposibles”**

La serie de intervenciones urbanas “Ambientes sonoros imposibles” son una serie de acciones sonoras realizadas por mí en espacios públicos de la ciudad de México, donde utilizo la mochila sonora con la intención de cambiar el paisaje sonoro local. Ese importante soporte móvil posibilita que el sonido esté junto a mí, con movilidad extremadamente necesaria para realizar tales acciones.

El resultado de los registros de las acciones podrán ser vistos en el DVD anexo, en la siguiente orden:

#### **Acción 1: Pájaros Salto del Agua (pista 06 del DVD anexo - 5'18”)**

Intervención sonora realizada en la esquina de las Avenidas José María Izazaga esquina y Eje Central Lázaro Cardenas, en el Centro Histórico de la ciudad de México, en septiembre de 2009. Fue utilizada la terraza del Hotel Virreyes para posicionar la mochila que ejecutó por aproximadamente 30 minutos una edición especialmente hecha para la serie con sonidos de pájaros de muchas especies y característicos de varias zonas del planeta.

La intención era mezclar y fundir el sonido de los pájaros con el sonido de la ciudad, pero con esa extrañeza e imposibilidad de escuchar tantos pájaros distintos en ese lugar y al mismo tiempo. Un ambiente sonoro surrealista.

Como hice mención anteriormente, la mochila posee una potencia de sonido muy alta y eso posibilitó que los “pájaros” fuesen escuchados hasta cerca de 50 metros del local de proyección del sonido.

Al mismo tiempo que una cámara arriba junto a la mochila registraba en video la reacción popular, el fotógrafo colaborador Andres Arenas transitaba por la calle tomando fotografías desde abajo.



**Alexis Azevedo**, Intervención sonora *Pájaros Salto del Agua*, Cuadros (*stills*) de la grabación original.





Alexis Azevedo, Intervención sonora *Pájaros Salto del Agua*,  
Fotografías de Andres Arena.





**Alexis Azevedo**, Intervención sonora *Pájaros Salto del Agua*,  
*Fotografías de Andres Arena.*



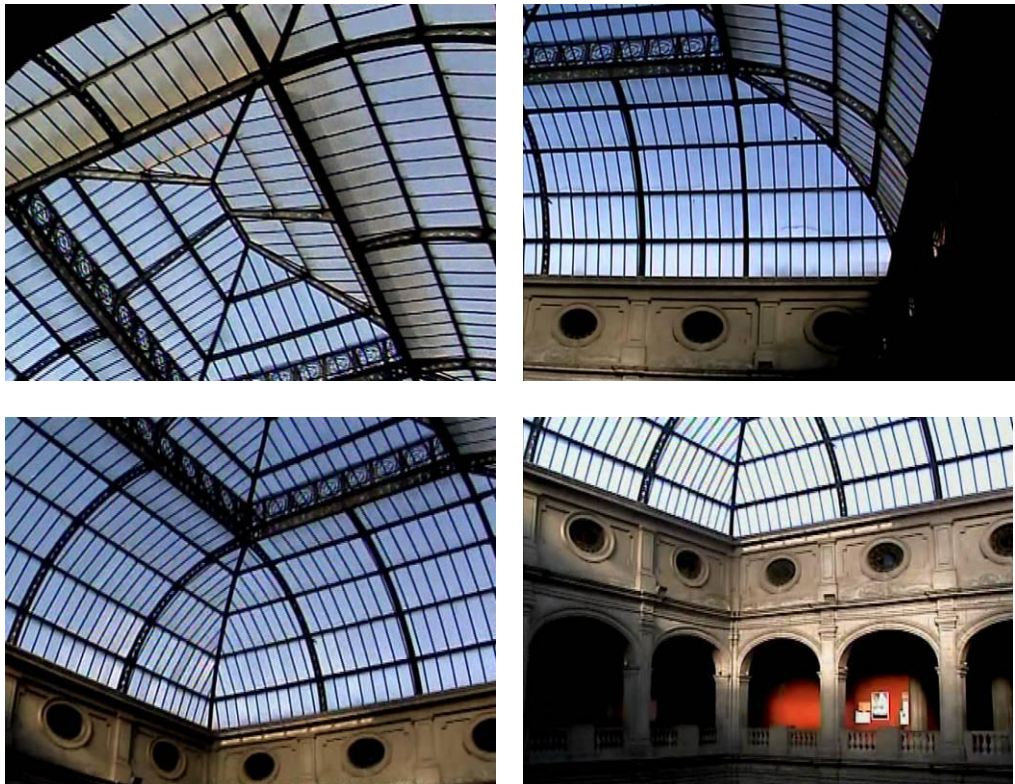


Alexis Azevedo, Intervención sonora *Pájaros Salto del Agua*,  
Fotografías de Andres Arena.

## **Acción 2: Pájaros San Carlos** (pista 07 del DVD anexo - 3'18'')

Intervención sonora realizada en la Academia de San Carlos, Centro Histórico, en octubre de 2009. Desde el último piso del edificio se posicionó la mochila sonora que ejecutó por aproximadamente 30 minutos una edición especialmente hecha para la acción con sonidos de pájaros de muchas especies y característicos de varias zonas del planeta (exactamente la misma edición utilizada en la Acción 1: Pájaros Salto del Agua):

Distinta de la acción realizada en Salto del Agua, la intención de los registros en video no sería de capturar la reacción popular, pero sí revelar el engaño mostrando que no obstante la presencia de los sonidos, no hay ningún pájaro arriba.



