



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“TRASTORNO AL ARTE: PRÁCTICAS CULTURALES
MÁS ALLÁ DE LO INSTITUCIONAL. UN
ACERCAMIENTO PRELIMINAR, ESTO NO ES LO
QUE TÚ PENSABAS QUE ERA (DISPOSITIVOS
ESPACIALES Y APROXIMACIONES A LA ESFERA
PÚBLICA), LA FORMA DEL MIEDO: ACCIONES
E INTERVENCIONES”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTAN:

ERICK RAMÓN HERNÁNDEZ GARCÍA
MARCELA ISRAEL CABRERA PÉREZ
CARLOS MIER Y TERÁN BENÍTEZ

DIRECTOR DE TESIS
LIC. JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA ALMOINA



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICA
XOCOMILCO D.F.

MÉXICO, D.F. 2005

m. 347506



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

Trastorno al arte	1
Situacionismo e Internacional situacionista.....	2
Trabajo inmaterial.....	5
La vida como espectáculo.....	6
Esfera pública.....	7
La urbe.....	9
Micropolítica.....	11
Biopolítica.....	13
Taz web-red.....	16
Hactivismo: principios tácticos generales.....	18
Conclusiones.....	20
Esto no es lo que tú pensabas que era (dispositivos espaciales y aproximaciones a la esfera pública)	21
Introducción.....	22
Dispositivos espaciales.....	23
La calle.....	26
Antecedente.....	27
El culto a la imagen.....	30
Conclusiones.....	39
La forma del miedo: acciones e intervenciones	41
Límite.....	43
Forma.....	44
Invasión y desorden.....	47
Agresividad.....	48
Vacío e inanimación.....	48
Novedad y cambio.....	49
Bibliografía general	61



TRASTORNO AL ARTE TRASTORNO AL ARTE

PRÁCTICAS CULTURALES MAS ALLÁ DE LO
INSTITUCIONAL.
UN ACERCAMIENTO
PRELIMINAR.

ERICK R. HERNÁNDEZ

México D.F. 1978
mailto:linus_rasmus@hotmail.com
(5)7772947

Artista visual egresado de la UNAM.

Su trabajo se caracteriza por la utilización de soportes tales como la acción, el video y el internet, los cuales ha aplicado a/en espacios de arte y cultura tales como la huelga universitaria 1999-2000; X-Teresa arte actual; Vidarte 2002 festival internacional de video y artes electrónicas en el palacio postal. Siendo parte de mut.org intervino el teatro Salvador Novo del CENART; etc.

Actualmente es miembro del Laboratorio de acción, intervención y espacio de la facultad de arquitectura de la UNAM y Ex-Teresa arte actual.

Las imágenes que ilustran este ensayo son parte del proyecto de internet *Un lugar que me trae recuerdos* de Erick Hernández 2004-2005
<http://text21.net/places>





01>>

SITUACIONISMO E INTERNACIONAL SITUACIONISTA

La teoría y el análisis creados por el movimiento situacionista, tienen su base en el materialismo histórico marxista. Para ejemplificar esta coincidencia de visiones Guy E. Debord, quien sin lugar a dudas es el miembro más visible de la internacional situacionista, expresó sobre una de las frases de Marx la paráfrasis "el estudio de la vida cotidiana sería una empresa completamente ridícula, y estaría sobre todo condenada a no entender su objeto, si no se propusiera explícitamente transformarla"¹, y es que para la i.s. la crítica que del mundo elabora tiene el signo de la beligerancia y el activismo contra el capital, el consumismo y la escasez impuestos por este; y a favor de la vida y la participación común en la construcción de una nueva cultura de la abundancia²... pero he empezado por la mitad, ahora rectifico.

Para la i.s., en el marco de las sociedades moderno-capitalistas el mundo como unidad se ha vuelto ilegible, se escapa por todas partes y de forma incesante³; nada tiene sentido más que fuera de sí como determinación impuesta desde las clases dominantes. Todos los aspectos de la vida han sido fragmentados y nunca nadie cuenta con la capacidad de visión global, pues la parcelación al interior del sistema de producción es la causa, entre otras cosas, de un permanente estado de alienación con respecto a las actividades de los individuos, con lo que el sentido de la vida no existe, pues la relación entre la producción y las necesidades no obedece a causa o condición interna alguna. La división del trabajo, nos dicen Canjuers y Debord, ha implicado la separación entre el "comprender" y el "hacer"; lo que para la clase capitalista significa obligatoriamente monopolizar la comprensión y el sentido de las actividades productivas⁴, cediendo solo diminutos pedazos de esta comprensión a "órganos especializados" subordinados, por lo que para el individuo promedio, el trabajo (ejecución de una acción productiva remunerada o no) se convierte en un momento absurdo e inasible, contrariamente a la idealidad de mostrarsele como "una clarificación veraz y en actos de su relación con el mundo"⁵. En este sentido, podríamos referirnos al trabajo como un vaciador o disminuidor de la vida y la felicidad.

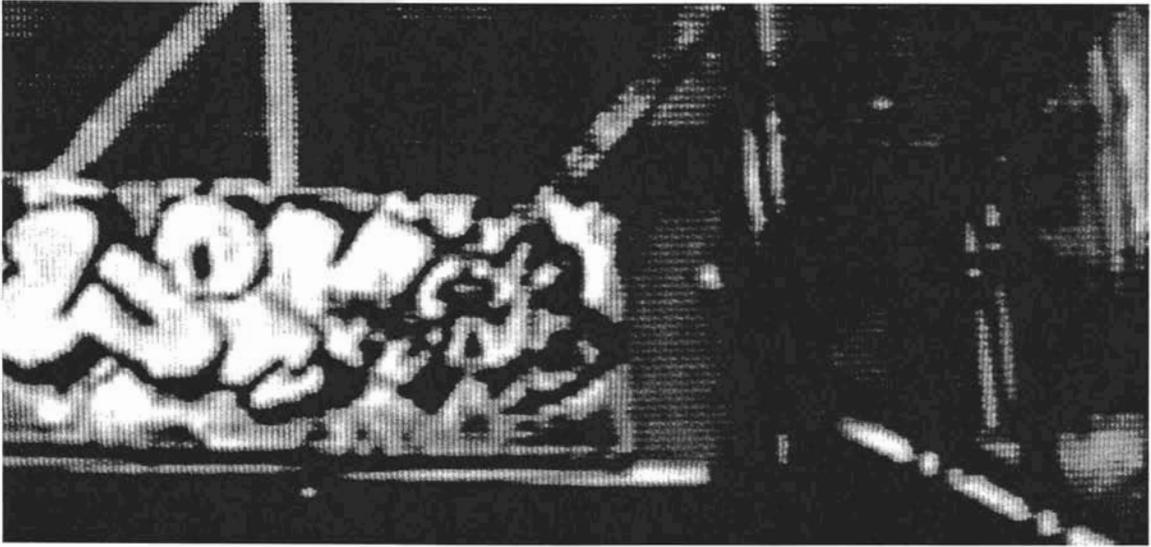
1 Guy Debord. Perspectiva de modificación consciente de la vida cotidiana. Archivo Situacionista Hispano en Internet.

2 Internacional Situacionista. Manifiesto. Archivo Situacionista Hispano en Internet www.altediciones.com/ash

3 Canjuers, P. y Guy Debord. El capitalismo, sociedad sin cultura. Archivo Situacionista Hispano en Internet.

4 Ibid.

5 Ibid.



Según el análisis que la i.s. elabora con relación al ciclo de la producción, este se ve completado cuando el individuo en su intento de huir del malestar de sus actividades productivas ("el infierno de la producción")⁶, se refugia en los momentos de ocio mediante el consumo de bienes que si bien satisfacen necesidades, obedecen a la organización y el acondicionamiento que de estas y los deseos el mercado elabora de forma tergiversada e hipertrófica⁷, y las cuales al no ser reales contribuyen a la enajenación de la cual se esperaba escapar.

Bajo la perspectiva de lo anterior es que la materia primera de trabajo por parte de la acción situacionista es la lucha por la liberación de la vida, la realización de lo cotidiano y contra su fragmentación y enajenación, ya sea bajo la forma de trabajo o de tiempo libre; ambos igualmente escasos en sentido. Si la vida es la materia de trabajo, el objetivo de los situacionistas es (¿fue?) -entre otros- él de "disminuir, en tanto sea posible, los momentos nulos de la existencia, la ampliación de la parte no mediocre de la vida"⁸, proponiendo otros usos de la vida cotidiana que no sean los del simple y llano consumo del tiempo vivido; lo anterior bajo una visión global del mundo no parcializada menos mediatizada; y es que a pregunta expresa de Debord "¿de qué está privada la vida privada?" él mismo responde: de vida, cruelmente ausente.⁹

Pero la vida en la vida no es lo único ausente, también el arte es inencontrable, sobre todo en lo que se refiere a su relación con esta, pues a decir de la internacional situacionista, el tradicional cuestionamiento artístico del lenguaje no es otra cosa que el lenguaje burocratizado de la burocracia en el poder¹⁰. Según Debord, el arte tal como se nos muestra en las instituciones (en su faceta de trabajo especializado), no es mas que una herramienta de mediatización, segmentación y acondicionamiento de la población, pues como "actividad creativa pura" toma para sí y como exclusiva la capacidad de "cuestionar el empleo profundo de la vida, la cuestión de la comunicación"¹¹.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Guy Debord. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización de la tendencia situacionista internacional, Documento Fundacional; 1957. Tomado del Archivo Situacionista Hispano en Internet.

9 Guy Debord. Perspectiva de modificación consciente de la vida cotidiana. Tomado del Archivo Situacionista Hispano en Internet.

10 Ibid.

11 Canjuers, P. y Guy Debord. Op. Cit.



Como respuesta a la cultura oficial, la i.s. estaba por la abolición total del arte como actividad exclusiva a unas cuantas minorías, pues ambos, arte y artistas, han llegado a estar completamente separados de la sociedad¹². La superación de la cultura unilateral, fragmentaria y espectacular, está en "introducir la participación total... la práctica y la acción colectiva... un arte del diálogo y la interacción"¹³, pero sobre todo en la superación de la división del trabajo, es decir, el finiquito de los papeles separados e inconexos de productores y consumidores.

"...todo el mundo llegará a ser artista, en un sentido que los artistas no han alcanzado: la construcción de su propia vida".¹⁴

Para lograr tales fines, los situacionistas estaban por la utilización de lo que ellos llamaron "medios de agitación de la vida cotidiana"¹⁵, es decir, cualquier práctica o comportamiento original ajeno a las superestructuras culturales dominantes, y que cuente con la capacidad de unificar todo lo humanamente relevante: la vida, los deseos, la pasión. La concreción de situaciones construidas colectivamente, el mundo como una continua marcha de situaciones y momentos nuevos y *reales* que tengan entre sus cualidades primeras la de ser pasionalmente superiores a cualquier cosa conocida hasta ahora.

12 Internacional Situacionista. Op. Cit.

13 Ibid.

14 Ibid.

15 Guy Debord. Informe sobre la construcción de situaciones. Op. Cit.

TRABAJO INMATERIAL

El concepto de trabajo inmaterial, en su acepción originalmente económica, se refiere a "aquellas acciones que preceden a la construcción de mercancías y que permiten una evolución de las relaciones sociales, de las formas de vida y de los modelos de subjetivación"¹; es decir, la integración del trabajo afectivo, intelectual y creativo como factor esencial que se encuentra en el seno del ciclo de la producción económica en las sociedades contemporáneas.

Abundando, el concepto de trabajo inmaterial se refiere a todas aquellas relaciones sociales entre sujetos, que se establecen con la finalidad de producir valores (económicos o no) y que al incorporar al afecto y la cooperación (subjetividad), resultan en una "cooperación productiva" traducible como acumulación de "saber social general", que potencialmente puede convertirse en herramienta de autonomización respecto al poder hegemónico.

Según Negri y Lazzarato², bajo el trabajo inmaterial el "saber social general" ó general intellect de Marx, ha devenido el actor fundamental con relación a la producción, expulsando de (solo) ese papel al empresario capitalista*, por lo que el saber social general se constituye independiente, es decir que no necesita del poder para existir y verse articulado, por lo que se da un proceso de producción de subjetividad autónoma³ que es clave, pues estamos ante un campo de comunicación y multiplicidad descentralizada con capacidad de construir una realidad social ya no antagónica sino alternativa. "Relación consigo mismo en tanto que dimensión distinta de las relaciones de poder y saber".⁴

Es entonces, que en el trabajo afectivo la misma fuerza de trabajo se presenta ya no como constitutiva del capital sino como valor de uso al interior del tejido social, la cultura, las tradiciones... el trabajo doméstico⁵, etc. El afecto es un trabajo de doble vía que si bien no produce valores de tipo económico, si produce relaciones sociales basadas en el intercambio de subjetividad, ó entre subjetividades, "se trata de una potencia expansiva... potencia de subjetividad, de apertura ontológica, de difusión en todas direcciones".⁶

Pero no todo es tan rosa como pudiese parecer, pues como Lazzarato nos advierte, el proceso afectivo de la comunicación y las relaciones sociales que implica el trabajo inmaterial, en su fase de "cooperación productiva" que "incluye la producción y reproducción de la comunicación y por ello de su contenido más importante: la subjetividad", dentro del sistema económico global es entendida como sinónimo de consumo, o bien como parte constituyente de las relaciones comerciales (económicas) desempeñando el trabajo inmaterial el papel de interfase entre producción y consumo.⁷

El contenido principal del proceso de comunicación y materia prima del trabajo inmaterial, es decir, la subjetividad, se vuelve productiva ya que "el proceso cuyo través lo social (y lo más social que hay, a saber, el lenguaje, la comunicación etc.) se vuelve económico"⁸, pues el consumidor con su acto se torna comunicador de estilos de vida, valores y necesidades.

1 Definición de Maurizio Lazzarato citada a su vez por el colectivo Knowbotic Research en la presentación escrita de su trabajo en red llamado IO-Il lavoro inmateriale (Bienal de Venecia 1999). Aparecido en <http://www.aleph-arts.org/>

2 Antonio Negri y Maurizio Lazzarato. Trabajo inmaterial y subjetividad. Aparecido en <http://www.aleph-arts.org/>

* A quien no le preocupa, al contrario, pues ahora ya no ejerce actividad alguna mas que cobrar las ganancias.

3 Subjetividad: "el conjunto de condiciones que hacen posible que instancias individuales y/o colectivas estén en situación de surgir como territorio existencial sui-referencial, adyacente o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva". Definición de Félix Guattari en *Caosmosis*, Ed. Manantial; Buenos Aires 1996.

4 Antonio Negri y Maurizio Lazzarato. Op. Cit.

5 Antonio Negri. Valor y afecto. Aparecido en <http://www.aleph-arts.org/>

6 Ibid.

7 Maurizio Lazzarato. El "ciclo" de la producción inmaterial. Aparecido en <http://www.aleph-arts.org/>

8 Ibid.

LA VIDA COMO ESPECTÁCULO

El actual sistema económico de índole capitalista y la explotación que de los sujetos tiende a llevar a cabo, tiene su materialización en una falsa construcción en imágenes del mundo y la vida; el espectáculo es esa materialización, esa falsa construcción: un mundo irreal que paradójicamente la sociedad asume como verdadero.

El espectáculo es la visión ideológica, la "verdad" que el poder tiene del mundo y la impone permeando cada rincón físico, psicológico, histórico, colectivo y/o individual. El espectáculo es la afirmación omnipresente de la elección ya hecha en la producción y su consumo corolario¹, y es que el espectáculo tiene un ciclo básico que lo funda: el de la producción y el consumo separados de cualquier necesidad básica. El productor produce mercancías que no le significan nada y que la mayor parte de las veces no necesita, pero que consume porque erróneamente piensa que ahí está la vida, pero evidentemente la vida está en otro sitio, pues en el consumo lo único presente es el aparato de la publicidad y la propaganda, la afirmación de todo como simple apariencia² y deseo mediatizado y vacío; en este sentido, cualquier relación entre personas no es tal, sino una relación entre apariencias y aspiraciones sociales.

Bajo el sistema espectacular el trabajador nunca se produce a sí mismo, pues a cada objeto que sus manos terminan, su mundo se le vuelve un poco más extraño e inasible; "el hombre separado de su producto produce cada vez con mayor potencia todos los detalles de su mundo, y así se encuentra cada vez más separado del mismo...en la medida en que su vida es ahora producto suyo, tanto más separado está de su vida"³, ese es el espectáculo, una cruel obligación para las masas y los individuos, y es que a la producción enajenada le continúa el añadido de un consumo enajenado, "todo el trabajo vendido de una sociedad se transforma en mercancía total cuyo ciclo debe proseguirse".⁴

En la lógica del espectáculo y la producción de mercancías el tiempo, al igual que el trabajo, es en sí una mercancía consumible, y a decir de Debord, en el tiempo se reúne todo lo que antes se hallaba

diferenciado, pues es ahí donde la producción por un lado y el consumo por otro están presentes, mediatizándolo y generando enajenación ya sea vía el trabajo o como parcela propia para el ocio; y es en el tiempo de ocio, supuesto momento de "verdadera vida", donde el espectáculo se ve y reproduce en grados más intensos que en cualquier otro lugar, pues este siempre devuelve al consumidor decepción de ilusión tras decepción de ilusión y no vida real y sensible como era la promesa hecha por la publicidad y su falsa realización.⁵

Para Debord y la internacional situacionista en su conjunto, si bien la economía liberó a la sociedad de las presiones naturales producto de la necesidad de subsistir, ahora es el momento de liberarse del liberador, pues este con el paso del tiempo se ha conformado como el nuevo centro de la existencia.

La única opción actual para hacer nuestra la vida y poseer todos nuestros momentos de actividad y los deseos ligados a estos, no vendrá de los individuos aislados ni de las muchedumbres automatizadas, sino por el contrario, del poder desalienante de la democracia realizada,⁶ vía el diálogo y la toma de conciencia.

"...en el momento en que la sociedad descubre que depende de la economía, la economía, de hecho, depende de ella. Allí donde estaba el ello económico debe sobrevenir el yo. El sujeto no puede surgir más que de la lucha de la sociedad, es decir, de la lucha que reside en ella misma".⁷

1 Guy Debord. La sociedad del espectáculo. Versión aparecida en el archivo Situacionista Hispano en Internet www.alteediciones.com/ash

2 Ibid.

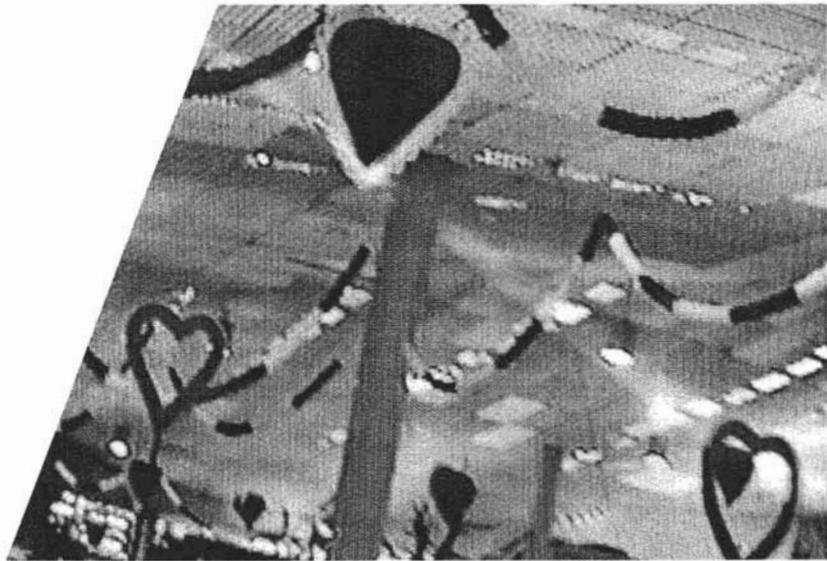
3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Ibid.