**Alexis Azevedo**, Intervención sonora *Pájaros San Carlos*,  
*Cuadros (stills) de la grabación original.*



### Acción 3: Organillo ambulante (pista 08 del DVD anexo - 9'08'')

Intervención sonora ambulante realizada en Eje Central (entre Izazaga y Uruguay), Centro Histórico. El video en toma única empieza con la cámara frente a un espejo, para enseñar el mecanismo de la acción, que consistía en ponerme la mochila sonora (que reproducía una canción de organillo en *looping*); agarrar la cámara de video volteada hacia atrás, salir de mi cuarto en el Hotel Virreyes; y caminar sobre las banquetas de Eje Central desde la esquina de la Avenida Izazaga hasta la calle de Uruguay.



Alexis Azevedo, Intervención sonora *Organillo Ambulante*, Cuadros (*stills*) de la grabación original.



Alexis Azevedo, Intervención sonora *Organillo Ambulante*, Cuadros (stills) de la grabación original.



## **Conclusión**

## Conclusión

Los artistas, históricamente, siempre han tenido un importante lugar en los cambios sociales, como ese ser que es capaz de jugar y recrear las formas establecidas, sacudir los paradigmas, cuestionar el presente, recuperar el pasado y apuntar nuevos vectores al futuro.

Es sabido también que los medios técnicos y las circunstancias políticas influyen críticamente en la producción artística de una época. El artista reflejará de esta forma los paradigmas de su colectividad y de su tiempo.

Igualmente por una cuestión técnica y más que nada capital, las artes visuales desde inicios del siglo XX, dejaron de tener solamente la función de representar el mundo (una vez que la mecanización posibilitaba copias más fieles y en larga escala) y se proyectaron a un ambiente cada vez más intelectual, conceptual, retórico, en fin, a un ambiente institucional (con jerarquía y roles muy bien trazados).

Actualmente vivimos un momento muy especial en el ámbito de los sistemas de las artes visuales donde intereses institucionales (academia, galerías, colecciones, museos...) dictan las reglas y parámetros para la producción artística. El artista, quizá, sea la pieza más frágil y cambiante en esa dinámica.

Los “patrocinios” o “apoyos” mantienen la misma relación de mecenas artístico que en el pasado y el artista se ve casi obligado a *institucionalizarse*, condicionando críticamente su producción.

Una buena anécdota que nos sirve para ilustrar tal situación sería el incidente ocurrido en la inauguración de la veinte y ocho Bienal de Artes Visuales de São Paulo, en 2008, cuando un grupo de 40 *taggers* entraron camuflados



**Detención de *taggers*,**  
Inauguración de la 28 Bienal de São Paulo, 2008.

entre los demás visitantes y pintaron tags en las paredes de todo del segundo piso, donde no habían obras expuestas. La reacción del personal de seguridad del evento fue tratar de rápidamente detener a los “invasores”, llevando presa apenas una joven de 23 años, que se quedó en la cárcel por 53 días.

La Bienal, evento creado para enseñar el panorama global del arte contemporáneo, se mostró incapaz de interpretar y acoger esa manifestación y enseña de esta forma la dureza de los límites que separan el arte institucionalizado del arte de la calle.



**Intervención de taggers,**  
28 Bienal de São Paulo, 2008.

Como una especie de respuesta a esa institucionalización del arte, los artistas en las últimas décadas salieron a la calle. Vieron en las micro políticas cotidianas la oportunidad para fluir sus discursos y se dieron cuenta de que para dialogar otra vez con el hombre ordinario, necesitarían penetrar en su cotidiano y hablar su lengua. Camuflar las obras en el dicho cotidiano fue la estrategia encontrada por muchos artistas para buscar esos nuevos diálogos, donde quizá lo que menos interesa sea la ubicación de un autor.

Por consecuencia el hombre ordinario se confundió con el artista, y viceversa. Manifestaciones populares espontaneas de todo orden proponen un dialogo constante con los usuarios de la ciudad, correspondiendo a las demandas estéticas internas de su comunidad. En la ciudad de México esas manifestaciones populares asumen una importancia fundamental en el cotidiano urbano. En esa perspectiva, esta ciudad es un perfecto laboratorio, para investigar y proponer acciones en los espacios públicos. Una malla compleja y vasta donde se confrontan cotidianamente realidades muy controversiales en una yuxtaposición de capas históricas y culturales desiguales.

De una manera general, los puntos levantados en ese trabajo nacen de la práctica artística, en espacios públicos urbanos de las ciudades de Belo Horizonte en Brasil y ciudad de México y Querétaro en México, y se tratan de propuestas de mi autoría o con el colectivo de Arte Urbano 403+1. Se buscó hacer una especie de memorial de producción artística, sostenido por reflexiones y contextualizaciones teóricas acerca de las acciones y sus desdoblamientos.

Por razones distintas, ni todas las expectativas planteadas en este trabajo fueron cubiertas. La ciudad de México que, como comentamos anteriormente, nos serviría como un perfecto laboratorio para pensar y experimentar el arte urbano, nos presentó distintas y muchas barreras en ese sentido. Quizá la más crítica de esas barreras sea la persistente indiferencia popular frente a las propuestas estéticas, causada seguramente por el exceso de imágenes en los espacios públicos. Es decir, una propuesta de intervención pública tiene la difícil tarea de irrumpir la hegemonía de la publicidad

Pero a pesar de esos obstáculos y contratiempos, toda la experiencia de un modo general fue muy atractiva, y se obtuvo importantes datos que nos serviría para mejorar y repensar las estrategias de actuación del artista urbano.

La conclusión de ese texto también se puede dar a través de algunas preguntas, que más que intentar contestarlas, se buscaría aquí ampliar ciertas perspectivas del arte actual: ¿Cuál es el lugar del arte?; ¿Quiénes son los artistas?; y por último: ¿Qué pasa cuando el arte se confunde y se camufla en el cotidiano público urbano?

La expectativa es que las discusiones aquí presentadas sirvan como fondo para reflexiones acerca del papel político, social y ético del artista; de su necesaria y urgente inserción en lo “real”; y más que nada para apuntar el procedimiento de camuflaje urbano como una importante táctica de la producción artística contemporánea.