06>>

ESFERA PÚBLICA

Ante la moral del individualismo impuesta desde las posiciones de poder de quienes detentan la hegemonía en todos los sentidos posibles de la experiencia de lo humano, desde el económico hasta el simbólico; moral consistente en un repliegue a lo "íntimo" entendido como indiferencia y abandono conciente de la solidaridad, la responsabilidad social y la voluntad política, en favor de relaciones efímeras y superficiales entre interlocutores fragmentados, que en el mejor de los casos operan -cuando se dan- como legitimación del estado de cosas actual ó mera instrumentalización de masas¹. La reconstrucción de un espacio donde lo colectivo y lo privado se reúnan e incorporen en un proceso no mediado, de organización y reproducción de lo social, espacio al que muchos autores han dado en llamar como esfera pública, se nos presenta como una tarea prometedora.

En la esfera pública confluyen tanto la intersubjetividad como el trabajo inmaterial, pues es una construcción compartida y desjerarquizada, un ámbito cooperativo autoproducido donde se revierte la explotación de la subjetividad y el trabajo²,

pues estos, dentro de la esfera pública existen y son para sí en un sentido autónomo; diríase que es el horizonte comunicacional de lo político, en tanto construcción común que permite la convergencia y circulación del dialogo y las pasiones entre sujetos de experiencia; herramienta para la construcción de otras realidades deseables.

El actual sistema de los medios masivos de comunicación, tiene por principal interés, justamente lo contrario a la puesta en marcha de una esfera independiente de lo público, pues los media masivos se apropian, entre otras cosas, de la vida y la reelaboran de tal manera que a los espectadores solo se les devuelve una representación de la misma, espectacular y falsa, en la que "nunca se plantea lo que está en juego en toda su complejidad"³; la dinámica anterior sin duda alguna está en franca conexión con su naturaleza, pues son aparatos de control y desarme de lo ciudadano operados por la industria y los estados⁴.

1 Alexander Kluge y Oskar Negt. Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria; en Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa. Marcelo Expósito et al; Universidad de Valencia. Pág.167

2 Marcelo Expósito. Un diálogo sobre arte, política y transformaciones sociales; entrevista por Marc Roma en nonsite.org/

3 Félix Guattari; Por una refundación de las prácticas sociales. Le monde diplomatique, Francia1991; Traducción tomada de Aleph-ars.org/epm

4 José Luis Brea. Texto de presentación del proyecto en Internet "no+tv". Madrid 1998



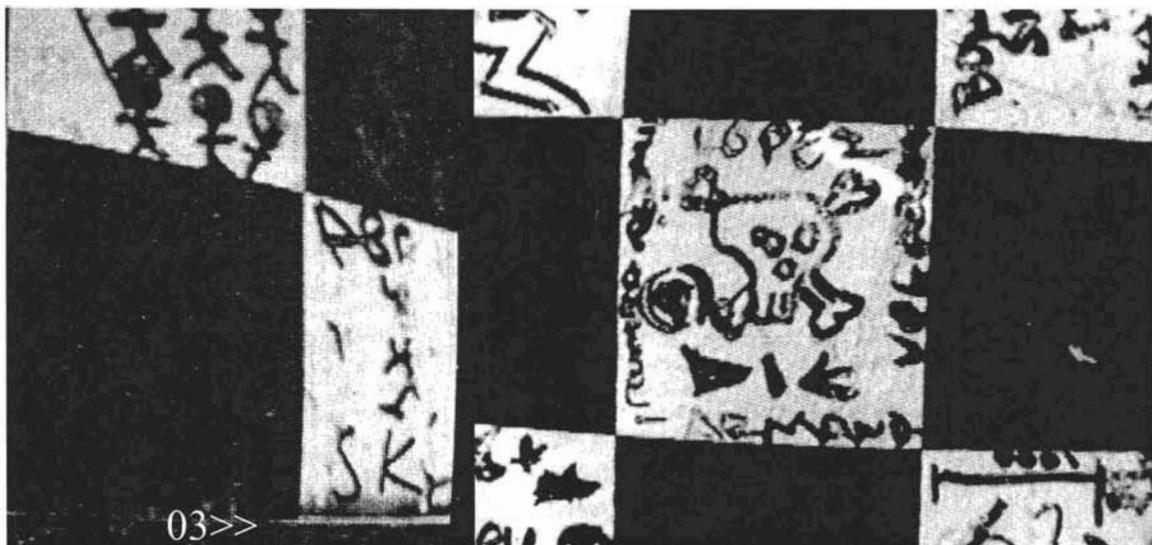
En los media, mas allá de toda simulación, la colectividad no se elabora; pues los flujos son de una sola vía y están estructuralmente orientados en relación al consenso. A pesar de lo anterior, el pensador francés Félix Guattari⁵, creía ver en el complejo paisaje actual, señales que le hacían pensar que de entre el "caos capitalista" pueden estar emergiendo dispositivos capaces de favorecer la circulación pública del disenso⁶ ("imanes de valores, valores diversos, heterogéneos y disensuales"⁷), por contraposición a la producción social de consenso propia de los medios dedicados a la movilización de masas. A los dispositivos disensuales Guattari los llamó postmedia, en los que a decir de J.L. Brea, la circulación pública de la información ya no está exhaustivamente sometida a la regulación que organizan los tradicionales medios de comunicación o mass media.⁸

5 Félix Guattari; op.cit.

6 José Luis Brea. La era postmedia en www.aleph-ars/epm

7 Félix Guattari; op.cit.

8 José Luis Brea; Op.Cit.



03 >>

LA URBE

Para la internacional situacionista, las urbes son un eje rector de su teoría y su práctica, pues son las ciudades la invención más visible de la era moderna y el centro de su presente desarrollo económico. El responsable de la creación del espacio de/en la ciudad es el urbanismo en manos de los intereses del capital, que rehace el espacio según sus necesidades¹, de entre las que se encuentra el acondicionamiento de lo viviente así como su separación. Sobre el urbanismo el capital, en el marco de las ciudades, se perpetúa como única fuerza propia a la interacción entre sujetos, manteniendo y construyendo día a día su atomización en clases sociales separadas en la totalidad, a la vez que integradas solo en los momentos de la producción y del consumo. Los humanos avasallados por valores impuestos por el sistema publicitario, que en la ciudad tiene su mejor territorio: "la creación arquitectónica implica la construcción de un ambiente y el establecimiento de un modo de vida"², enajenado, por supuesto. Es por eso que en la ciudad, la vida no es vivida en su conjunto, ha sido fragmentada en pedazos irreconocibles entre sí, la escuela, la casa, los barrios etc., todos producto de la división social operada no por sus moradores, sino por fuerzas externas representadas por el arquitecto y el urbanista, "... no se habita en un barrio de la ciudad, sino en el poder. Se habita en alguna parte de la jerarquía"³.

II

La definición de geografía, pasa por la acción mediante la cual todas las fuerzas y elementos naturales ejercen su poder determinante sobre los ciclos económico de las sociedades, lo que trae como resultado, entre otras cosas, el establecimiento de concepciones sociales diversas sobre el mundo en el que se vive.⁴ La anterior definición es adaptada por Debord, a las condiciones y medio geográficos dominantes en la vida de los humanos en la modernidad, es decir, a los espacios de tipo urbano en los que los elementos y fuerzas naturales han sido sustituidos por otros de carácter meramente antropogénico o bien por una mezcla de ambos; en este sentido, la psicogeografía es propuesta como la disciplina encargada del estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico-urbano, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos⁵; pero a diferencia de lo anterior, la investigación funcionalista

1 Guy Debord. La sociedad del espectáculo. Op. Cit.

2 Asger Jon. Arquitectura para la vida, 1954. Versión aparecida en el Archivo Situacionista Hispano www.alteediciones.com/ash

3 Attila Kotányi y Raoul Vaneigem. Programa elemental de la oficina del urbanismo unitario. Aparecido en www.alteediciones.com/ash

4 Guy E. Debord; Introducción a una crítica de la geografía urbana. Versión aparecida en el sitio web www.alteediciones.com/ash

5 Ibid.

sobre las urbes tiende a ignorar todo aquel carácter profundo de estas, sus centros y fuerzas de atracción y repulsión, sus líneas tribales, sus microclimas sociales, su función psicológica... lo inesperado⁶.

Por lo que respecta a la i.s., ellos sí encontraron un campo fértil en el cual desarrollar su acción e investigación, estableciendo hipótesis sobre la estructura de lo que ellos consideraron tendría que ser su ciudad situacionista, la cual será el reflejo proactivo del urbanismo unitario, herramienta este del arte integral, y que tiene por definición "el uso del conjunto de las artes y las técnicas como medios que concurren en una composición integral del medio"⁷; mediante lo cual, los individuos y las comunidades, es decir las subjetividades todas, deben construir conscientemente los lugares y los acontecimientos que corresponden a la apropiación de su trabajo e historia⁸; encontrando soluciones verdaderas a los verdaderos problemas.

A la i.s. le interesa la ciudad menos en un sentido formalista y poético de tipo estático, que como el resultado de un proceso vivencial de carácter ontológico ("la realización de nosotros mismos"⁹), que estuviera en constante mutación; pues sí algo les abominaba era lo frío y ociosamente aburrido de las urbes funcionalistas de la modernidad, y sobre todo sus efectos psicogeográficos que o bien son nulos, escasos y débiles, o peor aún, terriblemente contrarios al ser mismo.

Los situacionistas deseaban inventar nuevas ciudades donde todos los escenarios fueran móviles a la vez que modificables siguiendo la voluntad y el ludismo de sus habitantes: "ciudadades en las que los humanos volvieran a soñar"¹⁰. Bajo el urbanismo unitario las ciudades mostrarían construcciones y espacios que representarían los deseos, o que en el radio de su influencia provocarían la creación de nuevos, llegando a modificar la evolución histórica misma de sentimientos como la amistad y el amor.

"Habrán habitaciones que harán soñar mejor que cualquier droga y casas donde solo se podrá amar".¹¹

Los habitantes de la ciudad situacionista tendrían en la deriva continua su actividad principal¹², la cual puede ser descrita como una técnica de movilidad y cambio espacial a través de ambientes y paisajes variados, con lo que se practica conscientemente una confusión pasional, y consecuentemente la desorientación completa del derivante¹³. Pero la deriva no tiene un carácter funcional, mas bien lo contrario: *disfuncional*, pues las razones del desplazamiento, a decir de Debord, no son corrientes a las relaciones, el trabajo, los entretenimientos y tampoco a los paseos; las razones para practicar la deriva están principalmente en la elaboración de una crítica lúdica a la ciudad moderna y el reconocimiento de sus efectos y relieves psicogeográficos; una técnica para conocer a los habitantes de la ciudad a partir de sus gestos marcados en el entorno, y del entorno, a partir de su influencia en los habitantes.

6 Asger Jon. Op. Cit. y Guy Debord en Teoría de la deriva. A diferencia de los humanos, "los renacuajos son verdaderamente independientes los unos de los otros porque carecen de inteligencia, sociabilidad y de sexualidad." G. Debord. www.allediciones.com/ash

7 Guy Debord. Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización de la tendencia situacionista internacional, Documento Fundacional; 1957. Op. Cit.

8 Guy Debord. La sociedad del espectáculo. Op. Cit.

9 Attila Kotanyi y Raoul Vaneigem. Op. Cit.

10 Gilles Ivain. Formulario para un nuevo urbanismo, París 1953; versión aparecida en www.allediciones.com/ash

11 Ibid.

12 Ibid.

13 Definido a partir de G. Debord en "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre...", "Teoría de la deriva" y Gilles Ivain. Op. Cit.

MICROPOLÍTICA

Para Deleuze y Guattari¹, en las sociedades globales los aparatos de estado homogeneizan todo lo humano y redundantemente lo social, mientras que paradójicamente por otro lado separan y segmentan: edades, sexos, clases sociales, etc. (oposiciones binarias); por episodios ó procesos como la escuela, etc. (oposiciones lineales). Los segmentos que el estado efectúa, no son pensados en función de una flexibilidad libremente recombinable, en su planeación estructural no existe la posibilidad de una comunicación que no pase por sus intereses instrumentales: "el estado posee su propia segmentaridad y la impone". Si bien la segmentaridad ha existido siempre, ahora ha devenido especialmente endurecida², por lo que el estado deviene ordenador supremo de la realidad, pues ve y sabe todo, reagrupando y acumulando en su beneficio.³

Pese a todo, paralelamente a la segmentaridad dura ó molar propia de la razón del poder, "siempre fluye o huye algo"⁴, siempre están presentes pequeñas microfisuras de entre las cuales irremediamente algo se escapa y elude a la centralización; estamos hablando de un "nivel de segmentaridad molecular" ó dicho de otro modo "micropolítica". Lo molecular, a diferencia de lo molar, está en relación directa con las subjetividades, sean estas individuales o colectivas, pues lo molecular, como el termino refiere, es un dispositivo de lo pequeño e imperceptible, actúa en detalle "moldeando las posturas, las actitudes, las percepciones, las anticipaciones, las semióticas"⁵; pero no solo afecta a microformaciones tales como pequeños grupos o individuos aislados, pues al pasar por estos irremediamente -dicen Deleuze y Guattari- se vuelve coextensivo a todo el campo social, inclusive tanto como la organización molar.

Al ser lo molecular un flujo constituido fundamentalmente de deseo, siempre implica algo que tiende a escapar de los códigos⁶; elaborando desterritorializaciones por cuanto invisible e inasignable resulta para el poder y sus "formas integradoras, totalizantes y totalitarias."⁷

Frente a los esquemas globalizantes-reduccionistas y unidimensionales de la macropolítica hegemónica, se abre ante nosotros una nueva posibilidad de acción en lo público, consistente en su superación vía la reivindicación y construcción de nuevas identidades que no pasen por el "ojo central ordenador"⁸; pues si todo el conjunto masivo de subjetividades antes produjo las condiciones de su explotación, ahora en este nuevo escenario mundial, esa masa multitudinaria representa una fuerza incontenible para su destrucción⁹, pues la micropolítica consiste en construir un nuevo concepto de mayoría a través de la constitución de las minorías.¹⁰

Abundando, la micropolítica es toda aquella actividad de intercambio entre subjetividades que se reconocen como tales, una constelación de actitudes diversas y divergentes emprendidas cada una de ellas autónomamente "agenciamientos de conciencia y diferencia" que no pretender aglomerarse en una estrategia unitaria y global.¹¹

1 Gilles Deleuze y Félix Guattari; Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Ed. Pretextos, España. Pág. 215

2 Ibid. Págs. 216-218

3 Michael Foucault citado en Ibid. Pág. 227

4 Gilles Deleuze y Félix Guattari; Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pág. 221

5 Ibid. Pág. 219

6 Ibid. Pág. 223

7 Félix Guattari y Antonio Negri; Las verdades nómadas & General intellect, poder constituyente, comunismo. Ed. akal; Madrid 1999. Pág. 28

8 Gilles Deleuze y Félix Guattari; Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pág. 216

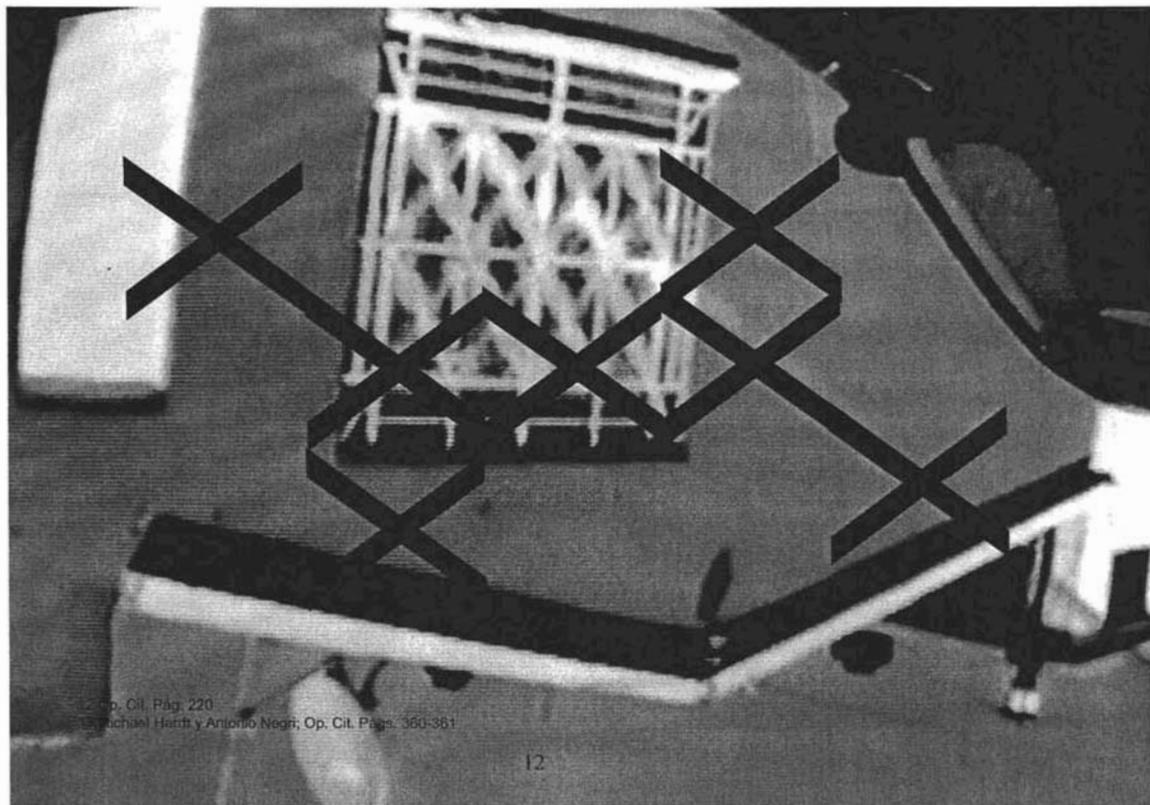
9 Michael Hardt y Antonio Negri; Imperio. Ed. Paidós, Argentina 2002. Pág. 358

10 Antonio Negri; Exilio. Ed. El viejo topo; Barcelona 1998.

11 José Luis Brea. El teatro de la resistencia electrónica. En aleph-arts.org/

Para Deleuze y Guattari los movimientos moleculares combaten y socavan la gran organización mundial¹², y esto es cierto en la medida de su inconmensurabilidad como sujeto político múltiple e inasignable, o lo que es lo mismo un rizoma subterráneo e incontenible:

"La variedad de movimientos de individuos, de grupos y de poblaciones que vemos hoy en el imperio no puede sin embargo someterse por completo a las leyes de la acumulación capitalista: en todo momento desborda y desintegra los límites de la medida. Los movimientos de las multitudes diseñan nuevos espacios y sus itinerarios establecen nuevas residencias. El movimiento autónomo es lo que define el lugar propio de la multitud."¹³





06>>

BIOPOLÍTICA

A lo largo de las dos últimas fases del capitalismo, las fuerzas que producen la realidad social así como las subjetividades que la animan¹, han tenido particularidades propias; por lo que a continuación veremos el análisis que Hardt y Negri hacen a propósito del concepto de biopolítica originalmente descrito por Michel Foucault, pues es precisamente en un contexto biopolítico donde estas realidades sociales y subjetividades se producen y reproducen.

En las sociedades industriales, ubicadas en la primer mitad del siglo XX y antes de este, hasta el siglo XIX; se dio un paradigma de organización de lo social y del capital, denominado disciplinario, que es aquel en el que la dominación se construye a través de una red difusa de dispositivos y aparatos que producen y regulan las costumbres, los hábitos y las prácticas productivas², teniendo por objetivo el hacer trabajar a la sociedad y asegurar la obediencia a su dominio, esto se logra mediante la acción de instituciones disciplinarias como las prisiones, las universidades etc, las cuales estructuran y presentan las lógicas mas adecuadas a su razón. En este marco el poder disciplinar gobierna estructurando los parámetros y los límites del pensamiento y las prácticas, sancionando y/o prescribiendo conductas por ser "normales o desviadas".