## **Referencias Bibliográficas**

## Referencias Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER,. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2002.
- . In: <http://www.proyectovenus.org/ramona/>
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BENJAMIN, W.: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 17-60.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire; um crítico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas. Volume III*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas. Volume I*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BITÁCORA*, Revista de La Fábrica de Artes y Oficios de Oriente, número 09. 2009. ciudad de México. P. 27
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris : Presses du réel, 1998.
- . *Post-producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- CASTELLS, Manuel. *La era de la Información*. Vol.1. Madrid: Alianza, 1997.
- CHOAY, F. A Alegoria do patrimônio. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001.
- CRIMP, D. Sobre as ruínas do museu. Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano-1. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana/Iteso, 1996.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1992.
- DELEUZE, Gilles y Felix Guattari,. *Kafka. Por una literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FOSTER, Hal. *Design and Crime. (and other diatribes)*. London: Verso, 2002.

\_\_\_\_\_. "El artista como etnógrafo" en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

MACHADO, Arlindo. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Libros del Rojas, 2000.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Cuadernos Americanos, México, 1950.

SIMPOSIO INTERNACIONAL DE TERORIA SOBRE ARTE CONTEMPORANEO. *Arte y Ciudad, Estéticas Urbanas, Espacios Publicos, ¿Políticas para el Arte Público?* ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2003.

## **Anexos**

## Anexo 1

Texto: **Botellas al mar: de la urgencia a la desesperanza**<sup>47</sup>

María Angélica Melendi  
UFMG, CNPq.

*Mesmo que eu mande em garrafas  
Mensagens por todo o mar*

*Meu coração tropical partirá esse gelo e irá  
Com as garrafas de naufragos  
E as rosas partindo o ar*

João Bosco

*No tener nada. Nada a perder.*

Meireles

### I.

Durante 1968, la oposición al régimen militar que gobernaba el Brasil desde 1964, se articulaba e intentaba reunir a los adversarios del gobierno en torno de un Frente Amplio. En junio de ese año, 100 mil personas, convocadas por el movimiento estudiantil, se agruparon para protestar contra la violencia policial y militar en el centro de Río de Janeiro. La tendencia de la izquierda de organizarse para la lucha armada crecía al mismo tiempo que el terrorismo de extrema-derecha, forjado en las entrañas del poder militar.

El 13 de diciembre de 1968, el presidente Costa e Silva promulga el Acto Institucional N.5, que decretaba la cesación de los mandatos parlamentares, la suspensión de los derechos políticos de cualquier ciudadano, la extinción de los partidos políticos y la posibilidad del Ejecutivo decretar el receso del Congreso, entre otras arbitrariedades. A partir de este hecho algunos artistas tomaron una posición de resistencia.

En 1970, Cildo Meireles realiza uno de sus trabajos más conocidos: *Inserciones en circuitos ideológicos*<sup>48</sup>, que comprende dos proyectos: el *Proyecto Coca-Cola* y el *Proyecto Cédula (Billete)*. El *Proyecto Coca-Cola* consiste en grabar informaciones y opiniones críticas en las botellas vacías de esa bebida, antes de devolverlas a la circulación. El artista colocaba una calcomanía impresa en tinta blanca, que sólo era visible cuando la botella estaba llena. El *Proyecto Cédula*, del mismo año, invitaba a inscribir informaciones o críticas en el papel moneda. El propio Meireles utilizaba un sello para imprimir frases como:

*¿Quién mató Herzog?  
¡Yanquis, go home!  
¿Cuál es el lugar de un trabajo de arte?*<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> MELENDI, María Angélica. Botellas al mar: de la urgencia a la desesperanza. In: *Anales del III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, (XI Jornadas del CAIA) Original - Copia ... Original?* Buenos Aires, Argentina, 2005. p.119 – 131.

<sup>48</sup> De este punto en adelante *Inserciones en circuitos ideológicos* será mencionada como *ICI*.

<sup>49</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo/Meireles*. Catálogo de la Exposición en el *IVAM Centre del Carme*. Valencia España. 2 de febrero / 23 de abril de 1995. p.98.



En esos trabajos, el objeto era retirado de su contexto, suplementado por una proposición conceptual y reconducido otra vez para el circuito originario. El artista iniciaba un proceso de comunicación abierto, cuya extensión desconocía y cuyo alcance escapaba a cualquier tipo de control. El público era el destinatario, pero también el agente de esas acciones que contaban con la colaboración de las personas para mantener constante un flujo de contra-información<sup>50</sup>.

Meireles relacionaba las *Inserciones* a dos prácticas culturales comunes: las cadenas de santos —una red de correspondencia que se inicia cuando alguien que recibe una carta atiende la demanda en la que se pide que sea copiada y enviada para un cierto número de personas, que por su vez... — y *las botellas de naufragos arrojadas al mar*<sup>51</sup>.

El concepto de circuito, desarrollado por Meireles— *Circuito es una circulación creada por la repetición*<sup>52</sup>—, fue matricial para la concepción y ejecución de esas obras. El circuito permitía al autor ejecutar un trabajo real sobre los objetos: la “inserción”, cuyo carácter era siempre contra informativo<sup>53</sup>. La sofisticación del medio creaba su propia trampa, ya que se utilizaba para desconstruir el paradigma inherente al propio medio: la alienación y la desidentificación.

En textos escritos en la época de realización de los trabajos, Meireles insistía en el hecho de que las *Inserciones* aspiraban sustituir la noción de mercado por la de público. Meireles identificaba la relación— emergente en el Brasil de entonces—, artista-marchand-mercado a la de producción-distribución-consumo.