Al terminar esta fase y entrar a una nueva, en la cual nos situamos, denominada como postmodernidad, en la que (como Jameson expresa acertadamente) las condiciones que definieron la etapa de la modernidad lejos de desaparecer se acentúan con férreo vigor, surge el paradigma de control. En este modelo los mecanismos se vuelven "democráticos", distribuyéndose por todos y cada uno de los cerebros y los cuerpos de los ciudadanos, por lo que los sujetos mismos introyectan cada vez más las conductas de integración y exclusión social ya mencionadas. Ahora el poder se ejerce directamente en los cerebros y los cuerpos, el propósito es llevar a los individuos a un estado "autónomo de alineación, de enajenación del sentido de la vida y del deseo de creatividad"³.

En las sociedades bajo el paradigma de control (sociedades de control), por una parte se da una intensificación de los aparatos de poder que norman y disciplinan y por otro flanco estos aparatos

1 Michael Hardt y Antonio Negri; Imperio. Pág. 37

2 Seguimos a Hardt y Negri, quienes a su vez siguen a Foucault.

3 Hardt y Negri; Imperio Pág. 38



están bajo una constante generalización y expansión en todos los ámbitos; pues a diferencia del antiguo modelo basado en la disciplina, el control se extiende mas allá de las tradicionales instituciones sociales y de estado⁴, pues los fines del control son totales, globales, pues a su vez sí en las sociedades antiguas los efectos de la disciplina eran aún parciales y los individuos eran mantenidos a raya por las instituciones pero sin lograr penetrar enteramente en sus conciencias y cuerpos, sin absorberlos completamente; en las sociedades contemporáneas el control se ejerce como un poder entendido como biopoder, es decir, una forma de poder que regula la vida social milimétricamente desde su interior. Para que el poder pueda tener un dominio total sobre la población es menester que se constituya como una función vital e integral a la que cada individuo apoye y reactive voluntariamente⁵, de esta manera el poder llega a ser completamente biopolítico para finalmente invadir todo el conjunto del cuerpo social.⁶

Las herramientas actuales del biopoder son los individuos mismos, pero primeramente los sistemas de comunicación, los que operan como detonadores y mantenedores del consenso, lo que puede ser entendido como un abarcamiento in vivo de todas las dimensiones posibles, desde las económicas, hasta las culturales, pues las grandes empresas de la comunicación son las encargadas de la estructuración de los tejidos conectivos que el mundo de lo biopolítico se procura. Estos tejidos pasan por nexos inmateriales tales como la producción de lenguaje, la comunicación y lo simbólico, pues es en ellos y con ellos que se estructuran y multiplican.⁷

Es entonces que la comunicación y las relaciones productivas y sociales se presenta como inmanentemente necesarias a la transformación del nuevo orden de lo biopolítico, pues son los procesos de constitución ontológica, desarrollados a través de la cooperación colectiva y a través de urdimbres tejidas por múltiples subjetividades⁸, mediante los que se da la producción y la reproducción de la vida misma que son la basa en la que se apoya el ciclo del poder.

Es aquí donde el *bios*, es decir, producción y reproducción de lo social (la producción creativa, la producción de valores, las relaciones sociales, los afectos, etc.)⁹ -ahora puesta al servicio de los intereses del poder-, es que puede entrar en juego precisamente en sentido contrario; pues si bien ahora el bios social se encuentra en una dimensión relativa a su explotación, al mismo tiempo es constituido por potenciales elementos autonómicos; estamos hablando de las subjetividades, como "medio colectivo de constitución del mundo, pero además estamos hablando de la conexión entre el poder de la vida y su organización política".¹⁰

Siguiendo el sentido del anterior párrafo es que podemos expresar nuestro júbilo junto a Marazzi y Negri¹¹ cuando señalan la gran riqueza de que somos depositarios, pues "hay trabajo de sobra porque todo el mundo trabaja y todo el mundo contribuye a la construcción de la riqueza social", y en efecto, pues la comunidad biopolítica asegura la producción y reproducción de la riqueza, pero no una monetaria sino por el contrario, una riqueza afectiva, sensible, intersubjetiva.

4 Ibid. Pág. 38

5 Ibid. Pág. 38

6 Ibid. Pág. 39

7 Ibid. Pág. 45

8 Ibid. Pág. 364

9 Ibid. Pág. 42

10 Ibid. Pág. 367

11 Antonio Negri; Exilio. Ed. El viejo topo; Barcelona 1998. Pág. 31. Me refiero a Cristian Marazzi, miembro de la escuela contemporánea de pensamiento denominada como *operaismo* (obrerismo).

"Estamos condenados, los que vivimos en el presente, a nunca experimentar la autonomía, a nunca habitar ni por un momento una tierra legislada por la libertad?"¹, pregunta que Hakim Bey hace y que sin duda alguna resulta cierta a la vista del comportamiento histórico de las revoluciones sociales ocurridas por lo menos desde hace dos siglos, pues como señala, el ciclo posterior a la toma del poder por parte de las revoluciones se ve completado no por la virtud y el establecimiento de un orden social justo, sino contrariamente, por la traición a la revolución y la fundación de un estado aun más fuerte y opresivo; por lo que frente a la imposibilidad de una revolución verdadera capaz de permanecer, el autor propone la creación y puesta en marcha de zonas temporalmente autónomas (TAZ) que por su naturaleza constituyente sean incapaces de engancharse con el estado. En este sentido las TAZ mas que revoluciones permanentes serian una especie de revueltas localizadas temporalmente, "operaciones guerrilleras que liberan un área de tiempo, de tierra y de imaginación, para después autodisolverse y reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo antes de que el estado pueda aplastarlas"² o mediatizarlas (reterritorializarlas), y así una y otra vez aplicando esta misma estrategia de lucha de guerrillas, dejando tras de sí solo vacío y la imposibilidad de ser fijadas e identificadas, resurgiendo en otro lugar e "invisibles de nuevo en tanto indefinibles para el espectáculo".³

A decir de Bey las TAZ son el modo de operación y lucha ideal de los "guerrilleros ontológicos que golpean y corren". En esta nuestra era del estado omnímodo el ataque efectivo tenderá a adecuarse a las condiciones imperantes, no será nunca frontal y por finalidades totales, será contra las estructuras de control y desde las grietas y fisuras del monolito estatal. Espacios muchas veces ubicados en estas grietas y fisuras tales como lo social, lo cultural, lo imaginario, serán propios de la prospección en pos de TAZ potenciales.

"Coloca un mapa en la tierra; sobre él superpón un mapa de los cambios políticos; sobre él, otro de una red, particularmente una antired que enfatice el flujo de información clandestina y finalmente, sobre todos ellos, el mapa 1:1 de la imaginación creativa, de los valores, de la estética. Las coordenadas resultantes cobrarán vida, animadas por gotas y olas de energía inesperada, coágulos de luz, secretos túneles, sorpresas".⁴

La creación de zonas autónomas pasa por un repliegue desde la macropolítica institucional, a más sutiles e inasibles estratos de lo micropolítico, estrategia de regreso a la vida cotidiana y creación de tramas sociales, identitarias, afectivas, evidentemente no jerárquicas, pues una TAZ no es otra cosa que el resultado de intercambios libres y gozosos entre humanos en la que puede decirse "existe un cara a cara, un grupo de humanos que pone en común sus esfuerzos para realizar sus deseos... esta unión es una base biológica que conduce a la ayuda mutua".⁵

Una TAZ se construye teniendo como herramienta al Web; Este es un concepto amplio relacionado primeramente con Internet, pero que a diferencia de este, tiene implicaciones que lo hacen ir mas allá de ser un simple dispositivo medialde interconectividad y circulación con relación a mera información; el web -entonces- es mas que una mera red de ordenadores, pues funciona como un dispositivo

* TAZ: Temporary autonomous zones. Uso la abreviatura en ingles y no la castellana (Zta) por ser la primera de uso generalizado. Hakim Bey; Zonas Temporalmente Autónomas. Versión aparecida en www.acpar.org/
Cuando me refiera a TAZ y Web usaré *el o la* indiscriminadamente. Francamente no me importa el genero al que pertenecen. ;)

1 ibid.

2 ibid.

3 ibid.

4 ibid.

5 ibid.

biotecnológico y biopolítico de nodos multisubjetivos, y como tal es un sistema de soporte capaz de llevar información de un TAZ a otro, pero no solo funciona como soporte logístico, sobre todo ayuda al TAZ a aparecer en uno u otro pliegue del mapa del sistema, no importando el tipo o nivel de tecnología implicada porque de ella no se depende, "el TAZ se apropia de cualquier medio que le permita realizarse: puede venir a la vida lo mismo en una caverna que en una ciudad espacial".⁶ Las TAZ en su lucha buscarán cualquier mediación estratégicamente útil, entre estas la tecnológica: "el TAZ usará el ordenador porque el ordenador existe ... trabajando a favor de la evolución de conexiones fractales clandestinas", no como ideales a futuro, pues deben estar en funciones y ser construidas en nuestro presente, escenario cotidiano; Bey señala que una TAZ es una autopista en el sentido de que defiende una intensificación de la vida cotidiana.⁷

Frente al anterior panorama en el que se ven implicadas redes intersubjetivas autónomas y la mediación que entre estas pueda llevarse a cabo vía la tecnología, específicamente el sistema global de red o Internet, es preciso aclarar -someramente- los orígenes de esta tecnología. Primeramente debemos recordar la génesis militar de Internet, que ya es mucho decir, pues si el pentágono creó tal herramienta, fue pensando en su beneficio. Los militares trataron de implementar un sistema tecnológico que hiciera posible el descentramiento de la información para que esta no estuviera localizada físicamente en un lugar "real" sino en muchos "virtuales", lo que después de un conflicto bélico, no importando cuantas centrales de inteligencia militar fueran destruidas, la información podría ser accedida desde áreas no dañadas y el mando vuelto a reconstruir. Posteriormente una vez incorporado el Internet a usos civiles, ya como un sistema extendido por sobre todo el orbe, posterior a su uso exclusivamente universitario, a decir de Hardt y Negri provocó el tránsito de un sistema económico industrial a uno de economía informática, descentrando la producción; pues si bien en las sociedades industriales la comunicación-para-la-producción se limitaba a la proximidad física, ahora "el paso a la producción informática y la estructura en red de la organización hace que la cooperación y la eficacia (en términos económicos) ya no dependan hasta tal punto de la proximidad y la centralidad"⁸, pero las tomas de decisión por el contrario, se han replegado a unos pocos puntos con capacidad de control por sobre el resto de la sociedad. Por paradójico que esto pueda parecer, a partir de un sistema rizomático, como lo es la red Internet, ocurre un fortalecimiento de las estructuras arborescentes del estado de control.⁹

En este sentido Internet en vez de ser esa tan deseada herramienta para la creación de autonomías, resulta ser un modulador y formador de subjetividades dentro del marco del sistema de control post-moderno, pues las personas van de la televisión al Internet y ahí refuerzan todos los lazos que los atan a la reproducción jerárquica y acrítica del entramado social. J.L. Stals acierta cuando nos recuerda que Internet "no es una palabra mágica, un talismán que nos asegure la democracia"¹⁰; coincidentemente Hardt y Negri también, cuando en relación con las nuevas tecnologías, nos dicen que si bien "nos habían prometido una nueva democracia y una nueva igualdad social, en realidad crearon nuevas líneas de desigualdad y exclusión, no solo en los países dominantes, sino también y especialmente fuera de ellos".¹¹

¿En verdad el Internet es horizontal y descentrado como se desearía fuese?, la respuesta solo puede ser parcial, pues como ya vimos al menos formalmente si lo es, así fue concebido, pero el resto del trabajo, es decir, avivar y mantener en autonomía a grupos particulares, marginales y oprimidos no depende de la herramienta, sino de quienes la usan y su capacidad de crear "agregaciones sociales"¹² disensuales y separadas del estado.

6 Ibid.

7 Hakim Bey; Op. Cit. Por aquello de la velocidad.

8 Michael Hardt y Antonio Negri; Imperio. Pág. 273

9 Ibid.

10 José Lebreo Stals; Sobre lo público, la red y el arte. Compilado en Tecnología y disidencia cultural. País Vasco (Euskadi). Pág. 14

11 Michael Hardt y Antonio Negri; Op. Cit. Pág. 278

12 José Lebrero Stals; Op. Cit. Pág. 15



HACKTIVISMO: PRINCIPIOS TÁCTICOS GENERALES

Como producto del desarrollo de la electrónica doméstica y de las formas expandidas de distribución de datos, tales como el Internet, su utilización por parte de individuos y grupos con intenciones beligerantes, generalmente artistas y activistas, se ha generalizado alrededor del orbe¹ hasta donde las posibilidades económicas lo permiten. El uso de Internet ha contribuido al surgimiento de comunidades de interés y al establecimiento de dinámicas de participación social entre agentes de origen múltiple y sin mediación directa de poderes consensualistas, particularmente la tv*. La falta de regulación y mediación oficial, así como causas mucho más profundas, han provocado la libre convergencia del activismo, el arte y la comunicación con los propios medios informáticos en una suerte de acción global de resistencia y solidaridad², a la que muchos ven como herramienta, contra "la ley inevitable del dinero sobre el ser humano"³, reformulando la globalización como un proceso humanista y no economicista (capitalista).

Como puede pensarse, quienes participan de la utilización de una herramienta para la acción directa tan abierta, como son los media, cuentan con visiones sobre la misma igualmente amplias y diversas, aunque básicamente existen dos ramas principales, una abiertamente político-activista y otra un tanto más mesurada que consiste en subvertir los códigos y los signos, los canales y el espacio de la comunicación social, aprovechando

para ello el orden simbólico espectacular de las sociedades capitalistas⁴, esta última suele utilizar estrategias de simulación y masificación como en el caso de la creación colectiva del mito Luther Blissett, nombre múltiple que cualquiera puede usar para el propósito que desee.

En el otro caso, prácticas, estas sí, de acción directa y clara beligerancia política o *política de acción directa extraparlamentaria en red*⁵, buscan construir un tipo de acción enraizada en la base de los movimientos sociales, incluso a escala interplanetaria. Sobre estas prácticas de acción directa en red, todas englobadas bajo el término Hacktivism, Stefan Wray dice que primeramente existe un activismo informatizado que usa la infraestructura de Internet, específicamente herramientas tales como BBBBSS** y e-mail, como medio de comunicación entre activistas. Pues en el entorno de los activistas informatizados predomina el diálogo, el discurso y el debate como parte fundamental.

1 David García y Geert Lovink; El ABC del tactical media. Aparecido en www.aleph-arts.org/

* Ver apartado Esfera pública.

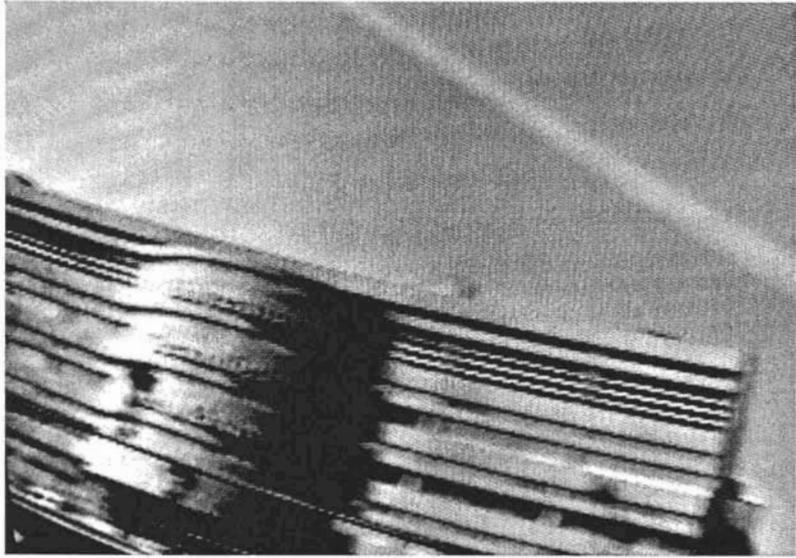
2 Stefan Wray; La desobediencia electrónica civil y la *www* del hacktivism: la política extraparlamentaria de acción directa en la red. Aparecido en www.aleph-arts.org/

3 David García y Geert Lovink; Op. Cit.

4 Luther Blissett; El XYZ del activismo en la red. Aparecido en www.aleph-arts.org/

5 Stefan Wray; Op. Cit.

** Bulletin Board System o sistema de información mediante boletines electrónicos. Ver apartado Taz-web-red.



Al igual que en el caso anterior, la *info guerra* de base concede importancia a la información; pero su utilización deja de ser exclusivamente interna, pues lo verbal torna herramienta de una guerra textual, guerra de propaganda entre dos partes dentro del propio Internet, tal fue el caso del zapatismo, en el que la guerra no se dio físicamente, sino precisamente bajo el amparo de las tecnologías de la información.

A diferencia de los dos tipos anteriores, la desobediencia civil electrónica está instalada de forma plena en la acción directa beligerante, tomando prestadas tácticas de la resistencia pacífica callejera tales como la infiltración y el bloqueo, solo que ahora de forma electrónica, alterando la infraestructura "urbana" de Internet y bloqueando los flujos de información⁶, pues sus participantes consideran que la calle, para el poder y el control, ya no representa un elemento clave, puesto que los intercambios económicos, informáticos, incluso simbólicos, se realizan mediante redes digitales. Para que la D.C.E. sea tal, se requiere de amplia participación ciudadana desde donde exista un punto de acceso a la red, ya sean estas casas, trabajos, escuelas, etc.

Aun mas radical resulta ser la actividad hacker con fines políticos, ya que mientras la D.C.E. y las otras formas de activismo son de participación pública y amplia, residiendo en ello gran parte de su viabilidad y fuerza; para el hacker el anonimato y la sorpresa representan elementos importantes,

pues sus acciones son ilegales, consistiendo en alterar, añadir e incluso destruir códigos digitales luego de entrar sin invitación en el ordenador de alguien mas⁷, generalmente gobiernos y corporaciones comerciales.