Años más tarde, en 1988, al reflexionar sobre las *ICI*, el artista alega que tenían la pretensión de hacer un camino inverso al del *ready-made*. *No es más el objeto industrial colocado en el lugar del objeto de arte, sino el objeto de arte actuando como objeto industrial*<sup>54</sup>. Como graffiti o pintadas hechos sobre objetos que circulan, posibilitaban la interacción entre el discurso del sujeto y el lenguaje del artista: una práctica eminentemente social era transmutada en práctica artística.

Una de las preocupaciones de Meireles, en la época, era saber qué objetos conservar y cómo conservarlos. En una entrevista a Nuria Enguita, el artista declara:

*...creo que la única posibilidad de permanencia de una obra es la memoria. La transitoriedad del tiempo no implica no permanencia. Esa posibilidad aumenta a medida que la memoria se hace más colectiva. Ese sería su corolario. Fuera de esto nos moveríamos en el dominio de la materialidad, que es un territorio muy precario. Está, atravesado por fuerzas muy grandes*<sup>55</sup>.

Los objetos, entonces, serían considerados marcos, evocaciones o recuerdos de hechos reales y visibles, residuos o restos apenas, del hacer del artista. *Inserciones en circuitos ideológicos* —

---

<sup>50</sup> En el ensayo *Blue-Print Circuits, Conceptual Art and Politics in Latin America*, Mari-Carmen Ramírez sugiere una inversión estratégica del modelo conceptual en el arte del continente. El arte latino-americano optaría por la apropiación del objeto como vehículo privilegiado en la construcción de sentidos, en oposición a un segmento importante del arte conceptual norteamericano que, empeñado en una pesquisa sobre el lenguaje, prescindió de los objetos y los substituyó por proposiciones lingüísticas.

<sup>51</sup> MEIRELES, 1995. p.98.

<sup>52</sup> MEIRELES, 1995. p.103.

<sup>53</sup> Cf. MEIRELES, 1995. p.98.

<sup>54</sup> MEIRELES, 1995. p.106.

<sup>55</sup> MEIRELES, 1995. p.23.

trabajos que subsisten solamente en la medida en que no son obras de una sola persona pues necesitan de coautores para crecer y diseminarse—, en sus dos versiones *Proyecto Coca-Cola* y *Proyecto Cédula*, se encuentran, hoy, en los más importantes museos y colecciones del mundo. En verdad, los objetos que se exponen— una triade de botellas, algunos billetes fuera de uso— no pasan de reliquias, vestigios apenas de una acción pasada. Eso, sin embargo, importa menos que su permanencia en la memoria y en el trabajo de algunos artistas brasileiros.

El proyecto *Soropositiva*, del artista Sávio Reale, iniciado 1999, surge a partir del logotipo de una industria de alimentos: *Sadia* (en portugués: saludable) que vende, a través de esa marca, la imagen de sus productos. Reale utiliza la marca (y el recuerdo de la misma en las otras marcas que desarrolla: *Soropositiva – aidS – Sida*) para transmitir una mensaje opuesta a aquella para la que fue creada: un alerta contra los peligros de la transmisión de SIDA y una denuncia sobre la incontrolable propagación del mal.

Esa operación realza, por oposición, lo que se esconde por detrás de la palabra *sadia*: la enfermedad, los enfermos, la diseminación de enfermedades epidémicas y endémicas en el mundo contemporáneo. En un momento posterior, la cinta roja de la solidaridad, símbolo de la lucha contra el Sida, se incorporará también al trabajo. Fue confeccionado un sello con cada palabra que, en un primer momento, eran impresas sobre hojas de papel.

En enero de 2004, el artista comienza a utilizar los sellos en algunos billetes de R\$ 1,00 R\$ 2,00 y R\$ 5,00 que usa en transacciones cotidianas, compra de servicios o productos. Constata entonces que, a pesar de atingir un gran número de personas, nadie parece notar la inscripción sellada sobre el dinero. Como sucede en el contagio de la enfermedad, talvez el peligro de la contaminación (de ideas o de HIV) sea descubierto demasiado tarde.

En diciembre del mismo año, Reale realizó una acción en la *Praça Sete de Setembro*, en el centro de Belo Horizonte, durante el día mundial de lucha contra el SIDA, para proponer una cuestión: ¿quién está siendo contaminado y con qué? Su objetivo era instigar a las personas para que tomasen alguna actitud al recibir de nuevo sus billetes sellados.

*Aunque que no tomaran ninguna actitud de inmediato – o que jamás tomen alguna actitud –, apenas el hecho de pasar a otros las notas selladas contribuirá para llevar la cuestión a otras personas (el dinero, junto con el mensaje que cada palabra encierra, seguirá circulando, indefinidamente)<sup>56</sup>.*

El circuito del papel moneda es, evidentemente, un excelente agente multiplicador del mensaje (recordemos que los billetes se mantienen en circulación durante un tiempo considerable, hasta llegar a las instituciones bancarias donde, posiblemente, serán destruidos) y su simbolismo, en el caso de la transmisión de enfermedades sexuales, es claro.

El grupo Poro — Brígida Campbell, Marcelo Terça-Nada — retoma también la idea de Cildo Meireles y, en 2002, crea un sello donde se lee: *FMI – Fome y Miséria Internacional*. El procedimiento utilizado es el mismo: sellar billetes y devolverlos a la circulación. Mas lo que en 1970 era hecho clandestinamente, hoy (el proyecto está aún en andamio), acontece en las salas de la universidad, en eventos públicos, en la mesa de un bar...

Recientemente, el colectivo argentino *Pobres Diablos* hizo una versión en castellano del sello y, a partir de ese momento, otros grupos de países de América Latina se apropiaron del proyecto. El Proyecto FMI, que ahora, a través de los Foros Sociales y de las redes de la web, está dispersándose por el continente, parece ser más próximo de las inserciones primeras que el

---

<sup>56</sup> Declaración del artista a la autora, 2004.

*Proyecto Sadia*. Al final, la concientización sobre la actuación del Fondo Monetario Internacional, hecha por el grupo Poro, parece más cercana de las propuestas de los años 70 que la reivindicación por la atención a la salud pública (que implica también cuestiones de género) de Reale. Esa proximidad, reforzada por la adhesión del colectivo argentino *Pobres Diablos* (que se identifica como *un grupo de arte urbana que trabaja mediante intervenciones efímeras, abordando problemáticas socio-políticas*,<sup>57</sup> y que se declara en oposición al *pervertido circuito oficial de distribución artística*<sup>58</sup>) se desmantela al inserir esa propuesta puntual en relación al resto del corpus del trabajo.

Ambos trabajos — *Proyecto Sadia* y *FMI*—, se constituirían como versiones contemporáneas de ICI, pues se apropian del circuito preexistente, insiriendo en él informaciones ideológicas. El proyecto *FMI* distribuye, además, la matriz para el sello en otro circuito mucho más amplio: la Internet.

## II.

Tres años atrás, el grupo Poro creó un volante tipográfico— *Propaganda Política da Lucro!!!*, — que fue distribuido por diversas personas en diversas ciudades. El panfleto, de composición y tipografía popular, promete laudos beneficios monetarios para los que hagan un curso de propaganda política. Algunas materias sugeridas son: “Maquillaje y Figurín”, “Estrategias de robo al fisco y falsificación de presupuestos”, “Cómo manipular datos en favor propio”.

En los períodos de propaganda electoral de 2002 y 2004, el panfleto fue distribuido en locales públicos de gran circulación y pegado en cuadros de aviso de escuelas, bares, kioscos de periódicos y hasta galerías de arte. Fue, también, acumulado en lugares donde se suelen dejar *folders*, panfletos y *flyers* para divulgación. Los volantes fueron enviados por correo a personas de diversas ciudades con instrucciones para que los distribuyesen. Finalmente, fue colocado en la Internet, en el sitio de la revista *Etcetera*<sup>59</sup>, con instrucciones para imprimirlo y difundirlo. *A partir del momento en que el panfleto fue colocado en la Internet, perdimos todo control sobre él*<sup>60</sup>, declaran los autores de la propuesta.

Al lado de esta proposición, de nítido carácter político, como la ya citada *FMI*, aparecen otras donde el elemento poético predomina. Son intervenciones, a veces mínimas, en las calles de la ciudad: pequeñas marcas que destacan un cantero, un poste, un desagüe, un muro casi destruido.

En abril de 2005, los trabajos de Poro fueron exhibidos en la exposición *Desvios no discurso*<sup>61</sup>. Al observar esos trabajos en una galería notamos que lo que se muestra es apenas resto o residuo de las acciones: fotos o vídeos de las ya realizadas, adhesivos que proponen comenzar o continuar otras. Mas el trabajo — la obra—, nunca está allí.

¿Qué permanecerá de estos trabajos de aquí a veinte o treinta años? Camisetas con leyendas ya incomprensibles, folletos amarillentos, vagas fotografías, recortes de la prensa, adhesivos sin pegamento. Apenas registros, apenas souvenirs. En esos objetos, posibles reliquias de obras, el arte sobreviviría apenas como la incierta ecuación de un instante, jamás un objeto pleno,

---

<sup>57</sup> Cf. <http://www.pobresdiablos.con.ar/>

<sup>58</sup> Cf. <http://www.pobresdiablos.con.ar/>

<sup>59</sup> El panfleto de 2002 fue publicado en la 9ª edición de la revista *Etcetera* en la dirección: <http://www.revistaetcetera.con.br/old/09/visuais/galeria/santinho.htm>. A reedición de 2004 está disponible en el site de Poro: [www.poro.redezero.org](http://www.poro.redezero.org)

<sup>60</sup> Declaración del grupo Poro a la autora, 2005.

<sup>61</sup> Exposición en la *Galeria de Arte da CEMIG*, Belo Horizonte, abril, 2005.

nunca el resultado de un proceso de sedimentación del pensamiento estético o de la forma plástica.

Es a través de acciones similares, que muchos artistas contemporáneos se confrontan con el mundo y con su ciudad: interfiriendo, delicada o incisivamente, en lo que ellos tienen de más cotidiano, de más ordinario, de más rutinario, de más vulgar. Su propuesta consiste en intentar abrir, en esa dimensión concreta y unidimensional, pequeñas picadas que permitan desaguar y disolver el insoportable peso de un presente cada vez más opaco y cada vez más complejo.

### III.

A fines del siglo XX, cuando la palabra utopía parecía haber sido proscrita para siempre, Nicolás Bourriaud elabora el concepto de *utopías de aproximación*, para designar prácticas artísticas que se extienden en un vasto territorio de experimentaciones sociales. Las *utopías de aproximación*, al pretender actuar sobre un mundo regulado por la división del trabajo, la ultra-especialización y el aislamiento individual, generarían nuevas percepciones y nuevas relaciones de afecto.<sup>62</sup>

Para el escritor francés, el arte contemporáneo, al esforzarse en investigar y problematizar la esfera relacional, se propondría desenvolver un proyecto político. De esa manera, la exposición sería un territorio específico de intercambios, un lugar privilegiado donde se instalarían colectividades instantáneas, regidas por principios diversos de acuerdo con el grado de participación del espectador exigido por el artista, la naturaleza de las obras, los modelos de sociabilidad propuestos o representados.

El arte contemporáneo, antes que representar, buscaría modelar, insertarse y actuar dentro del tejido social, más que inspirarse en él. Desde ese punto de vista, la obra de arte sería un intersticio social, un espacio de relaciones humanas que, al ser integradas más o menos armoniosamente y abiertamente en el sistema global, sugeriría otras posibilidades de trueques que las vigentes en el sistema.