Al principio del apartado mencioné la participación de artistas y activistas por igual, y es que las prácticas activistas contemporáneas han logrado amalgamar lo ético con lo estético, haciéndose de cualquier herramienta útil, y útiles han resultado ser las tácticas y estrategias extraídas del campo de lo artístico, pues estas de algún modo logran transigir los esquemas sociales y políticos preexistentes, caracterizados en su mayoría por el acartonamiento y la homogeneidad de los que son dotados por la ausencia de deseo; uno de los muchos Luther Blissett expresa algo similar cuando escribe que:

"Simplemente hemos de conectar una estrategia con otra, una cosa con otra. La hibridación tiene que integrar distintos tipos de activismo. Detrás del hacker hemos de integrar en el activismo a net.artistas y diseñadores. Hablo de un activismo eufórico, subversivo, iconoclasta y travieso! Si los net.artistas comenzasen a diseñar interfaces y estrategias pop para el activismo seguro que estarían mas estimulados e inspirados y resultarían mas útiles." ⁸

⁶ Stefan Wray, Op. Cit.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

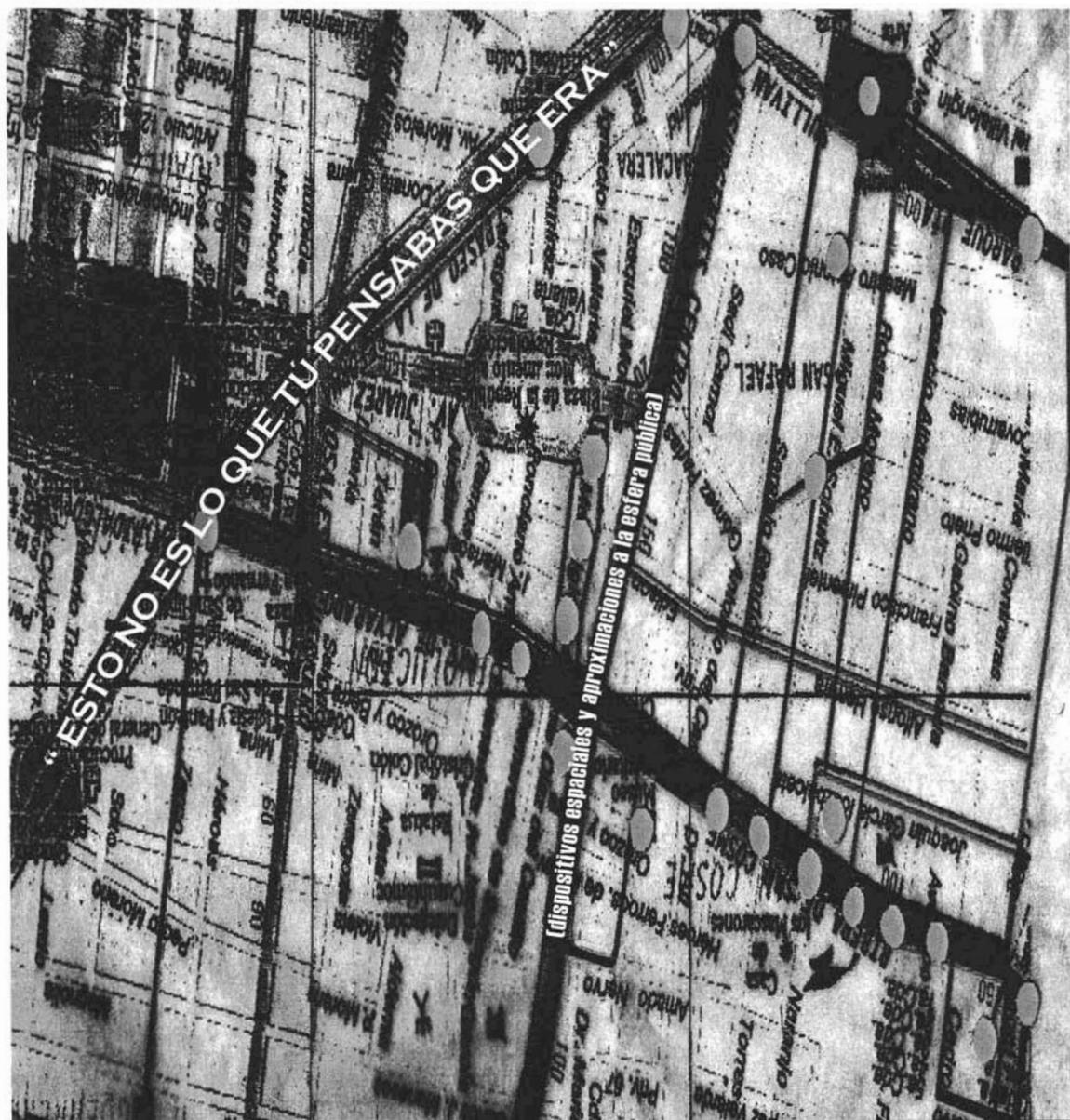
CONCLUSIONES

1-Resulta de interés el observar como todas las tendencias y escuelas de acción y pensamiento, de las que he hecho mención en el presente trabajo, desde la internacional situacionista de los años cincuenta hasta el hacktivismo, pasando por el operalismo italiano de Negri et al; todos en primer lugar preconizan como necesario (y mas que eso, iurgente!), el retorno de la vida como eje rector de la vida misma, es decir, el reestablecimiento de los vínculos entre la vida y lo vivido, la relación primaria entre producción legítima y necesidades obvias para la subsistencia.

2-También interesante es que todos sin excepción, eso sí, adoptando formas muy distintas -aunque en el fondo similares- establecen un dial operacional básico apoyado de una u otra forma en tácticas y estrategias calificables como "artísticas", pues en uno u otro momento de la historia su utilización en el marco de las instituciones es descrita como tal arte y porque, concediendo, estas tácticas y estrategias tienen su origen en las vanguardias y postvanguardias (o neovanguardias, como quieran). Prácticas tales como el performance, el happening, el arte urbano, la instalación etc. tuvieron como parte constitutiva de sí a la inmaterialidad, el campo ampliado, el proceso, el sitio específico, entre muchas otras estrategias y tácticas.

3-Si bien las propuestas descritas y analizadas en el presente texto, de una u otra forma hacen suyas las estrategias y tácticas usadas e innovadas por el arte de los últimos cincuenta años (y con particular virulencia el de las últimas dos décadas), es prioritario mencionar que existen inmensas diferencias entre sí. Dentro de estas se encuentra la relativa a la intencionalidad, esto es, los propósitos que persiguen, pues mientras el arte de/en las instituciones opera como una práctica autónoma y por lo mismo desligada de cualquier contexto otro que no sea el establecido por el propio arte, por lo que su intención primera (y única) es la de preservarse como un sistema producido por y para sí, lo que genera pocos o nulos efectos al exterior; la intencionalidad de las prácticas culturales tiene su espacio de acción precisamente en la cultura, es decir, en los intercambios socio-económico-político-culturales (¡así de grande!); nunca bajo premisas autorreferenciales. Siempre con el propósito de reconstruir y transformar el ámbito de lo humano.

4-Dicho lo anterior y sin el deseo de repetir lo ya desarrollado en el presente texto, es ahora sobre el título de lo que quisiera hablar, justificando y comprobando su dicho. En este se lee "Trastorno al arte: prácticas culturales mas allá de lo institucional. Un acercamiento preliminar". Pues bien, expreso la idea de que cualquier acción o comportamiento con un origen estrechamente ligado a un contexto social amplio, obligadamente se encuentra fuera de las instituciones artísticas especializadas, luego entonces oficialmente no es arte, aunque socialmente si cumpla con tareas tales como la comunicación, la creatividad y la crítica, supuestos papeles oficiales del arte; incluso yendo mas allá, radicalizando y politizando sus cometidos, sustrayendo del arte el elemento contemplativo, para con esto ejercer una transformación que lleva al arte al plano superior de la acción en la vida. De esta manera la efectividad de las prácticas artísticas, ahora prácticas culturales, esta en relación directa con las capacidades de retornar a la vida y transformarla.



marcela israel cabrera pérez

Realizó sus estudios en la carrera de Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). En el año 2000 se integr  al taller de "Interacción Urbana" coordinado por José M. González Casanova; y al programa de becas del Gobierno del D.F. "Itinerarte Joven". Ha participado en acciones como: "Sueño de una tarde sabatina en el bosque de Chapultepec", "Sickbrain", "Ruta PI: algo que todavía no s ", "Tierra plasma", "Polvos legítimos contra la estupidez", junto con la realización de un fanzine. En el 2001-2002 integr  el colectivo "Producciones 10 minutos en la regadera"; 2003 ingres  al Seminario de Proyectos y Medios Múltiples, dirigido por José M. González Casanova, 2003- 2005. También ha realizado intervenciones gráficas en espacios públicos, como en Iztapalapa, Cuauhtemoc y Ciudad Universitaria. Ha participado en diversas exposiciones dentro del país, y dos en California; ha impartido talleres en el MUCA, C.U. Actualmente, trabaja en la docencia.

Contacto: kamilaknox@hotmail.com o chicledefrutas@yahoo.com.mx

INTRODUCCIÓN

La ciudad de México en su inmensidad nos propone diversas lecturas debido al aglomeramiento de información visual, que se nos presenta a cada instante con suma rapidez. Esta saturación en su mayoría es percibida como un todo, como una *revista transitable* o un desfile de ofertas y demandas que, muchas veces, en lugar de aproximarnos para interactuar de individuo a individuo, de individuo a grupo o de grupo a grupo, nos excluyen y marcan nuestras diferencias.

El espacio público es teatro de escenarios y personajes, circo de pobreza y opulencia; subempleos alrededor de los semáforos, equipados con wokitokis y puestos que se desarmen en segundos; es depósito de aire grisáceo y olores que se entremezclan, de tiendas de perfumes con inmundicia de coladeras, de puesto de tacos con aceite de taller mecánico, de la "secre" perfumada a las 7 de la mañana en el metro, con el hedor del borracho que regresa de la *peda* de ayer invadido por sus jugos; de gente extraviada en hojas tamaño carta a anuncios esotéricos, de majestuosas construcciones a emplazamientos inestables. Así, la subsistencia en esta ciudad ficción / ciudad simulador nos regresa segundo a segundo a esta realidad que no resulta cosa fácil, aunque estemos acostumbrados a percibirla así. Sin embargo, nos adaptamos a sus ironías y contradicciones, y a sus posibilidades de intercambio que se nos presentan siempre en relación al entorno y el grupo.



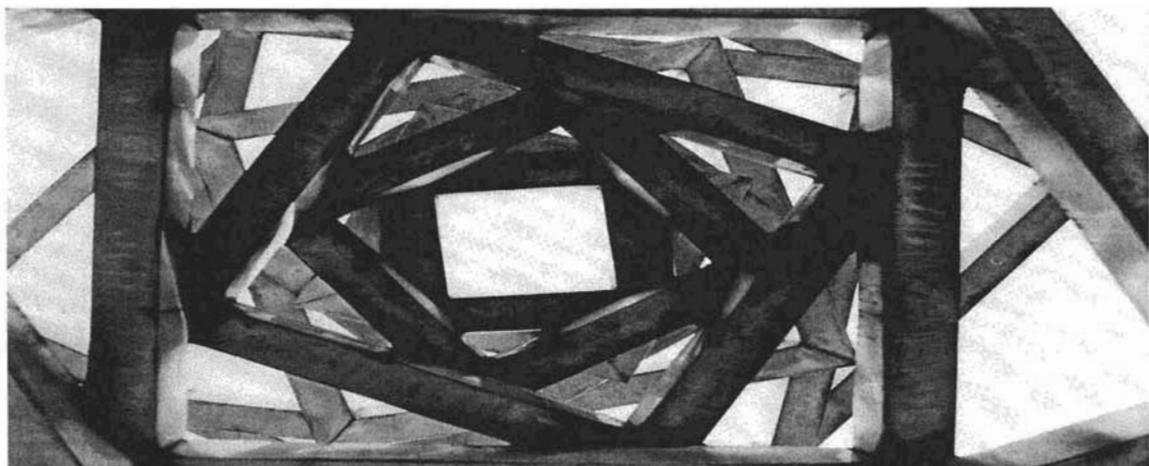
Los Puentes, Marina Nacional y Circuito Interior

Todo tiende a la configuración de paisajes parciales, por lo que la mirada se ha vuelto selectiva, como resultado positivo de la excesiva información. De tal modo, observamos avenidas congestionadas por los horarios laborales, arquitecturas espontáneas no planificadas que cumplen con las necesidades inmediatas de adaptación, distribuidores de la era tecnológica que ofrecen sus productos por cantidades que van desde diez hasta cincuenta pesos, campañas publicitarias con un permanente doble discurso, en donde con letras pequeñas se pide evitar el exceso y en letras grandes y fotografías vistosas se invita a procurarlo.

La ciudad de México, al igual que la ciudad bocetada por los situacionistas, se podría percibir por unidades de ambiente. Ivan Chhtcheglov escribió una "formula para un nuevo urbanismo", y convocó a formar la primera ciudad: "una especie de Disneylandia surrealista, un parque de atracciones en el que la gente viviera, una *ville de tendre* con distritos y jardines que correspondieran a todo el espectro de sentimientos que uno encuentra por casualidad en la vida cotidiana", reinos contruidos de aventuras, confusión, utilidad, tragedia, historia, terror, felicidad, muerte; una ciudad en la que "la principal actividad de sus habitaciones" fuese *LA DÉRIVE CONTINUA*".

Yo con base en estas ideas, encuentro que la ciudad se puede dividir por: zonas subterráneas y salvajes, donde prevalece la supervivencia del más fuerte quien, en este caso, no es el que más dinero posee, sino "el más chingón", tal como sucede en algunas partes de la Delegación Hidalgo con sus zonas rojas de prostitución, distribución de drogas y suma pobreza; zonas para la diversión, el esparcimiento

1 Greil Marcus, *Rastros de Carmín*, Ed. Anagrama, Barcelona 1999: "Los situacionistas buscaban la "unidad de ambiente", esta unidad estaba compuesta por dos series de elementos, los primeros, y los más importantes, los elementos "suaves", (juegos de presencia y ausencia, luz y sonido, actividad humana, de tiempo y asociación de ideas), mientras que los elementos "duros" eran la (forma, el tamaño y la localización arquitectónica), que articulan la suavidad o la dureza entre ellos.



La estrella, fotografía. Parque de Sullivan

y la cultura, que se concentran, en su mayoría, en la parte sur de la ciudad; zonas fatales, en las que se prenden fogatas cada noche para invocar a los abuelos y no perder la fe, donde hay emplazamientos inestables de lámina y cartón, las nombradas ciudades perdidas (*c.p.*) que por lo general, se ubican en los márgenes de la ciudad; zonas de comercio repletas de vitrinas que, literalmente, sirven sólo para observar el mundo estereotipado que promueven las compañías transnacionales; o bien, zonas mágicas, en las que se guardan historias de sus usos y sucesos, muchas veces, desconocidos, pero que se quedaron ahí *vibrando*; zonas verdes, ruinas, de trucos, espacios que en algún tiempo fueron sagrados, o las zonas de poder, que muestran su control a través de la opulencia que sustentan.

DISPOSITIVOS ESPACIALES

El espacio físico se transforma en un lugar simbólico, donde el ritual consagra los elementos plásticos como productos efímeros o escenificación de la vida. En la ciudad existen lugares que transmiten mensajes (percepciones y emociones asociadas a ellos); los espacios están llenos de evocaciones, de construcciones simbólicas.

Cada acontecimiento / evento público constituye al mismo tiempo un ritual de formas

y convenciones, que a su vez nos explican algo sobre la configuración y el autoentendimiento de la sociedad donde se producen.

"Ocurre con las ciudades lo que en los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien su inversa, un temor. Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y temores, aunque el hilo de su discurrir sea secreto, sus normas absurdas, sus perspectivas engañosas, y cada cosa esconde otra".³

La ciudad entendida como macro-espacio da la sensación de un "collage", de un "sampler visual", en donde la diversidad y el caos conviven. Este espacio constituye el medio en el que vivimos una mayoría creciente de personas; de manera sutil y continua su diseño y forma de funcionar afecta nuestras actividades y percepciones cotidianas, más de lo que normalmente se percibe a simple vista.

La significación de un espacio público tiene sus efectos concretos en las posibilidades de la gente para moverse dentro de dicho espacio, el individuo ha establecido una serie de vínculos sociales y afectivos, que se reflejan en la cultura e influyen en el modo de concebir el entorno y el espacio, así como en la manera de actuar, comportarse, vivir y experimentar, ya que son elementos fundamentales que afectan el modo de construir la ciudad (de organizar los espacios). Incluso es posible tener un acercamiento hacia la vida cotidiana de las

2 Grell Marcus, *Rastros de Carmín*, Ed. Anagrama, Barcelona 1999.

3 Italo Calvino, *Ciudades invisibles*, Ed. Unidad Editorial S.A. Madrid 1999.

personas observando cómo se relacionan en las calles, cómo generan situaciones, cómo viajan; sus transportes y avenidas, sus encuentros, sus plazas, sus juegos y jardines, junto con sus transformaciones y sus trazos; y finalmente, en cómo adaptamos nuestras necesidades y deseos a estos contextos.

El estudio de las relaciones que los hombres establecen entre sí es un aspecto fundamental en el análisis de la vida diaria. En dichas relaciones, se tejen vínculos que expresan ideas, acciones, historias públicas y privadas, sentimientos y emociones. En este sentido, la obra de arte puede desempeñar un papel significativo en el estudio de estos lazos, ya que puede ser testimonio de las formas de relación entre los individuos y su espacio.

Por otra parte también expresa las situaciones generadas, su historia, sus temporalidades, los modelos por los que se rigen e incluso sus fracturas.

El espacio público urbano, se aprende a través de las cosas y los acontecimientos; lo que significa que espacio y tiempo se implican mutuamente, en la forma en que normalmente lo percibimos, pues sin objetos no hay espacio y sin sucesos no hay tiempo. La noción de espacio público nos refiere a algo más general: como a una especie de colección de múltiples lugares, como espacios de ocio, juego, tránsito, comercio, placer, siniestros, vacíos, naturales, privados o públicos, que, a veces, llegan a aproximarse a "puntos de encuentro".

El lugar es, a partir del momento en que se conjuga identidad y relación, y se define por una estabilidad mínima. Por supuesto el estatuto de lugar es ambiguo, no es sino la idea parcialmente materializada, hecha por quienes lo habitan y su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros; esta idea varía según el lugar que cada uno ocupa y según su punto de vista. Sin embargo, el lugar establece una serie de puntos de referencia que nosotros mismos imponemos a través la colectividad

y que reafirmamos en el ritual que confirma, legitima y dispone.

Estos puntos de referencia se aclaran cuando hablamos de la noción de territorio. La expresión "marca su territorio" es una forma de decir que hace suyas las calles, que le pertenecen de forma simbólica. Los conceptos derivados del territorio se asemejan a los del lugar. El territorio es un espacio apropiado, del que se conocen tanto sus puntos fuertes como los frágiles. En el territorio el individuo se integra no sólo a nivel espacial, sino que también forma parte de las normas que dicta el grupo de procedencia, las acata, las impone y, en el ritual, consolida su pertenencia.

Si un lugar se puede definir como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico- definirá un (no lugar), término sugerido por Marc Augé. *

El hecho de pasar por un lugar, de que la mirada se pierda, de "ser otro" y "pasar al otro"; la suma de lugares, el cruce de itinerarios, de palabras, crean, sin duda, no lugares también. El anonimato relativo que necesita esta identidad provisional puede ser sentido, incluso, como una liberación de aquellos que, por un tiempo, nos perdemos en el anonimato. Por lo tanto, hablar de diferencias explícitas entre espacio público, lugar y no lugar, resulta imposible ya que éstos se entremezclan y dependen siempre de la posición que uno ocupe no sólo en cuanto a su ubicación, sino también en el sentido de apropiación y desarraigo.

La identidad y la relación constituyen el núcleo de todos los dispositivos espaciales. Así se crean las condiciones de una memoria que se vincula con ciertos lugares y que contribuye a reforzar su carácter sagrado, lúdico, animado, económico, etcétera.

4 Marc Augé, *Los no lugares*, Ed. Gedisa, Barcelona 2002.

La gente se maneja a través de rituales mediante los que se comunica de forma cotidiana. Creo necesario aclarar a qué me refiero cuando hablo de ritual; digamos que no aludo a su concepción de naturaleza mágica o religiosa de carácter sagrado, sino a las normas que se dictan por tradición, provenientes de las creencias colectivas y enfocadas a aspectos de la cotidianidad, como acciones, palabras, lugares, personas, gestos, objetos, etc., que reafirman la pertenencia a determinado espacio, situación o grupo.

La organización del espacio público y la constitución de lugares son, en el interior de un mismo grupo social, una de las modalidades de las prácticas colectivas e individuales.

"Las colectividades (o aquellos que las dirigen), como los individuos que se incorporan a ellas, tienen necesidad simultáneamente de pensar en la identidad y la relación entre sí. Y para hacerlo, simbolizan los constituyentes de la identidad compartida (por el conjunto de un grupo), de la identidad particular (de tal grupo o de tal individuo con respecto a los otros) y de la identidad singular (del individuo o del grupo de individuos en tanto no son semejantes a ningún otro)".⁵

A la existencia de distintos mundos perceptuales que determinan diversos comportamientos sociales, espaciales, y afectivos, reflejados en la cultura, e influyentes en el modo de concebir el entorno y el espacio, se le denomina con el nombre de proxémica, término que hace mención y énfasis en la apropiación territorial. La proxémica estudia al hombre y sus vínculos con los lugares físicos donde habita y desarrolla sus actividades, es decir, con el espacio que le rodea. Esta acción delimita los usos y funciones que la comunidad o el individuo deciden ocupar, lo que da lugar al espacio público y al espacio privado.

Los espacios públicos son reflejo neto de la organización social y cultural de cada entidad, y los habitantes se han encargado de aceptar, desarrollar, modificar y transmitir diversas conductas generadas a partir de diversos mundos perceptibles; por lo tanto, el diseño de la arquitectura (espacio público como espacio privado), la disposición del mobiliario,

la decoración, la luz, el color, el sonido, el medio ambiente y el lugar donde está ubicado implican "qué tipo" y "cómo" es el entorno y de qué manera influyen estos factores en nuestra percepción.

"El espacio público, es aquel que el individuo puede utilizar (libremente), siempre y cuando respete ciertas ordenanzas legales y morales aceptadas por el conjunto social; y no existe restricción de paso o de estancia, ni horario de visita".⁶

En contados casos existen prohibiciones de acceso a determinadas partes de la ciudad. Se trata de barreras invisibles, pues el control real de la ciudad es tan fuerte que no necesita de barreras materiales. Por ejemplo, en complejos modernos de vivienda donde ya ni siquiera existen banquetas para el peatón y no es posible transitar sin auto. Asimismo, existen centros comerciales que se reservan el derecho de admisión y se basan en la imagen que las personas proyectan, así como espacios políticos o algunas zonas urbanas que localizan la base o paradero del transporte público alejados de ellas para evitar la concentración de gente y el roce con éstas, catalogándolas como "indeseables".

¿Se plantean las ciudades el desarrollo de su capacidad sensorial, del mismo modo que se plantean otras cuestiones económicas o políticas?

La ciudad se ha dividido en distintos sectores con usos diferentes, que han provocado la segregación de espacios y de formas de vida en función de la renta, la raza, el género y la edad. Actualmente el interés se centra más que en la planeación de ciudades ideales, en la "calidad de vida"; se utilizan para ello los llamados "indicadores de calidad de vida", algunos de éstos estrechamente relacionados con los niveles de renta o con los índices de consumo.

5 García Canclini, *Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Grijalbo, México D.F. 2002.

6 Marc Augé, *Los no lugares*, Ed. Gedisa, Barcelona 2002.



Mercado de Santa Cruz, 2004

Sin lugar a dudas lo que resalta es la gente. La forma en la que la calle es utilizada es lo que cambia el paisaje urbano por lo tanto la estética urbana es el resultado del efecto colectivo.

LA CALLE

Uno de los espacios tradicionales de la vida cotidiana es la calle, este paisaje urbano influye en nuestra conducta, en nuestra calidad de vida, en nuestros estados interiores, y es expresión de las necesidades, ideales y preferencias emocionales. Las calles, al igual que otras áreas dentro de la ciudad de México, son espacios urbanos, una adaptación entre entorno y hombre. Dichos espacios se presentan como lugares para transitar, lograr el convivio, trabajar e inclusive *tirar pasión*. La calle, lugar urbano, misterioso, donde prevalece el orden de los que viven y se apropian de ese lugar *lacrosa*, un sitio en el que se dan cita tanto sucesos hermosos y gratos como actos perversos y desagradables.

Si bien el espacio público abierto es un espacio colectivo de índole "tierra de nadie", según lo permitido y lo no permitido dentro de la sociedad, también es un espacio de negociaciones lleno de espectáculos contradictorios, signos y símbolos nunca fijos, y siempre determinados por relaciones sociales y de poder. Es el resultado de una gran cantidad de actos individuales que si se ven en conjunto, están interconectados y evidentemente, la conexión no sólo es visual. Del mismo modo en que los actos individuales cambian continuamente, el espacio urbano también se transforma incesantemente.

Intervenir en la esfera social con manifestaciones artísticas conlleva a incidir en las creencias y en las costumbres de los habitantes o transeúntes, no acostumbrados a encontrarse con este tipo de imágenes y cambia el sentido práctico de ciertas actividades y les da otro sentido estético; el arte es concebido entonces, como un hecho social que permite redefinir las acciones a través de un proceso de significación.

7 Guy Debord, parte de un manifiesto de la I.S. /Greil Marcus, *Rastros de Carmín*, Ed. Anagrama, Barcelona 1999.

ANTECEDENTES

Los manifiestos situacionistas hablaban de crear sorpresas no sólo momentáneas sino como formación social. Para los situacionistas, las vacías repeticiones de la modernidad, el trabajo y el espectáculo podían ser desviadas hacia la creación de situaciones con formas abstractas, de contenidos ilimitados, y cuya única vía experimental válida se basaría en la crítica de las condiciones existentes.

"¿Y si uno dijese no al aburrimiento y exigiera sorpresas, no para un solo momento, sino como formación social? La idea de escapar de la combinación de elementos del pasado -de repetición- era una idea que resultaba a la vez poética, subversiva y audaz. Realmente implicaba que este era un proyecto que contenía una diferencia. No resultaba fácil inventar nuevos placeres. Serían 'momentos de la vida concreta, creados libre y deliberadamente', cada uno de ellos 'compuesto de gestos contenidos en un decorado transitorio' que serían el 'producto de la decoración y de ellos mismos', generando a su vez 'otras formas de decoración y otros gestos'. Cada situación sería un (medio ambiente) para una (gama de acontecimientos); cada uno cambiaría su escenario, y permitiría que este mismo le transformara a su vez. La teoría de los momentos coincidió con la investigación acerca de la creación de ambientes, de situaciones".⁷

Aunque claro está que el sentimiento de sorpresa sólo dura un momento ya que no puedes quedar sorprendido por siempre, por que se volvería monótono y normal.

Entre los diversos procedimientos situacionistas la deriva se presentó como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Por medio de la práctica de deambular (*dérive*), intentaron apropiarse nuevamente del espacio urbano para dotarlo de nuevas asociaciones y significaciones. El concepto de deriva está ligado al reconocimiento de efectos de naturaleza "psicogeográfica" de los lugares y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo; al mismo tiempo era un modo de acción y un medio de conocimiento. Mientras que la psicogeografía se define como el estudio de las leyes de los efectos precisos de un medio geográfico, dispuesto o no

concientemente, que interviene directamente sobre el comportamiento afectivo.

"La ciudad ya no sería experimentada como un decorado de mercancías y poder sino que se percibiría como un campo de 'psicogeografías' -una epistemología del tiempo y el espacio cotidianos-, permitiendo a cada uno comprender y transformar los efectos específicos del entorno geográfico conscientemente organizado o no, sobre las emociones y el comportamiento de los individuos."⁸

En México los antecedentes del arte público se remontan a finales del siglo XIX, en el Taller de Gráfica Popular, con José Guadalupe Posada, en donde se producían imágenes que revaloraron la tradición cultural del país, de carácter popular y de crítica social. El taller de gráfica popular retrató toda una época, con sus motines callejeros, incendios, temblores, nacimientos de monstruos, fusilamientos, las pestes, los cometas, los milagros y toda la llamada "*paz caliente*" de la época Porfiriana.



Taller de Gráfica popular, grabado por Manuel Manilla, bpz.

Después, a comienzos del siglo XX, con los principios ideológicos de tendencia social de la corriente muralista, que trataban de informar al público los ideales y compromisos de la Revolución Mexicana, el muralismo fue desde sus inicios un "arte público" dirigido a las masas populares; con la intención de educar, impulsar y sacudir la conciencia social.

8 El concepto de *dérive* fue acuñado por Guy Debord en 1952 tomando como precedente el concepto de deambular. En el texto que el propio Debord publicó en 1956, 'La théorie de la dérive', (en Bruselas 9 de noviembre de 1956), teorizó sobre este vocablo y lo relacionó con un levantamiento 'psicogeográfico' de la ciudad de París y con el juego.

9 Parte de un manifiesto de la I.S. /Grell Marcus, *Rastros de Carmin*, Ed. Anagrama, Barcelona 1999.

Más tarde, a finales de los 70, con (los grupos); que vieron la necesidad de superar las barreras que separaban el arte como actividad y producto de la vida cotidiana legitimizando la salida del arte de lo que había sido su supuesto espacio natural: los museos y galerías, justificando la toma de las calles, de las plazas, de los supermercados y aun de los espacios naturales y corporales, y por lo tanto, también la transformación humana y social en material artístico.

El discurso visual en México exhibió una identidad social sustentada en las contradicciones en materia social y democrática, describiendo los procesos de hibridez cultural, la diferenciación y diversidad de los sectores sociales y el clima contestatario político de la década de los 70. La ciudad de México se transformó en objeto de apropiación simbólica e intervención artística mediante valores y discursos artísticos, circunstanciales y efímeros; los artistas se apoderaron y resignificaron el espacio público.

La intervención artística en la ciudad de México, desde finales de la década de los setenta, constituyó una categoría de análisis, designando la incorporación sistemática de códigos artísticos con múltiples significados al espacio público urbano. Éstos ya fueran simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos o irreverentes que, por lo general, asumieron un carácter efímero.

FRAGMENTOS DE LA ENTREVISTA A MARIO RANGEL, INTEGRANTE DEL GRUPO SUMA

El grupo Suma se creó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), todavía trabajando en San Carlos dentro del taller de investigación visual, también conocido como pintura mural, en los últimos años de la carrera. El taller era dirigido por Ricardo Rocha Palacios; ahí se producía informalismo, pintura matérica y expresionismo; ellos partían del

cuestionamiento hacia la vigencia de las formas y los contenidos del muralismo revolucionario, que se inició en la etapa postrevolucionaria, y el significado del arte público.



Grupo SUMA

Consideraban que el movimiento muralista y la Escuela Mexicana de Pintura habían caído en una especie de propagandismo de la estructura social y política de la República Mexicana, y decidieron sacar al espacio público, la calle, lo que hacían en la Escuela: su pintura de caballete. No buscaban el concepto de arte público, sino espacio público, el arte en un espacio público, que es un concepto que se fue formando en la segunda mitad del siglo XX, aunque ahora el concepto de arte público, según Mario Rangel está muy cuestionado y le parece decadente, porque piensa que el arte en el momento en que es arte, es público, que si se queda en el individuo y no tiene un interlocutor, un espectador, no hay comunicación y ni siquiera puede llegar a los parámetros que el arte busca.

MR-Entonces salíamos a la calle entre 12 y 15 alumnos y pintábamos en bardas de lotes baldíos, cada quien un espacio, en las manifestaciones, en festivales, en lugares en

donde por el momento histórico en el que vivíamos y por las condiciones, pensábamos que eran propicios para ver qué pasaba con nuestras imágenes y qué reacción teníamos de la gente, y así obteníamos ejercicios plásticos. Si bien el acto mismo de pintar influía en la cotidianidad de esos espacios en donde tuvimos varias incursiones, como Niza, Insurgentes, afuera del metro Tasqueña, Avenida Revolución, Reforma y Misisipi, Avenida Juárez; esto sí incidía, la gente se preguntaba y veía lo que estábamos haciendo, que no era propaganda: no estábamos limpiando la zona, estábamos pintando, éramos pintores.

A la par individualmente iban cuestionando su propia manera de plantear una pintura, conceptualmente, como individuos, y también como el trabajo de un taller en una escuela; entonces empezaron a hacer una investigación acerca de la estética de la ciudad de México, que le iban a proponer a la ciudad, a los transeúntes, a los que pasaban en el coche: qué estímulos visuales y qué estímulos sensoriales, pero partiendo de lo visual, principalmente, y de cómo podían incidir en eso que les daba la ciudad para que se notara el interés, por comunicarse a través de las imágenes.

MR-Empezamos a recolectar fotografías, basura, periódicos y fotocopias que comenzaban a tener una incidencia en la vida cotidiana; en video no, porque en esa época no era tan accesible. Como podíamos juntábamos imágenes y las recontextualizábamos en un proceso plástico dentro de un taller. A través de esta documentación, utilizábamos nuestros métodos y estrategias, que habíamos aprendido en la escuela, por ejemplo: pintar una coladera e imprimirla como si fuera una matriz de grabado en madera, o un cacho de asfalto lleno de pintura vinílica con un papel encima, y pasábamos en una bicicleta, y caminando también sacábamos la imprimatura de eso, e iban quedando imágenes un poco hacia lo informal en un principio y luego las íbamos reciclando, recontextualizando en un trabajo de taller y de grupo: eso nos dio una experiencia muy enriquecedora en cuanto a

las imágenes y en integrar nuevos procesos de producción industriales al desarrollo plástico.

Su interés fue sacar a la calle lo que supuestamente era una obra de arte, pero también integrarla en los espacios propicios para la promoción y la difusión del arte. Eran iconos de gentes urbanas: un desempleado, un teporocho, una María, un burócrata, un desaparecido, en los 70 había problemas, había pasado el 68, el 71. Entonces todo lo que pasaba cotidianamente lo trataron de integrar en sus procesos de trabajo, sí tenían una carga política pero no era de su interés la denuncia. La tirada no era mandar mensajes políticos solo que estos eran parte de lo cotidiano, lo que intentaron fue vincular a la sociedad con su trabajo artístico.

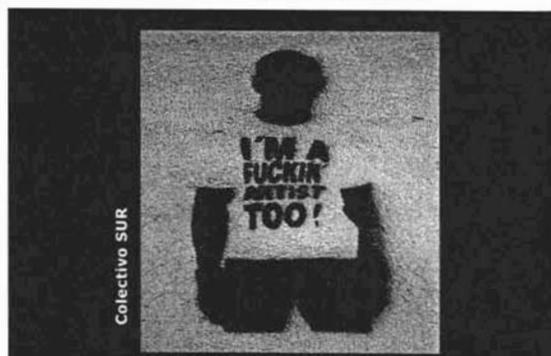
Abril del 2004.

A partir de la época de los noventa y hasta la actualidad la intervención artística en la ciudad de México asume otras características acorde al contexto histórico. En esta época, los lenguajes artísticos no tradicionales ya no constituyen expresiones emergentes ni los artistas abogan por su pleno reconocimiento cultural; las mismas instituciones financian proyectos relacionados con intervenciones en el espacio público.

SUR

Dentro de la huelga de 1999-UNAM, alumnos de la Escuela de Nacional de Artes Plásticas conformaron un colectivo llamado SUR, su propuesta callejera buscaba algo que los distinguiera como movimiento estudiantil de las otras facultades; no querían pintar murales o mantas, les parecía obsoleto y no congeniaban con el *grafitti*. Así que comenzaron a experimentar con *stickers* y con su llamado "cartel extrim", este último mientras más grande mejor, sus soportes favoritos: los pasajes peatonales y puentes automovilísticos. La temática de sus diseños promovía la educación y a la vez hacían propaganda al movimiento estudiantil. Buscaban imágenes

que no fueran tan obvias como el puño, la estrella roja o el machete, que ya estaban muy digeridos, querían desconcertar con propagandas ligadas a acontecimientos actuales y a la vez nostálgicos con imágenes de la memoria colectiva, estas, hechas por el puro gusto y muchas veces sin importarles la lectura de la gente. El colectivo fue conformado por: Fabián, Gandhí, El Conejo, José (testigo de Jehová realizador de atentados bizarros), Marco (el charcos) y huesos (todos somos tacos)... este se desintegro después de dos años.



Distintos movimientos han utilizado los elementos del terreno, al apropiárselo para otras funciones distintas a la lógica gubernamental y publicitaria, asignándole significaciones diversas; así aprovechan el material utilizado en las prácticas de consumo, un material que es evidentemente el que la producción impone a todos. Por tanto, es a través de sus valores y acciones culturales que resignifican el espacio público y opera su apropiación simbólica.

En general las obras urbanas en el espacio público detectan una función social que cumplir, al convocar a los habitantes de la ciudad a participar en la experiencia lúdica del arte y de la reflexión colectiva.

EL CULTO A LA IMAGEN

Mi propuesta de intervenciones gráficas, surgió en primera instancia por un interés de comunicación con la gente y su entorno, y pretendió ser medio de reflexión para las personas que habitan el lugar, acerca de las "situaciones

abiertas" generadas por éste. Los individuos y sus historias en su necesaria relación con el espacio, la imagen, los trayectos y el consumo.

La calle como espacio para la creación me pedía soluciones formales, mucho más efectivas de las que se pueden tener en un taller o en la intimidad. La ciudad, su lenguaje o sus estímulos visuales se comían la obra inmediatamente, y la obra se integraba al lenguaje de la ciudad misma, digamos que la obra se convertía, en imágenes con movimiento, debido a que el espacio urbano a diario está cambiando, pues tiene un movimiento constante. Lo que veía a diario, lo que me incidía, tan cotidiano, tan cercano, como imágenes o elementos expresivos que me comunican no nada más el interés de una persona, sino el de una colectividad.

Para llevar a cabo este trabajo me di a la tarea de investigar y analizar los caminos y condiciones para este proceso, observando y documentando las relaciones sociales (afectivas y utilitarias) que se dan en el espacio público. Si concebimos a éste como un laboratorio de experimentación donde se pueden relacionar determinadas "asociaciones visuales" acerca de él, mediante lenguajes gráficos que operan en la resignificación estética y cultural del lugar.

Estoy convencida de que el arte es una forma de comunicación, que nace, por lo tanto, de las relaciones humanas y de los intercambios entre individuo y espacio; y de que cuando el arte se logra integrar a la vida cotidiana se consigue diversificar el uso del espacio, revalorando los aspectos estéticos del entorno que son producto de la colectividad.

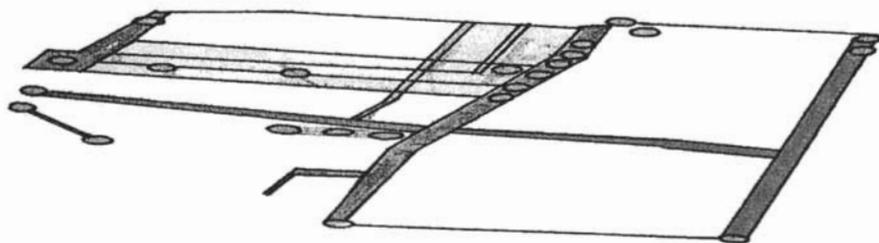
La gente, sus comportamientos y espacios siguen siendo lo mismo, aunque adquirieron significados completamente diversos, en el intento por redescubrir la experiencia perdida.

La ciudad se concibe y experimenta como contexto y soporte; a su vez, su dinámica temporal y espacial se establece como referente esencial en la lectura y significación de los discursos visuales. En las prácticas de intervención que he venido realizando, existe una tendencia hacia el reconocimiento espacial, no sólo como escenario, sino también como un lugar que vale por los usos que se le dan y los sucesos que genera. Mi interés está dirigido hacia una exploración de la vida pública, entendida como ritual, y de la realidad exterior en relación con la vivencia humana. Asimismo, habitando las circunstancias que el presente me ofrece; utilizando canales de circulación ya usados, no restringidos y si lo son reapropiarlos; canales que no exigen promoción, que no compiten sino que parasitan. Se trata de retomar los símbolos visuales de la ciudad y descontextualizarlos para darles distintos significados y diversas lecturas en el espacio urbano, junto con sus actores y sus objetos cotidianos.

Creo que el arte debe ser capaz de crear situaciones, de reconstruir nuestra capacidad para sorprendernos, por medio de una resignificación de las sensaciones producidas por los eventos cotidianos. Entonces, la ciudad puede ser un laboratorio de experimentación donde se juega y se ensaya, así como, en el arte, por el simple placer que provoca, porque seduce y comunica algo de nosotros, llámese expresión cargada de cualidades y percepciones, la ciudad experimentada como estados de ánimo.

Toda cultura es el resultado de una combinación y selección, de una puesta en escena en la que se elige y se adapta lo que se va a representar. Es por eso que el trabajo que desarrollo es sólo una re-representación de lo cotidiano, un simulacro al fin; sin embargo, los testimonios y las imágenes obtenidas a través de la investigación son más reales y más significativos, aunque hayan sido momentáneos, ya que se relacionan directamente con la gente y los lugares de donde fueron recogidos. Por lo tanto, el discurso de este trabajo habla de los lugares y sus hábitos, de sus signos y significados.

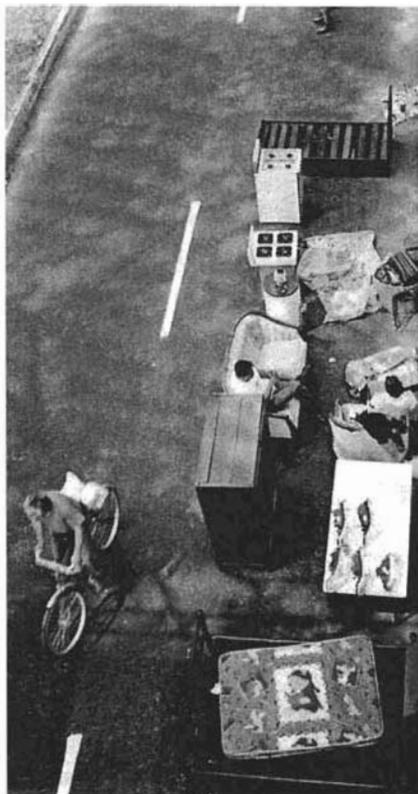
¿Quién no encuentra lugares ocultos y conocidos en la ciudad que tienen algún significado o historia personal?