La tarea del arte en ese campo del intercambio de representaciones sería crear espacios libres, proponer temporalidades cuyo ritmo atravesase aquellos que organizan la vida cotidiana, favorecer relacionamientos intrapersonales diferentes de aquellos que nos impone la sociedad de la comunicación.

Al mismo tiempo, constatamos que algunos artistas han preferido abandonar los lugares consagrados y exponer sus obras en la calle, en los medios o en cualquier lugar que les permita evadirse al máximo de las estructuras institucionales. Desinteresados en insistir en una ya agotada autonomía, reivindican un real en estado bruto.

En los últimos años — los primeros de un nuevo milenio—, hemos asistido, entre impávidos, esperanzados y recelosos, al crecimiento y la multiplicación de las instituciones: la proliferación de los museos, de los centros de arte, de los salones, de las becas y de los curadores. La figura del artista, aparece cada vez más diluida, apenas un engranaje en el interior de un complejo sistema administrado por leyes de incentivo fiscal, bancos, y banqueros, fundaciones y consejos curadores.

En los días de hoy, cuando los caminos naturales del arte y de la política parecen haber mudado de lugar, la grande cuestión para muchos artistas reside en cómo desarrollar un proceso de contestación en el interior de un sistema que es capaz de neutralizar y incorporar cualquier perturbación. Resistir a esa institucionalización se insiere en el cerne de la institución, contaminándola con un virus que no la destruya, pero que denuncie sus cicatrices y

---

<sup>62</sup> Cf. BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris : Presses du réel, 1998. p.10 y ss.

sus llagas, sus fuerzas y sus flaquezas, puede ser una estrategia posible. La recusa a la producción de objetos y la fuga para la acción colectiva y/o efímera podría ser, más que una solución, una táctica de sobrevivencia.

La legitimación de esas manifestaciones fugaces se radicaría en una instancia sacrificial, a través de la acción realizada en un momento, sin resto que se traduzca en una ausencia consentida de futuro<sup>63</sup>. Estos procedimientos estarían negando el presupuesto modernista del artista como héroe y actualizarían el concepto del artista como protagonista social, que tuvo su auge entre 1960 y 1970. El énfasis en la acción parece despreciar la creación de una obra permanente y anunciar la substitución de esta por un hecho multiplicable o un acontecimiento transmisible.

Algunos artistas hoy, proponen un arte que no se reivindique como una creación mayor, que apueste en lo menor, en el sentido de Deleuze y Guattari, un menor donde todo es político y todo es colectivo. *Escribir como un perro que hace su hoyo, como un ratón que hace su cueva*<sup>64</sup>, partiendo de su propia situación periférica, *de su propio punto de subdesarrollo, su propio patoá, su propio tercer mundo, su propio desierto*<sup>65</sup>.

Paul Ardenne considera que, para estos artistas, herederos del realismo histórico, el arte debe existir apenas en el instante de su realización: ligada a las cosas de todos los días, en una relación estricta con el contexto<sup>66</sup>. En esos casos el artista hace uso de la intervención directa con el intuito de insertarse e insertar su cuerpo en el amago de la vida política, en el cerne de la ciudad entendida como polis.

Arte contextual, así es como Ardenne denomina las manifestaciones que optarían por colocar la obra en relación directa con lo real, sin ninguna intermediación. De acuerdo con el historiador,

*La posición del arte contextual es, en resumen, distanciarse: de la representación (arte clásico), de los desvíos (arte duchampiano), del arte tautológico, que analiza y estudia a si mismo (arte conceptual). El arte contextual apuesta en destacar el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas ligadas más a la presentación que a la representación, prácticas que propongan intervenciones en el aquí y ahora*<sup>67</sup>.

Ese arte, precario y activista, convocaría otros sentidos además de la visión y permitiría a los artistas aproximaciones sensoriales que los llevaran a una investigación renovada de lo sensible. El artista contextual se constituiría como un cuerpo en medio de los otros cuerpos, no reivindicando para si ni para su obra cualquier lugar de privilegio. Actuaría en el interior de una sociedad entendida como asociación, a través de micropolíticas en las que estaría comprometido de una manera crítica. No intenta, sin embargo, mudar todo: corrige alguna frase

---

<sup>63</sup> Cf. ARDENNE, Paul. In:

<http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/interferencia>

<sup>64</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Kafka. Por una literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p.28.

<sup>65</sup> DELEUZE y GUATTARI, 1977. p.29.

<sup>66</sup> Cf. ARDENNE, Paul. Art et politique: ce que change l'art « contextuel » In : <http://www.cfwb/lartmeme>

<sup>67</sup> ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2002. p.12.



aquí, destaca un matiz allá y, consciente de que el lenguaje del arte es un lenguaje de alteridad, se preocupa en ser entendido, comprendido y evaluado<sup>68</sup>.

Ese artista, en fin, vería la proximidad como una relación de afecto y, a través de prácticas de intersubjetividad, de división de autoría o de creación colectiva, se dispondría a recombinar los signos y a jugar con ellos, no para dar a luz la Verdad, sino para hacer brotar muchas pequeñas verdades, verlas crecer y proliferar.

#### IV.

Entre el final de los años 60 el comienzo de los 70, artistas latino-americanos que vivían en países casi exclusivamente controlados por gobiernos autoritarios desarrollaron estrategias de acción que se dirigían, en primer lugar contra el sistema político y, sólo después, contra las instituciones del arte, que en aquellos años no estaban, aún, muy bien delineadas. Eventos como *Opinión 65* (1965), *Apocalipopótese* (1968), en Río de Janeiro; *Del Cuerpo a la Tierra* (1970), en Belo Horizonte y *Experiencias 68* (1968), en Buenos Aires, para citar apenas unos pocos entre los muchos que se sucedían en el continente, respondían no sólo a un deseo generalizado de participación activa en la vida política y social, mas también proponían una expansión de los límites del arte.

Esas décadas fueron impregnadas por el espíritu de la contestación. Trazo de unión que hilvanaba las reivindicaciones locales con la Revolución Cubana, los Black Panthers, los movimientos contra la guerra de Vietnam, la guerrilla boliviana, el Mayo Francés, la revuelta estudiantil que explotaba a lo largo del continente, de Tlatelolco y Berkeley a Río de Janeiro, São Paulo, Montevideo, Córdoba, Buenos Aires.

Casi 40 años después y en una situación político-social bastante diferente, observamos, en América Latina, el surgimiento de nuevos grupos de acción que se aproximan de aquellas prácticas político/conceptuales. Los jóvenes artistas de este siglo parecen, en principio oponerse a las políticas de globalización neoliberal, mas, sobre todo, contestan situaciones puntuales: protestan por el estado de abandono de las instituciones culturales, los problemas de salud pública o educación y hasta reclaman de la voracidad del mercado de arte. En algunos casos intervienen en el espacio urbano apenas para hacer surgir en él visiones otras, algunas veces líricas otras sarcásticas.

Evidentemente las manifestaciones de Seattle y Génova, los movimientos contra la guerra en Irak o los realizados en diversos países por conflictos locales como el caso Fujimori, en el Perú, o la crisis de 2001, en la Argentina, marcan una sintonía con los acontecimientos políticos y sociales que provocaron esas estrategias en la segunda mitad del siglo XX.

¿Cómo ver ese retorno? En ese sentido, Hal Foster opera con un modelo elaborado a partir del concepto freudiano de *a posteriori* (*Nachträglichkeit*). De acuerdo con ese concepto, vanguardia histórica y neo-vanguardia son constituidas de una forma similar, a través de una compleja red de futuros anticipados y pasados reconstruidos, en un *a posteriori que excluye cualquier simple esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición*<sup>69</sup>.

Así, el trabajo de la vanguardia nunca es pleno de sentido en su momento inicial, porque hay una falla en el orden simbólico de su tiempo, impidiendo que sea decodificado. Actuando a través de dos operaciones — una de ruptura, otra de restauración—, prácticas del pasado reciente retornan, no sólo para profundizar esas fallas, sino para suturarlas. Para Foster, *reprimida parcialmente, la vanguardia retorna, mas retorna del futuro: tal es su temporalidad*

---

<sup>68</sup> Cf. ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Flammarion, 2002. p.34 y seg.

<sup>69</sup> FOSTER, Hal. *The return of the Real*. Cambridge: MIT, 1996.p.29.

*paradoxal*<sup>70</sup>.

A través de una compleja red de futuros anticipados y pasados reconstruidos, cada época sueña con la próxima, pero ese sueño sólo es posible a través de la rememoración y de la continua reconstrucción del pasado inmediato.

Al operar con acciones directas sobre el espacio urbano, los trabajos de los artistas contemporáneos resignificarían las prácticas contestatarias de los años 60 y 70. Buscarían, como querían los situacionistas, una religación afectiva con los espacios degradados o abandonados de la ciudad, con lo que fue expulsado, apagado u olvidado en la formación de los nuevos centros. Sus características principales serían: la negación de la autoría o su división entre los miembros del grupo, el carácter efímero o definitivamente desmaterializado de la obra y el uso de prácticas que se confunden con las de la señalización urbana, la publicidad popular, los movimientos de masas o con las tareas cotidianas.

Para mapear la emergencia de ese retorno *a posteriori*, sería oportuno remontarse a 1968, cuando el periódico *L'Humanité* llamó al estudiante Daniel Cohn Bendit, líder de la rebelión en Nanterre, de judío alemán; desde los muros de París, los jóvenes respondieron "todos somos judíos alemanes!". En aquellos días, judíos, negros, mujeres, mineros bolivianos, zafros tucumanos, campesinos peruanos, obreros del salitre de Chile, *favelados* de Brasil eran el otro social, los oprimidos, los condenados de la tierra. Treinta años después, cuando cualquier impulso utópico parecía haber desaparecido, desde la selva Lacandona, en México, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) comenzó a divulgar consignas similares. La diseminación de esas ideas ya no fue hecha por medio de pintadas clandestinas en los muros de las ciudades, sino a través de las redes de la Internet.

Al identificarse con las minorías discriminadas, oprimidas y exploradas que están comenzando a resistir, al hablar —a través de las redes de la Internet—, para todos los que siembran la inquietud y el desasosiego en las conciencias tranquilas de la clase media, Marcos y los zapatistas colocaron en evidencia antiguas operaciones de resistencia política y cultural. Esa nueva práctica parece tener el poder de recodificar signos culturales, antes de que proponer un programa revolucionario. Como práctica textual, plural y simbólica, el uso de la red se demuestra capaz de resistir, ni que sea por un breve lapso de tiempo, a los circuitos discursivos establecidos.

Si en el caso de la guerra de Vietnam, el sistema de convocación de manifestaciones múltiples llevó años para ser organizado, hoy la movilización parece inmediata. Se constata, así que, cada vez más, a través de la Internet y de las comunidades en red, acción política, producción cultural y teorías críticas se mezclan y se confunden para desenvolver un tipo de articulación diferente de cualquier otro criado anteriormente. Por otro lado, podemos observar que los protestos y las movilizaciones obedecen a una estructura aparentemente descentralizada, sin ninguna ideología dominante.