EL ESPACIO PÚBLICO ES POR ENDE UNA EXPERIENCIA

Cuando comencé el proyecto creía que sería fácil hacer las imágenes directamente con las plantillas, pero eso requería de un auto de escape, escalera y ayudantes, además de una credencial que me acreditara como un artista dentro de las reglas institucionales, o sea, con permiso; así que tuve que cambiar de planes por cuestiones prácticas, decidí que serían carteles o *stickers* que me permitirían actuar de manera más rápida y sin tantos problemas, ya que -como hemos visto- la invasión de imágenes en el espacio público no es algo que esté reglamentado.





Tianguis de Santa Cruz, fotografía, 2004

Advirtiendo los condicionamientos de la esfera pública, elaboré “pegatinas” gráficas que adherí a los muros y a los soportes urbanos como postes, aceras, coladeras, casetas telefónicas, puentes, bardas, etcétera. El objetivo era descontextualizar la obra gráfica de sus supuestos lugares habituales y resignificar ésta a través de una lingüística visual, introduciéndola en la mirada de un espectador no acostumbrado a encontrarse con este tipo de imágenes en su entorno espacial.

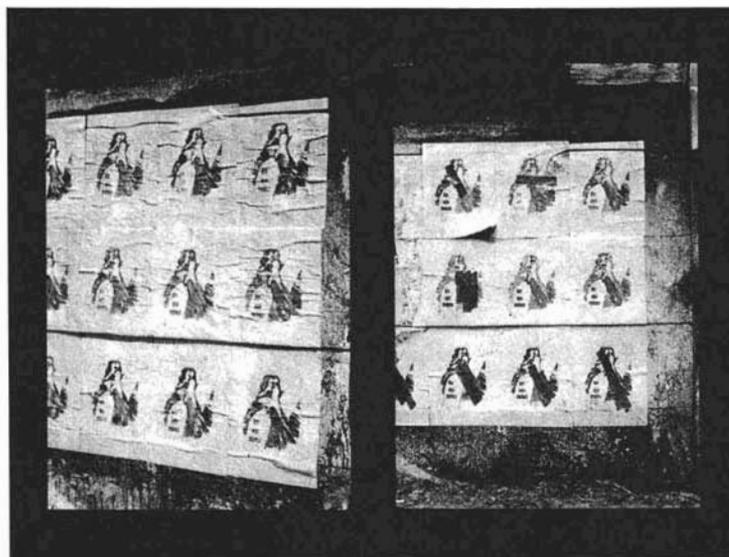
La obra, cobró un distinto significado o enfoque de los ejercicios realizados por ellos mismos, (signos ya conocidos que por el hecho de ser abstracciones o sintéticos no dejan de contener una carga sociocultural, que genera múltiples lecturas). La edición de carteles, las intervenciones y la elaboración de un discurso visual derivado de las propias circunstancias que se viven.

Es así como, desde el convencimiento de que no existen lugares neutros, que se establecen las estrategias de interrelación con el contexto y con un colectivo social, abierto e indiferente a las preocupaciones del arte. Se trata de imágenes creadas para esos lugares en concreto; de ahí el uso de sentencias y referencias que designan la pertenencia al emplazamiento o su “territorio”. Marcar un territorio o una señal que nos identifique con el entorno, esa necesidad de transgredir los espacios públicos-privados y de hacerlos un poco o muy nuestros.

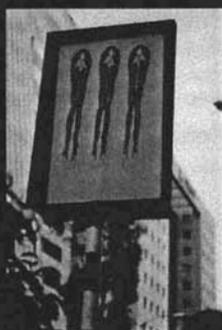
La investigación de campo la llevé a cabo a través de la documentación fotográfica y testimonios recogidos en el tianguis de Santa Cruz, en el metro Atlalilco, en el metro Constitución de 1917 y en algunas partes de la zona centro, como los alrededores del Mercado de San Cosme, el Puente de Alvarado (frente al museo de San Carlos y afuera del cine Cosmos), la calle de Sullivan y C.U. (en los pasillos de Filosofía, y las Islas). Por medio de estas imágenes y textos recopilados elaboré plantillas y serigrafías en diversos tamaños; las medidas fueron cambiando debido a las necesidades del entorno; al principio no tenía claro los formatos, pero al tratar de integrarlos al soporte urbano, me di cuenta de que tenía que buscar una composición más efectiva.

Para cerrar el campo geográfico de la investigación seleccioné dos puntos específicos (zona Centro e Iztapalapa), donde yo encuentro relaciones afectivas hacia el lugar y su gente. Así la obra misma se convierte en algo referencial, por el hecho de contener símbolos de identidad de ciertas partes del lugar, imágenes y textos que aluden al origen y su esencia.

Pensé que la obra gráfica podría actuar como parte de la escenografía urbana y tomé en cuenta lo que la rodeaba, todo esto se convertiría, en su contexto, en una especie de conversación entre las imágenes y el entorno. Tal fue el caso de la barda que se encuentra en la esquina de Zarco y Puente de Alvarado, en la Colonia Guerrero, donde realicé una serie de carteles reciclados de las campañas delegacionales de Julio del 2004, (en específico del partido PAS). Los carteles se estuvieron regalando en mi colonia, (Constitución de 1917), en la parte trasera imprimí con serigrafía la figura, con las plantillas y aerosol metí los colores, y utilicé *transfer* para los textos; la imagen serviría como escenario y estaba en relación íntima con esa esquina donde se ubican las sexo servidoras. Los pegué durante el día; por la noche regresé a videografiar con la sorpresa de que habían censurado la barda poniendo una especie de plástico encima de mis carteles y de que los "dildos" se encontraban totalmente tapados con cinta canela como si les hubiesen puesto un condón.



TOTALMENTE EN SU JUGO, carteles elaborados con serigrafía, plantillas y aerosol. Av. Puente de Alvarado, esquina calle de Zaragoza, 2004. Con la colaboración de Héctor Violante.



TOTALMENTE EN SU JUGO, carteles elaborados con serigrafía, plantillas y aerosol. Calle de Sullivan, 2003 (imagen apropiada y modificada de la artista Rosa Brutsche)



Los carteles de la zona centro los enfoqué en imágenes de indigentes y prostitutas, debido a que ambas figuras me parecen un ejemplo claro de apropiación del lugar, ya que se adecuan a un espacio público para hacerlo suyo, para hacerlo personal, para subsistir, en una especie de subversión. Para mí, son personajes amorfos y contradictorios, así como de lo más cotidianos en su estilo de vida, (nadie escapa de esto); sin olvidar la concentración de problemas sociales que los integran y lo marginados que se encuentran en cuestiones de salud principalmente. Tal vez por esto me resultó interesante resaltarlos, "elevarlos al rango de *rock stars*, políticos, deportistas; de gente sana, exitosa y bella" (...); ya que, como bien sabemos, las campañas publicitarias promueven estos estereotipos de vida (emocionales y estéticos) totalmente alejados de su realidad y su imagen. Exaltar este tipo de personajes en un campo donde se promueve otro estilo de vida me parece importante, sobre todo, cuando fueron acciones de carácter irónico y metafórico.

Revalorar lo no programado, lo informal, lo espontáneo, lo instintivo



Avelino, A Aranda. Intervención realizada en las afueras del Mercado de San Cosme, 2004

EL PAPIS; documental: El espacio es de quien lo ocupa. Col San Rafael, Mercado de San Cosme. Del. Cuautlémec, 2004. Avelino A. Aranda.

PAPIS TIME



y eso es dolor de corazón



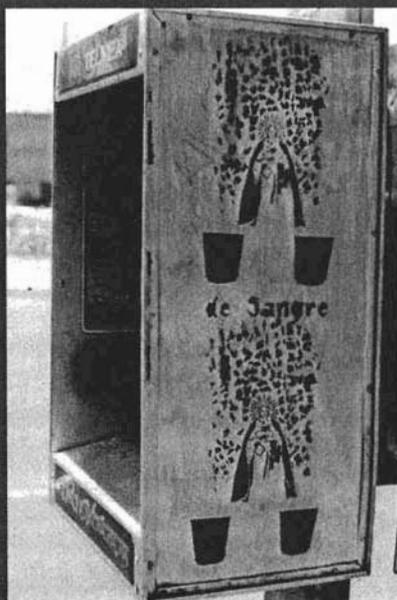


virgen de la dolorosa/, intervención gráfica. Metro Atlillico, Iztapalapa, 2003

Previo a la realización de estos *stickers* realicé una serie de entrevistas, en las cuales traté de identificar la imagen que representaba a esa zona o con la cual los habitantes del Barrio de Santa Bárbara, Iztapalapa, se sentían identificados; realmente, desde un principio pensaba que tendría que ver con la religión, ya que esa zona es muy dada a ese tipo de festividades. Me encontré con la Virgen de la Dolorosa y su historia, que es una mezcla de culto prehispánico y colonial. La historia cuenta que existe la mayordomía para ésta virgen y cuando se tiene en casa, ésta es decorada de color morado, que significa el renacimiento o la renovación; los propietarios de la casa deben poner tres vasos de agua, que significan los tres líquidos vitales. La horchata son las lágrimas, la chía el semen y la jamaica la sangre.

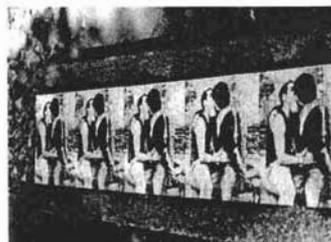


virgen de la dolorosa/, intervención gráfica: papel, plantillas y aerosol. Metro Atlillico, Iztapalapa, 2003



ALMA MATER, instalación realizada en los pasillos de la Facultad de Filosofía, C.U., por Paola Raigoza y Marcela Israel, 2003

Esta instalación fue pensada para este sitio en específico, y buscó ser una metáfora de la creación de ideologías, personalidades y cultura; pensando que es éste, el papel que desempeña la Universidad



capítulo 7, intervención gráfica: fotocopias. Las islas C.U. 2004

Se pretendió hacer énfasis a cerca de sitios específicos, como las zonas verdes, que son ocupadas para la contemplación, los sueños, *el faje*, los encuentros y desencuentros.



Violeta es una vendedora de juguetes y también una indigente extrema, realiza sus recorridos por algunas colonias del centro, ella, hace suyo el espacio, lo toma, le pertenece; le gustan los parques y las calles transitadas, los perros y el glamour; sigue su propia ruta sin retorno, pintada como muñeca, con su peluca trenzada de listones rojos, de *chapitas* y sombras negras brillantes alrededor de los ojos.

"Sin retorno", intervención gráfica realizada por Sergio Aguilar Hdz. y Marcela Israel; "los puentes". Av. Ermita Iztapalapa y Periférico, 2004



"Sin retorno", intervención gráfica (Cine Cosmos). Av. Puente de Alvarado y Av. Circuito Interior, 2004

POLVOS LEGÍTIMOS CONTRA LA ESTUPIDEZ



Esta acción fue realizada en el sótano del Centro Médico, mi búsqueda por identificar los usos que se le dan al espacio me llevó a una lectura metafórica y crítica acerca de los procesos de intervención en los lugares transitados, en particular, me llamó la atención la forma ingeniosa que tienen las personas para apropiarse de él, como los vendedores ambulantes que nos ofrecen increíbles productos, como maravillosas píldoras, yerbitas o pomadas a tan sólo 10 pesos, con propiedades curativas. Así que yo, me convertí en una ambulante más, en una vendedora de polvos legítimos contra la estupidez, los cuales ofrecí al público presente en dicha exposición, con las recomendaciones necesarias para utilizar adecuadamente este producto, como en casos de histeria, actitudes telenovelísticas, excesos de timidez o de egocentrismo; la gente me miraba extrañada, tal vez pensaban que los estaba insultando, pero aún así nadie se rehúso a que yo le obsequiara un frasquito.



CONCLUSIONES

No se trata solo de sacar el arte de las galerías y de los museos para "transplantarlo" a las plazas, parques, calles o transportes públicos, ni tampoco es un maquillaje para la ciudad. Urge desarrollar estrategias de diálogo con la ciudadanía para despertar su interés, y su mayor participación en las obras artísticas. Esta interrelación debe orientar al público hacia la información y la apertura de criterios de valoración e identificación con las manifestaciones artísticas del entorno.

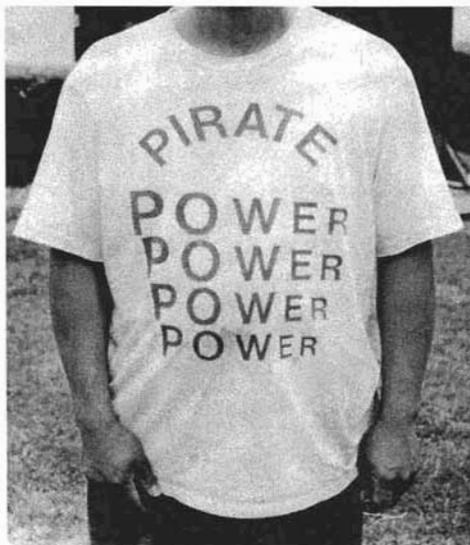
Las diversas intervenciones artísticas temporales o permanentes, estáticas o móviles pueden cambiar nuestra manera de ver el arte o la ciudad misma. La ciudad en sí misma es una obra de arte viva; es la configuración de una heterogeneidad de gustos y referencias estéticas que simbólicamente revelan un nivel cultural perceptible. No obstante, también es símbolo de tensiones entre la integración cultural y los procesos de estandarización del individuo.

La ciudad se percibe hoy como un almacén fragmentado, cosmopolita, efervescente y caótico, donde la obra se instala y entra en competencia con una serie de factores que crean controversias, influencias recíprocas y aspiraciones contradictorias. Daniel Buren: "No importa aquí lo que a la obra de arte le gustaría ser por sí misma, ya que en este espacio entra a formar parte de un todo".¹⁰

10 García Canclini, *Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Grijalbo, México, D.F. 2002.

Rescatar nuestra realidad del protagonismo de los medios que dicen y hacen que ocurra, lo que ellos quieren acentuando la mediatización social, en una ciudad saturada de mensajes de tránsito, políticos y publicitarios; miles de logos que nunca pedimos ver y que no podemos evitar, ya que los mismos son parte de una invasión cada vez mayor de espacios públicos.

Para interactuar con el medio y sus símbolos, incorpore imágenes y textos relacionados al entorno y a sus habitantes, por medio de la configuración de metáforas que buscaron integrar “el arte” en la sociedad. **Si la identidad de cada grupo no se relaciona con un solo territorio sino con múltiples escenarios, las imágenes y los textos no pueden ser sino una recolección de fragmentos, mezclas irregulares de texturas y procedencias que se citan unas a otras reproduciéndose.**



pirate power, fotografía, deriva, 2003.

Independientemente de la naturaleza misma de las intervenciones y al margen de la problemática de la recepción, como obras, lo que se pretendió analizar fueron las localizaciones y sus posibilidades de configuración, en el enfrentamiento con el “lugar” y su relación con la sociedad. Como una traducción estética de la percepción colectiva (identidad social), fabricando significados simbólicos; es decir, reproduciendo el sentido colectivo de la percepción y la significación.

“La función del arte no es simplemente producir objetos y signos, sino hacer de ellos portadores de significados, por que los signos no pueden estar vacíos de significados que comuniquen información. Por lo tanto, el arte no sólo interpreta la realidad mundana, sino la transforma en signos permeados de significados. Los actos sociales adquieren un sentido o significado colectivo que se traduce mediante signos”. Por ello, los lenguajes artísticos actúan como sistemas de significación simbólica que reproducen el sentido social y están presentes en las prácticas de la comunidad y en su identificación y comunicación colectiva. Articulan y conceptualizan una realidad preexistente. (Ducrot 1994)

El arte no sólo se analiza en las cuestiones estéticas, sino también expresa las formas de convivencia que recogen el sentido afectivo y utilitario de las transformaciones sociales. Y la interacción entre contexto, público, obra, situación y soporte promueve la renovación de los sentidos o su función; es decir la forma de percibir.

Paisajes, gentes, situaciones, juegos de luces y olores. Cuando comencé a concebir el proyecto a principios del 2003, pensaba que sería el pretexto ideal para seguir pululando por las calles y haciendo “derivadas”, que ya no hago tan seguido; busqué trabajar con la materia prima de mi entorno, de mi realidad, utilizando el arte como un territorio de resistencia a la estandarización de las relaciones humanas y las emociones, ante un mundo que pretende ser cada vez más objetivo. Y ya que el arte vive en un mundo de subjetividad, tratar de abrir caminos para la subversión o la irreverencia irónica, para algo que “pasa”, que ocurre tan sólo; de diversas interpretaciones.

AGRADECIMIENTOS: A mi madre por todo su apoyo, a Chelo por su amor, a Sergio por compartir los sueños y el amor, a Rafa Calderon por jugar a ser mi pipo apócrifo, a Rosa Brutsche por todas sus enseñanzas pero sobre todo por sus caras graciosas, a José Miguel González Casanova, Mario Rangel y Alfonso Morcillo por su colaboración con mi proyecto, a Maga, Carlos y Erik por toda su tenacidad y tolerancia para la realización de este proyecto y finalmente a mis amigos Hector Violante y Valeria Santos por extraños y simpáticos.

LA FORMA DEL MIEDO

Acciones e Intervenciones

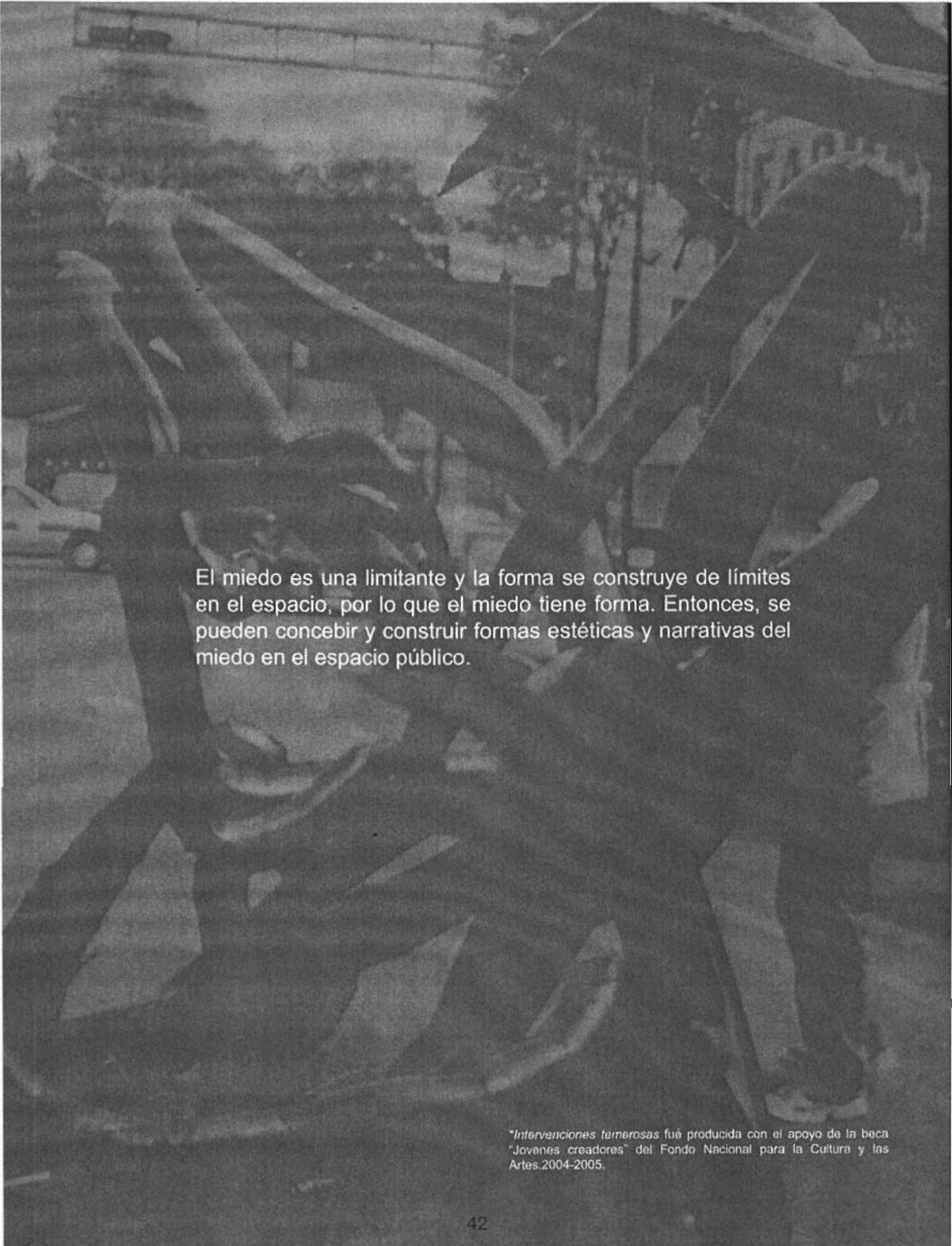
Carlos Mier y Terán Benítez.

Nació en la ciudad de México el 14 de julio de 1978. Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM.

Obtuvo la beca "Jóvenes creadores" del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, periodo 2004-2005.

Actualmente, se dedica a la docencia y al arte público.

carlosmtb@yahoo.com



El miedo es una limitante y la forma se construye de límites en el espacio, por lo que el miedo tiene forma. Entonces, se pueden concebir y construir formas estéticas y narrativas del miedo en el espacio público.

**Intervenciones temerosas* fue producida con el apoyo de la beca "Jóvenes creadores" del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004-2005.

LÍMITE

El sentimiento de miedo en el hombre, como en todos los demás animales, es una forma instintiva de supervivencia. Ha tenido la función de ponernos en un estado de alerta permanente con el fin de conservar la especie, ya que es una forma de miedo que se hereda por los genes y produce una serie de reacciones fisiológicas y conductuales muy diversas. Huimos o atacamos instintivamente lo que consideramos un peligro, nos protegemos de lo que tememos. Lo que nombramos como susto, terror, horror, pánico son grados de intensidad del mismo sentimiento. En estado de pánico te paralizas y sufres, se altera el sistema nervioso de tu cuerpo, te orinas y defecas sin voluntad. Nos cagamos de miedo. Hablando del miedo como una forma sensible es lo que perturba fisiológicamente al cuerpo, es una reacción orgánica y biológica. Pero en nosotros, los animales humanos, se presenta también como una forma inteligible y no sólo sensible, puesto que tenemos conceptos. El concepto de miedo hace posible que pueda tener temor de llegar tarde a una cita y no sentir nada, pero es muy difícil que no sienta nada si tengo terror de que me maten mientras me apuntan con una pistola. Lo que quiere decir que unas veces tenemos reacciones instintivas y otras, que las reacciones que produce el miedo están más relacionadas a los conceptos y creencias que tenemos tanto del miedo como de las cosas a las que tememos. De manera que el sentimiento de miedo se presenta en nosotros de dos formas: instintiva e inteligible; así, se pueden dar solas o mezcladas.

Pero cómo es que es una limitante si nos permite sobrevivir en el mundo. Gracias a este sentimiento hemos encendido y desencadenado nuestra imaginación. Del miedo a los fenómenos de la naturaleza hemos creado los mitos para explicarla, se han creado leyendas fantásticas de mundos alternos al nuestro para alejarnos o distraernos de una realidad que no nos gusta, el miedo a la muerte ha creado paraísos e infiernos, reencarnaciones, dioses, se han creado desde las grandes ciudades amuralladas de la antigüedad hasta las ciudades modernas que han servido de protección contra toda la naturaleza salvaje, pero también ha creado sistemas de poder y control, armas para defendernos y matarnos y al final, hemos aprendido que también podemos utilizarlo contra nosotros mismos: infundir temor para manipular, infundir temor para adquirir poder. El miedo es pura potencia, es materia libre que moldear, pero de esto hablaré más adelante. Es un límite en tanto que actúa sobre nuestras decisiones, acciones y deseos. Determinados por él, limitará

parcial o totalmente nuestra voluntad, la destruye, ya que cuando tenemos miedo, tememos de algo o de que algo sea, entonces tratamos de evitar el objeto de nuestro temor o la situación que no deseamos que suceda. El miedo, como una forma sensible, perturba nuestro cuerpo: saltamos repentinamente, temblamos, corremos desesperados, golpeamos, gritamos, nos desmayamos y no tenemos control sobre él. Y como una forma inteligible, nos hará formular una serie de posibles alternativas para realizar lo que deseamos evitando siempre el objeto de nuestro temor: cambiando las rutas de camino a la casa, viajando por barco y no en avión, etc. En sí, limita nuestras decisiones y acciones, pero nosotros somos capaces de ponernos en situaciones de peligro por voluntad. Esto nos hace romper parcialmente las limitantes que nos impone el miedo, pero no quiere decir que se actúa sin sentirlo o sin estar conscientes del peligro, sino que actuamos determinados por una causa, la cual creemos que dentro de nuestra escala de valores es más importante que el objeto de nuestro miedo. Como en el caso de que alguien deseara suicidarse, para que lo limitara el miedo, su miedo a morir tendría que ser más intenso que su deseo de morir. Pero no es la única forma en la que nos sobreponemos a nuestros temores, sino también en los casos en los que el mismo sentimiento de miedo es lo que nos motiva a actuar; como en el caso en que deseamos realizar un acto temeroso no por algo en lo que creemos, sino por el simple hecho de sentir miedo como un juego y placer: como aventarse en paracaídas, jugar a la ruleta rusa, aventarse a un precipicio, correr en un automóvil a alta velocidad, golpearse a patadas y puños, autoflagelarse, drogarse, ver una película de terror, etc. Sin embargo, cuando se tiene miedo a una cosa o a una situación, no se podrá en ningún caso evitar que se tenga miedo, sólo se podrá disminuir la intensidad de éste.

Pero aún así, sobreponiéndonos a nuestros temores, éstos se presentan como una limitante, tanto en nuestras decisiones, como en nuestras acciones, ya que el miedo estará siempre presente en nuestra conciencia, actuando sobre nuestro comportamiento y en nuestras decisiones, aunque se le intente tratar con indiferencia.

La importancia del miedo inteligible es que en tanto tengamos un concepto de él, se pueden concebir los significados sobre los que este sentimiento adquiere forma. Entonces también tendremos un concepto de su forma.

FORMA

No puedo concebir un espacio que no esté contenido por límites formales. La forma es un límite en el espacio. El volumen de cada objeto en el espacio está contenido por la forma, es una contención. Divide los espacios, crea ambientes y determina sus diferencias. La piedra no podrá dejar de ser piedra, ya que su ser está determinado por sus características formales. El tabique dejará de ser tabique al perder su forma. La forma limita, tanto su significado, como su relación como objeto sensible. Se percibe de acuerdo a lo que nos señala su forma: si es un objeto violento, peligroso, tranquilo, agitado, nervioso, vacío, ordenado, nuevo, cambiante, etc.

En tanto seamos sujetos, habrá objetos, y los objetos adquieren significado al tener forma. Todo lo que nombramos tiene forma. El miedo adquiere su forma en tanto que no podemos decir "tengo miedo y no sé de qué", porque para tener miedo es necesario temerle a algo. Al decir "algo" me refiero a todo, incluso a lo indeterminado. Adquiere su forma, se materializa en cuanto se nombra o se imagina el objeto del temor (temo a caer, temo a que me muerda ese perro, temo a las ratas, etc.). Pero se preguntarán cómo es que el miedo por sí mismo tiene forma. Puesto que es un sentimiento que también tiene nombre, podemos saber de qué estamos hablando cuando lo mencionamos. A todas las sensaciones que tenemos del mundo les ponemos nombres. Los utilizamos en nuestro lenguaje cotidiano con el fin de comunicarnos y de explicar, de describir el mundo que nos rodea. Así, los nombres significan porque contienen las características tanto formales como significantes de la cosa de la que estamos hablando y la forma se materializa al manifestarse en el objeto. Para hablar de la forma del miedo tendré que explicar el uso de metáforas para expresar sentimientos, ya que cuando decimos que tenemos miedo estamos hablando de una diversidad de características formales que no tienen un nombre específico, sino que para ello hemos utilizado metáforas lingüísticas, y así, le damos un sentido a nuestros sentimientos.

Muchas de las metáforas que utilizamos para expresar lo que sentimos son universales, por ejemplo: lo caliente y lo frío. Utilizamos estos términos para hablar de alguien que está excitado (caliente) o que es un insensible (frío), o como el

arriba y el abajo, en la mayoría de las culturas se ha vinculado lo que está arriba con lo bueno y lo que está abajo con lo malo, indicando grados de jerarquía. También están las que ubican los malos sentimientos en el lado izquierdo del cuerpo y las que ubican los bondadosos en el lado derecho, de ahí la palabra *sinistro*. Si pensamos en el origen de los sentimientos nos daremos cuenta de que son algo que viene de la intimidad. Esta palabra se origina del latín *intimus*, superlativo de interior, que significa lo que está más adentro, más al fondo, lo secreto, lo más personal, y la definición dice que "es el conjunto de sentimientos y pensamientos que cada persona guarda en su interior". Entonces, ¿cómo es que puede haber metáforas universales sobre los sentimientos si éstos son algo personal e interior, si éstos responden a una visión subjetiva del mundo? Pues es porque tienen un fundamento en la realidad.

Yo puedo sentir temor ante una rata, el viento, el fuego, los carros, y otro individuo puede sentir fascinación, asombro, felicidad ante los mismos objetos. Quiero decir que ante los mismos objetos podemos experimentar diferentes sensaciones emocionales. Entonces podemos concluir que las emociones son subjetivas. Pero somos cuerpos sensibles a la materia y esta sensibilidad física (tacto, gusto, vista, olfato, oído) nos determina a realizar ciertas asociaciones con respecto a sus características sensibles. Las características de lo frío, las cuales generalmente no te permiten mover o permanecer casi estático, tanto que no deseas desnudarte cuando lo sientes, las comparamos o las atribuimos a una personalidad que aparentemente no siente, insensible. Pasa lo mismo con el abajo y el arriba. Lo que está arriba es lo que generalmente no podemos alcanzar y, que al mismo tiempo, nos aplasta, por lo que lo jerarquizamos como lo superior. Y lo que está abajo es como lo subordinado a lo superior. Son percepciones de la realidad comunes a todos los seres humanos, razón por la cual podríamos decir que hay una subjetividad universal. Este tipo de experiencias multiplican nuestro panorama cognoscitivo de la realidad. Es una verdad de la realidad, múltiple también porque todos hemos experimentado el mundo de esa manera.

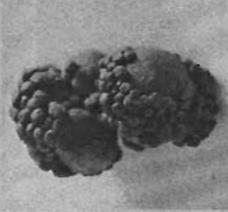
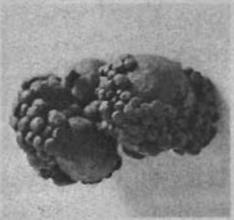
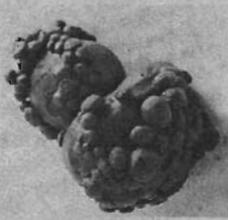
Es un diálogo íntimo con él. De manera que toda nuestra vida es una experiencia de sensaciones que nos enseña a conocer y reconocer las señales que nos comunican el estado de las cosas. Todas las señales adquieren un significado para nosotros y les agregamos valores: éticos, si son cosas buenas o malas, agradables o desagradables, y, así, estructuramos parte de las relaciones que tenemos con el mundo o nuestro entorno inmediato. Estos significados están determinados por el contexto en el cual vivimos. Si el entorno que nos rodea cambia, el significado que le damos a las cosas también cambiará, puesto que las señales que percibamos de él serán distintas: olerá a otra cosa, su textura será diferente, se verá y se sentirá de distinta forma. Siempre percibimos lo que nuestro entorno nos provoca de acuerdo al contexto en el que estemos situados. La materia de la que están hechas las cosas está relacionada con el significado que le damos, por ejemplo: la piedra. Si la tratamos de describir por sus características generales, éstas quedarían de la siguiente manera: materia dura que varía de tamaño y de forma, color y textura, y los elementos que la componen se presentan en estado sólido.

Cualquier cultura o grupo social hace uso de esta materia por sus características, ya sea de herramienta de caza, para construir casas, etc., lo que crea un vínculo por su necesidad. Entonces la piedra se puede presentar ante nosotros como ella misma y, al mismo tiempo, como muro, como arma, como ídolo, como objeto decorativo, como banca, como pisapapeles, como lápida. La materia, por una parte, determina la estructura de nuestro pensamiento por su valor de uso. Hay otros elementos que se manifiestan de distinta forma, cada uno transformando su materia de un estado a otro, como el agua: puede estar agitada por el viento, en grandes olas, caer como lluvia o fluir lentamente por un arroyo. Hacia estas señales tenemos una reacción tanto física como psicológica. La agitación del agua nos puede hacer sentir excitados, el estar alrededor de una fogata eleva nuestra temperatura corporal y sentimos placer si es que teníamos frío, lo necesitábamos, pero si no necesitamos el calor que proporciona el fuego, nuestro estado de ánimo se tornará agresivo e intolerante, y nuestros sentimientos hacia el fuego pasan de lo agradable a lo desagradable.

Entonces, podemos decir que los vínculos que determinan el significado de las cosas no sólo están en su necesidad de uso, sino también en los vínculos afectivos, en nuestra subjetividad. Los estados de la materia provocan el movimiento de los estados de ánimo.

Así como construimos un concepto del tiempo porque la materia cambia y porque existe el movimiento de las cosas, también nos percatamos de las diferentes manifestaciones de la materia por las distintas reacciones orgánicas que experimentamos y que modifican nuestro comportamiento emocional. El estado de miedo es provocado, en parte, por el estado de la materia y por el estado de su forma. Entonces, la forma del miedo se ha construido de las experiencias compartidas entre los sujetos; experiencias de temor provocadas por la realidad. Estas provocaciones de temor nos permiten identificar tanto a los objetos como a las

situaciones que nos dan miedo y así, identificar también las reacciones que nos causan. Asociamos estas reacciones con la forma del objeto o con la situación, por ejemplo: el miedo a la muerte. ¿Cómo es que podemos darle forma a este sentimiento si no es más que por asociación de ideas, sensaciones e imágenes? Todo lo que provoca la sensación de muerte está inanimado y significa "no vida", pero no quiere decir que todo lo que esté estático tiene que significar "muerte", aunque sí nos provoque esa sensación o idea. Entonces, la sensación o idea de miedo se manifiesta sobre la materia haciendo de objetos y situaciones algo temeroso.



La materia se transforma en un objeto temeroso en el momento en que su forma adquiere alguna de las características formales del miedo. Debido a que la forma de cualquier objeto está construida por sus límites en el espacio y el sentimiento de miedo es una limitante, tanto de nuestras decisiones, como de nuestras acciones en el espacio, es que se pueden construir formas límite, es decir, formas del miedo, así el miedo es un límite en el espacio, es una estructura, es una forma, es una escultura. Es de esta manera como podemos nombrar sus características.



Entonces las manifestaciones formales del miedo podrán ser o nombrarse de acuerdo a un conjunto de características de la experiencia humana que le provoquen miedo. De esta manera he identificado siete conceptos temerosos. La invasión, el vacío, la inanimación, la novedad, el cambio, el desorden y la agresividad. Por lo que de estos conceptos se derivan sus características de forma. Y es de la ciudad que las he identificado. Estos conceptos aplicados a la forma casi siempre se mezclan y se acompañan.



Maquetas.
 Variaciones de la forma del miedo.
 Plastilina.
 México D.F. 2004

INVASIÓN Y DESORDEN

El miedo por invasión se da en el momento en que limitamos nuestro espacio, nuestro territorio. Éste comienza en el cuerpo. Es el primer espacio que protegemos. Así que las invasiones más temidas son las íntimas, las que violan el cuerpo: las enfermedades, el acoso sexual, el daño corporal en general. Pero hablemos del espacio que rodea al cuerpo. Éste se expande por el tronco del cuerpo hasta sus extremidades. Los límites que éste espacio individual ocupa, se miden por medio de la distancia que logren alcanzar, los brazos y piernas, extendidos. Por lo que es el movimiento corporal el que delimita continuamente nuestro espacio individual. Al ser vulnerado este espacio nos sentimos agredidos, amenazados, por lo que lo protegemos por medio de distintas conductas. La mirada invade en nuestra cultura, nos sentimos invadidos por la mirada que nos observa fijamente el cuerpo y más si es a los ojos. Esto es un acto de agresividad. Pensemos en la ciudad, en el transporte público. Siendo ésta una ciudad de masas, el transporte se ha transformado en un lugar que vulnera el espacio de cada uno de los individuos: apretados, sin muchas posibilidades de movimiento, tocándose los cuerpos. Se produce una lucha constante por el espacio, y es un reflejo de la guerra que se da en toda la ciudad por este mismo.

La repetición es la explosión demográfica, las enfermedades epidémicas, en sí, los grandes conjuntos: las jaurías, los enjambres, los hormigueros, los ciempiés, las arañas con sus múltiples patas, los departamentos, etc. Todo lo que signifique repetición y multiplicación, al hombre conservador de la ciudad, le da miedo. En sí, la repetición y la multiplicación es una forma de invasión. Pero vivir en la ciudad significa ser invadido de cualquier forma. Al tener el concepto de miedo podemos observar que hay formas en las que se manifiestan las características de dichos conceptos, por lo que podemos concebir a la misma

forma de la ciudad como una forma límite, una forma temerosa. Es la materialización del miedo invasor por multiplicación.

La forma que se repite aburre y desagrada, pero invade en cuanto se desordena y crece sin control. La forma de la invasión es la repetición en desorden. El mismo hombre se ha convertido en algo temeroso para sí mismo. Se repite en desorden invadiendo lugares, aniquilando la vida que existe en él y después, luchamos contra los demás por mantener su espacio.

AGRESIVIDAD

La forma de la agresividad está en lo que percibimos como un peligro, en algo que nos señala que puede ser dañino. Y esta forma generalmente son las puntas. ¿No todo lo que tiene punta lo evitamos? Lo que pica y lo ponzoñoso pueden lastimarnos y perforarnos. El puercoespín, las espinas de las rosas, el erizo, las rejas de seguridad, el alambre de púas, la punta de un cuchillo, el picahielos, la aguja de una jeringa, los colmillos, el clavo, el alfiler, etc. Todos ellos no tienen movimiento, pero las puntas de las patas del insecto se mueven ampliando esa señal de agresividad a la sensación de un peligro que puede alcanzarnos y hacemos daño. Es su forma lo que nos da temor. La mayoría de los animales manifiestan su agresividad enseñando los dientes, los colmillos. Así, las puntas son una forma que nos señalan una agresión.