Es necesario reflexionar sobre cómo estas posibilidades afectan el sistema del arte y como, al actuar desde los bordes de ese sistema, lo perturban y lo neutralizan. Lo que, por ahora, podemos sospechar es que, a través del espacio desjerarquizado de la red, se ponen en marcha operaciones que pueden contaminar y desconstruir la academia, el museo, la galería, la biblioteca, la librería, el diario: el mercado en fin.

## V.

---

<sup>70</sup> FOSTER, 1996. p. 29.

En Brasil, el arte participativa de los años 60/70 — Helio Oiticica y Lygia Clark, sobre todo, pero también Antonio Manuel, Lygia Pape, Cildo Meireles y otros — es considerado por los artistas contemporáneos una especie de escena arquetípica de origen. Esa obra, que permaneció en las sombras por algunas décadas, pero que hoy es objeto de relecturas sensibles, constituye el núcleo de referencia de las prácticas artísticas relacionales y activistas.

Ya en 1970, Meireles declara que no trabajaba más con metáforas sino con la situación real:

*Era un trabajo que, en realidad, no tenía más aquel culto del objeto, puramente: las cosas existían en función de lo que podrían provocar en el cuerpo social<sup>71</sup>.*

Las estrategias de trasgresión que el artista compartía con sus contemporáneos y que, más allá de la negación del objeto, incluían el cuestionamiento de la institución como espacio sagrado capaz de neutralizar cualquier idea, son hoy retomadas por muchos jóvenes. Sus prácticas, resignifican el arte del pasado destacando un potencial crítico que parecía haber sido rasurado u olvidado.

Rehacer una obra de Cildo Meireles, treinta años después, significa pensar el acervo del arte como un museo vivo, cuyas piezas pueden ser actualizadas y recreadas indefinidamente. Significa también pensar, con Baudelaire, que la *memoria es el grande criterio del arte*<sup>72</sup>. Con eso, el poeta quería decir que toda obra debía incorporar y evocar la memoria de sus precedentes. Sin embargo, al constatar que el presente es capaz de modificar nuestras memorias del pasado, percibimos que las obras contemporáneas iluminan, de alguna manera, las proposiciones de los artistas que nos precedieron.

Revisitar las obras y los escritos de los artistas de los años perdidos teniendo en vista las proposiciones de la generación actual servirá no sólo para trazar genealogías mas también para descubrir lo que fue substraído, reprimido o rasurado en las narrativas de la historia oficial.

Nos damos cuenta que después de años de lucha de los artistas contra la institución, ella sigue en pié, cada vez más fuerte, como si todos nuestros esfuerzos para aniquilarla, la hubiesen nutrido. Gregory Sholette analiza la fascinación que las grandes instituciones conservadoras — el museo, la universidad — ejercen sobre sus críticos más radicales. Para el autor —artista, profesor, activista—, ellas nos atraen porque aún mantienen una posición simbólica cuyas raíces están profundamente fincadas en la cultura democrática y en el espacio público: de hecho, en la propia noción de ciudadanía<sup>73</sup>. La historia de los últimos años nos enseña que cualquier posición que, hoy, las atacase radical y frontalmente se demostraría, más que ingenua, vana. La única actitud viable, entonces nos llevaría a concebirlas como espacios potenciales para el encuentro y la negociación. Una postura que significa mantenerse en alerta para examinar las posibilidades de apropiarse de una parte del poder institucional y, al mismo tiempo, mantener en relación a él, un margen de autonomía razonable.

Servirse, entonces, de la institución, ya que sabemos que, fuera de la institución, un cierto arte corre el riesgo de diluirse en lo real. Todo lo que hay en él de antiartístico, de cotidiano, de ordinario, de impermanente, contribuye, de hecho, para la confusión de esos trabajos con los de

---

<sup>71</sup> MEIRELES, 1995. p. 98

<sup>72</sup> BAUDELAIRE, Charles *apud* FOSTER, Hal. *Design and Crime. (and other diatribes)*. London: Verso, 2002. p. 67.

<sup>73</sup> Cf. SHOLETTE, Gregory In: [www.republicart.net/](http://www.republicart.net/)

otros activistas, que no tienen ninguna pretensión de pertenecer al sistema del arte, o con acciones ordinarias propias de la vida urbana.

Billetes sellados por artistas no difieren, en esencia, de aquellos en que anónimos dejan escritos números de teléfono o mensajes, las flores en el piso o en el cantero pueden obedecer al capricho de cualquiera. La instancia institucional— sea ella galería, museo, catálogo, publicación— legitimaría esas obras.

Debemos recordar que, frente a la dificultad de juzgarlas a partir de principios estéticos, políticos o didácticos, sería posible, apenas, evaluar su eficacia inmediata, casi siempre muy modesta en el momento de su ejecución. Pero si nos colocamos frente a esos trabajos de la misma manera que sus autores— una manera fluida, porosa, inestable, desesperanzada en fin—, tal vez podamos verlos y sentirlos. No debemos esperar mucho de ellos aquí y ahora, apenas vislumbrar pequeñas vibraciones en los bordes de lo real — ese espacio en ruinas donde todo se contamina y se deteriora — que hagan sospechar que alguna cosa está por acontecer.





Este trabajo fue realizado gracias al apoyo de



## Anexo 2: DVD Registro de las acciones

### Contenido del DVD:

Pista 01 - Presentación fotos acción: **Sombras Azules** - 4'44"

Pista 02 - Presentación fotos acción: **Sombras Rojas** - 4'15"

Pista 03 - Audio **callejero** - 3'44"

Pista 04 - Audio **metro-D. F.** - 3'19"

Pista 05 - Audio **organillero** - 0'58"

Pista 06 - Video registro acción: **Pájaros Salto del Agua** - 5'18"

Pista 07 - Video registro acción: **Pájaros San Carlos** - 3'18"

Pista 08 - Video registro acción: **Organillo Ambulante** - 9'08"