VACÍO E INANIMACIÓN

La inanimación tiene que ver con el movimiento, con el tiempo y la duración, lo permanente, lo duro, lo que no se mueve, en sí, con la muerte. Generalmente la forma que se le da tiene que ver con el pasado y el presente, con algo que antes tenía vida y ahora ya no. El esqueleto significa algo que tuvo vida. Lo que nos indica o nos señala la muerte es la forma en que los cuerpos con vida se acomodan: lo que yace y no se mueve, lo que no se puede sostener de pie y yace patas arriba. ¿No parecen un poco las personas cuando duermen? Quien no siente es alguien muerto. Tenemos miedo a dejar de sentir tanto física como emocionalmente. Así, lo que no se mueve y yace, se ha transformado en imagen de lo inanimado, pero estas imágenes, a su vez, transmiten una sensación de tranquilidad, de "descanse en paz", por ejemplo: el área abierta con su planicie donde no se levanta nada, el llano, lo árido. En la ciudad todo es movimiento,

es velocidad, es levante. La tranquilidad se la hemos dejado al concreto, al vagabundo que duerme plácido en la banqueta. Parece que se le tiene horror a la muerte y a la pasividad no se le desea. La ciudad es algo completamente vivo, en ella existe temor por la tranquilidad. Los espacios vacíos muy oscuros o muy iluminados, solos, donde los ruidos se escuchan apartados y lejos, son formas del espacio: pasivos, tranquilos, pero a su vez, se pueden transformar dentro del contexto de la ciudad en espacios capaces de ser temidos por las personas que los transitan, ya que la soledad del espacio te convierte en alguien vulnerable a ser atacado y no tener posibilidades de escape o de ayuda como pasa en los callejones, en los terrenos baldíos, en construcciones abandonadas, en unidades habitacionales y colonias residenciales ocupadas,

pero donde nadie sale a las calles, pasillos y andadores desolados. Le tememos a la soledad. A la tranquilidad muchas veces se le asocia con la muerte. La inanimación y el vacío están íntimamente relacionados como una forma temerosa: la oquedad muy oscura o muy iluminada y vacía, desolada, una boca de lobo.

El ocupar todo el espacio disponible nos dice que los ciudadanos le tememos al vacío, todo lo llenamos de objetos, no nos gustan los huecos ni las paredes blancas. Lo que en un principio era un juego de límites territoriales, ahora se ha convertido en una obsesión por ocupar el espacio: pintarlo todo con mensajes, con códigos, con textos, con marcas, ocuparlo de objetos. Un lugar sin huecos, sin vacíos, es una ciudad que, a mi parecer, presenta miedo a la soledad, miedo a no pertenecer. La forma del vacío es la oquedad, el aislamiento.

En las comunidades conformadas por millones de personas podemos encontrarlos solos, no por rechazo de la sociedad, sino por el simple hecho de ser uno más. Podemos pasar desapercibidos y la indiferencia duele. El vacío se presenta así: como un dolor, como un hueco en el estómago. Somos entes sociales. Cuando hablo de dolor al vacío me refiero a ese hueco que nos provoca la carencia de algo. De algo que pensamos que nos hace falta o de algo que pensábamos que nos pertenecía o a lo que pertenecíamos: un amigo, los padres, un hijo, un amante. El vacío lo sentimos como la carencia de algo y, al mismo tiempo, como libertad plena de un espacio íntimo. Íntimo en el momento en que lo usamos de manera individual, lo disfrutamos, podemos experimentar la soledad del vacío como un placer. Un espacio único, por lo menos por un momento, para nosotros. Una caja de cartón vacía puede convertirse en oquedad, en un agujero dentro del espacio de la ciudad y así crear un espacio aislado. Y si nos introducimos en esa caja podremos experimentar este espacio como temeroso o placentero.

El escultor Henry Moore habla de la forma del volumen por medio del vacío: los huecos en el pecho de una figura humana son senos. Estas oquedades adquieren el significado de senos porque están dentro del contexto de una figura femenina. Son huecos llenos. La oquedad significará algo de acuerdo al contexto y lugar en que se encuentre. De manera que el vacío en la ciudad es un hueco lleno, voluminoso y significativo de temor o de una íntima relación con él.

NOVEDAD Y CAMBIO

Toda aventura significa adentrarse en algo nuevo, en lo desconocido. Y al hombre lo desconocido le puede causar temor porque no sabe cómo es, si es algo inofensivo o peligroso, si puede controlarlo o no. La novedad causa incertidumbre. La novedad también puede causarle asombro y extrañeza, y el encontrarse con algo nuevo y extraño para él también puede causarle susto. Lo nuevo en una situación es cuando pasa algo inesperado. Asombrarse o admirarse de lo nuevo yo lo califico como un tipo de miedo, el cual es una forma cuidadosa de conocer o reconocer lo temeroso de una situación, como alguien que después de un accidente sumamente aparatoso sale ileso.

La novedad y el cambio van de la mano, ya que lo que cambia generalmente resulta algo nuevo y desconocido. Lo que cambia inesperadamente sin ritmo ni control lo entendemos como algo inestable y

desordenado. La ciudad es una urbe que cambia constantemente. Siempre hay algo nuevo o algo que desaparece transformando su paisaje. Pero en la vida, el cambio es algo natural, lo que nos asusta o asombra es cuando este cambio ocurre de manera inesperada. Los campesinos que se adentraban en el bosque le tenían al dios Pan porque mataba del susto. Era tan inesperado que se morían al verlo. Por eso nadie sabía cómo era. No había testigos que pudieran dar cuenta de él. Causaba incertidumbre internarse en el bosque. El caminar por rutas no habituales de la ciudad causa incertidumbre. Es una aventura adentrarse en territorios no explorados. Da temor porque no se sabe en qué momento se puede estar invadiendo el territorio de otro. Pero aun así, las zonas más atractivas son los barrios que cambian su ambiente constantemente. Los decoran con

marcas territoriales atestando el espacio visual de las paredes y construyen extrañamente sus viviendas asimétricas o amontonadas con una diversidad de materiales y sin un orden aparente. Desgraciadamente todas esas construcciones responden a una carencia de conocimientos en su elaboración. Esto se debe a la necesidad de resolver problemas inmediatos, a la falta de espacio, a la pobreza educativa y económica. Sería mejor que respondiera a la voluntad de construir subjetivamente su vida y sus ambientes, y no a necesidades pragmáticas. Así, la novedad y el cambio se construyen de lo inesperado de una forma extraña, desconocida y no habitual, que cambia abruptamente el ambiente cotidiano.

Estos conceptos estructuran parte de nuestra identidad, ya que conforman nuestra manera de comportarnos con los demás, explicando algunas de nuestras actitudes. Como las invasiones, las cuales han influido en la creación de identidades. Como la ciudad de México, ciudad en la que se ha dado, a lo que yo llamo, un urbanismo del miedo. Es una planeación ideológica de las distribuciones a partir del sentimiento de miedo al semejante. La conquista origina un urbanismo a partir de la idea de que se debe infundir temor al que se le consideraba un ser inferior: al indígena y, posteriormente, al mestizo. Es así que se comienza a planear la construcción de la Nueva España a partir de un centro habitado únicamente por españoles (el centro de poder), excluyendo a los indígenas a la periferia. Creando una identidad a partir de sentir miedo hacia nuestras propias costumbres, por considerarlas inferiores y, por lo tanto, hacia nuestros semejantes, hacia el que se le cree extraño, hacia el diferente por su origen étnico. La ciudad creció heredando la lucha de clases que en un principio se originó entre el conquistador y el conquistado. Esta lucha cambió de ser entre españoles e indígenas a ser entre los que pueden acumular capitales y bienes y los que están en la imposibilidad de hacerlo.

El azar, aunado a la explosión demográfica, que es una forma de repetición, provoca una lucha constante por el espacio entre la vivienda

y el mercado. Esto se convierte en un caos, en un urbanismo a partir del "apañe" de lugares. Generalmente son las zonas que se ubican en la periferia de la ciudad las que constantemente son pobladas por gente que busca mejorar su calidad de vida, en el mejor de los casos, o lo hacen por la mera supervivencia. Son los considerados invasores, paracaidistas que se asientan alrededor de zonas residenciales, creando grandes contrastes en las diferencias de niveles de vida, como el económico. A consecuencia, los residentes son objeto del rencor social de los excluidos, por lo que los habitantes de las residencias temen que sus bienes les sean arrebatados o sean atacados por los invasores. Así protegen sus casas como fortalezas llenas de alarmas, cámaras de vigilancia (que es una mirada agresiva que te vigila), enrejados electrificados, etc.

Pero también el miedo a la invasión puede crear formas de identidad de repliegue, en las que la identidad se construye por temor a ser invadido. Es el caso del nacimiento de un neoamericanismo por parte de Estados Unidos que se funda en el sentimiento de miedo a ser invadido por terroristas; así que todo el que no sea un norteamericano "puro" se le rechaza, se le margina, y si se puede, se le extermina. Siendo una nación invasora Estados Unidos, aniquila lo que consideran como el otro, no lo conquistan. No ven a los demás como seres humanos, sino como seres extraños que han invadido el planeta, que hablan una lengua extraña, se visten raro, piensan diferente y que quiere matarlos, por lo que ven en cada uno a un terrorista en potencia. Entonces Estados Unidos decide aniquilar a todo y a todos los que no entren en su esquema de pureza. Su sueño político es el de una nación pura.

El miedo es pura potencia, es materia libre que moldear, aunque esta potencia la han transformado en materia de control y manipulación como lo demuestra la historia en la que el valor del miedo se ha utilizado como mero instrumento de poder. El construir formas estéticas del miedo lo libera de su condición de manipulación y control.

Siendo el hombre un ser agresivo, la ciudad ha puesto las condiciones necesarias para generar una lucha entre antagonismos y violentarlo. Pero existe la ética que permite el discernimiento entre lo que podemos elegir: entre la aprobación o desaprobación, lo correcto o lo incorrecto, la bondad o la maldad, la virtud o el vicio, lo apetecible o lo sensato de las acciones, disposiciones, fines, objetos o estados de cosas.

Sin embargo, nos damos cuenta de que la ética y la moral son un lujo, ya que hay condiciones de vida en las que todas las energías están puestas en sobrevivir y ya no en el bien vivir. En condiciones de desnutrición y deficiente educación, esto provoca el desarrollo inadecuado de las facultades intelectuales, los individuos ni siquiera piensan en la libertad de elegir su modo de actuar, sólo reaccionan ante una realidad: la suya. Al ser un lujo la ética, la moral social está determinada por la clase dominante, al igual que las leyes. Y al parecer, los excluidos hacen todo lo contrario a las reglas, por anacrónicas y conservadoras, y crear otro modo de vida, debido, en parte, a que es "más fácil" acceder al capital por medio de la violencia, medio que han usado para generar miedo en torno a su persona, para manipular y controlar a sus semejantes y obtener de ellos lo que desean.

A esto se le suma que las reglas para ser aceptado por la sociedad representan un obstáculo en lugar de una puerta, generándose una lucha y competencia por la acumulación de capitales. Son personas sin ética las personas presentadas por los medios como los criminales. Describen sus actos con lujo de detalle, cómo mataban a sus víctimas, cómo les robaron sus pertenencias, quiénes eran, dónde vivían, etc. Sin ningún interés en explicar o discernir las causas de sus actos, las causas de su falta de ética, ya que por una parte sus condiciones no se lo han permitido. Quiero decir que la información que presentan los medios debería ser útil para resolver dichos problemas. Los presentan como los contenedores de un mal que los ha poseído y que desea manifestarse. Esto ha aumentado el rechazo y el sentimiento de miedo, temor, horror hacia ellos. No quiero decir con esto que no sean responsables de sus actos, sino que critico que la noticia se maneje como un instrumento político para justificar las detenciones del desposeído o para demostrar que ésta es la forma de erradicar un mal. La otra parte de la sociedad, la clase dominante, también incurre en actos criminales, sólo que al ser esta clase la que impone las reglas jurídicas

y morales, tiene los medios para encubrir estos actos o, en su caso, tiene el capital suficiente para evadir las leyes que ella misma impuso. Hay que recordar el desarrollo histórico del hombre. Éste ha estado determinado por los antagonismos de clase. La ideología que predomina y que se impone en su beneficio es la de la clase dominante en turno. Así, cuando la clase dominante entra en crisis surgen las revoluciones por la clase sometida en contra de las ideas de aquella que se las impone. Pero al llegar al poder esta clase, antes sometida, impone las suyas convirtiendo sus ideas, antes radicales, en las ideas de la hegemonía. Hasta que no desaparezcan los antagonismos de clase no se dejará de imponer una ideología en favor de otra.

Así que podría decir que la ciudad ha construido un sistema formal del miedo abriendo una brecha-distanciamiento cada vez más pronunciada entre las relaciones humanas: los antagonismos de clase, la lucha por el espacio, la manipulación de la información y desinformación (por omisión de datos) por parte de los medios de comunicación y la competencia por acumular capital y bienes. La propiedad privada es el desencadenante emocional a ser desposeído de tus pertenencias, es el miedo a ser desposeído, a ser un devaluado, en virtud de que se valúa a las personas por el número de bienes y por el valor capital que tienen cada una de sus pertenencias.

La forma de nuestros temores está puesta. La idea de construir formas estéticas del temor es porque al darle una forma es capaz de provocar un miedo, pero libre de intereses de control o manipulación. Son formas capaces de ser observadas por su estética, de poner atención en el objeto y en mi relación como sujeto con él. Pero la estética no sólo está en su forma, sino en lo que significa ésta; en su contenido. Un objeto escultórico o una acción son capaces de provocar una sensación de temor basado en las características formales del miedo si se construyen dentro de las condiciones espaciales y cotidianas del hombre; es decir, en el espacio público en sí, ya que si su forma es estética, el contenido, los mensajes, las señales y su significado se transformarán en algo positivo capaz de provocar admiración, capaz de provocar una acción positiva.

El arte está relacionado tanto con las manifestaciones de la materia como con el significado que le damos a éstas, ya que es un acto de comunicación que refleja la situación de un lugar, de su contexto social y económico. Siendo el miedo una manifestación del entorno que nos rodea, éste ha estado casi siempre presente en el arte.

En las primeras manifestaciones artísticas se le ha utilizado para representar a las diferentes concepciones de lo que se entiende como un mal y no como el sentimiento en sí. Un ejemplo de ello se encuentra en toda la pintura religiosa. En la que las imágenes narran una historia donde el hombre acaba siendo castigado por sus acciones pecaminosas. El arte, en la cultura occidental, ha tenido el fin de construir imágenes aleccionadoras y visionarias del futuro que se espera. Se educa por medio del miedo, ya que si no actúas de la manera en que se te indica, acabarás en mundos fantásticos donde te torturarán eternamente.

Hablé de arte por hablar de una historia general de las manifestaciones que ha utilizado el hombre para comunicarse. El hombre ha utilizado estas técnicas y manifestaciones para comunicarse fuera de la connotación de "Arte", que se ha utilizado para elevarlo a una condición de cultura elitista. Hablar de arte, para mí, no es hablar de esta condición en la que se le ha sublimado como si fuera algo separado del hombre y que sólo algunos tienen la capacidad de obtener o de alcanzar. No es hablar del espíritu ni del más allá, no es hablar del mundo de las ideas. Es tomar una actitud crítica y de ello crear un hacer ético y positivo. Es hablar de sujetos y sus relaciones, de sus sentimientos y sus conexiones con la vida, de política, de la música, de la tierra, del mar, del tiempo, y, entre otras cosas del Arte. En mi sentido, el arte nunca ha estado exento de las relaciones de poder y, a su vez, de relaciones mágicas. Me refiero a relaciones mágicas simbólicas. Ya las primeras construcciones sociales las tenían en todo aquello que era tabú. Lo que es tabú es lo que se pretende mantener oculto, puesto que significa un mal o algo sagrado no apto para los humanos. Cuando las relaciones sexuales eran un tabú, los hombres y mujeres crearon una infinidad de mitos alrededor de éstas. Se desconocía cómo es que funcionaban. Se reprimían y los seres humanos tendemos a temer a lo que no entendemos. Se le temía a la sexualidad. "Un joven negro africano comió inadvertidamente una gallina silvestre que era considerada tabú. Al descubrir su "crimen" años más tarde, entró en temblor intenso, mostró un miedo extremo y murió en veinticuatro horas".¹

La magia simbólica tiene un efecto de unión con lo que estamos haciendo magia. En el caso del arte su sentido mágico está en el poder de comunicación que tiene. Para que pueda tener una relación mágica simbólica es necesario tomar en consideración el material con el que está construido, en este caso el miedo, ya que su significado dependerá de su forma, de la percepción sensible que se tenga de ella, tomando en cuenta que es de ahí que simbólicamente el arte se convierte en un objeto mágico.

¹ José Antonio Marina y Marisa Penas, *Diccionario de los sentimientos*, Anagrama, Barcelona, 2001.



Me puse nervioso, pues
no sabía que ocurría fuera
de la caja. Además no me
gusta estar en lugares
cerrados y virtualmente
oscuras.



TE PUEDO DECIR
QUE ES LA TRANQUILIDAD
MÁS GRANDE QUE HE
TENIDO. ¡GRACIAS!

El realismo, al ser utilizado como una expresión artística, ha demostrado que, sin quererlo, ha dado una visión de la vida al parecer espantosa, horrorosa o temerosa y al hablar de la condición del ser humano parece ser que se habla de una condición nada agradable. Así, podemos hacer de la realidad, de crear una situación real, y no ilusoria o fantástica, un acto temeroso, una metáfora de los temores humanos. En vez de hablar de realismo con realidad como lo hace el documental, propongo hablar de realismo con metáforas plásticas, manipulando y utilizando la materia cotidiana con la que vivimos. De manera que los objetos con los que vivimos cotidianamente y de los cuales la materia de la que están contruidos influye en nuestro comportamiento, cambiarán de estado, pero sin dejar de ser lo que son. El cascarón de huevo seguirá siendo cascarón y algo más, la bolsa de basura seguirá siendo bolsa de basura y algo más. Como lo he hecho con algunas de ellas. Dispuesto a construir, a darle forma al miedo, tomé como material bolsas de basura. De éstas como de todo a lo que le tememos, no deseamos su contenido: la basura. Pero no es mi propósito usar basura, sino sólo la bolsa. Así que me he basado en las estructuras formales que he identificado del miedo para construir esculturas de este sentimiento como el miedo a las arañas y otros insectos ponzoñosos con sus múltiples patas. De las patas es que ha surgido la forma. Unir las bolsas de basura para darle forma, no de araña ni de ningún otro insecto, únicamente patas enmarañadas que terminan en punta, es una forma que según se acomode puede ser agresiva o pasiva. Es una sensación de ñañas que invade un espacio de la ciudad y que interrumpe nuestro camino o la mirada. O las enfermedades por multiplicación como los tumores que invaden nuestro cuerpo y lo deforman.

Agorafobia-aislamiento.

Acción realizada con caja de cartón por medio de la cual se invitaba al transeúnte a encerrarse en ella por el tiempo que deseara.

México D.F. 2003

En este caso, las bolsas adquieren la forma de un tumor, de un objeto invasor del espacio, pero al igual que el tumor que proviene de nuestra propia carne (es el crecimiento anormal y sin control de un órgano, de un músculo, de una célula), estas formas invaden un espacio y provienen de nuestros propios temores. De alguna manera las bolsas que se multiplican en muchos bultitos infunden la misma sensación que cuando se es invadido por multitudes o por masas. Son formas infladas de aire, ligeras y flexibles, en las que las bolsas de basura son una forma límite que contiene al miedo. Una escultura capaz de provocar admiración y un ligero susto, ser observada por su forma y capaz de ser un objeto lúdico. Y todo ello en un momento, en un instante cotidiano de la vida de cualquier ciudadano. En el tiempo de su vida habitual. Entonces, hablemos de la relación que tiene el sentimiento de miedo con la percepción de la realidad y el tiempo.

El miedo actúa sobre la percepción de la realidad, de manera que es capaz de romper con nuestro esquema de dicha realidad. Tengamos al tiempo como una forma continua en la que el presente, el pasado y el futuro sólo sirven como referencia a nuestra continuidad en el tiempo. Estamos en él, nos movemos en él. De tal manera que nosotros existimos en el tiempo como una duración. Lo que ocurre con el miedo es lo siguiente: utilizaré al espejo para explicar esto. "El espejo es un lugar sin lugar, en él nos vemos pero no estamos allí; es un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie; estoy allí, allí donde no estoy, una suerte de sombra que me da mi propia visibilidad, que me permite mirarme allí donde estoy ausente: la utopía del espejo."² El miedo funciona como si fuera un espejo; al momento de sentir miedo, éste cambia por un momento nuestra percepción de la realidad; si ésta se adaptaba a la continuidad del tiempo, entonces éste llega y la rompe, o mejor dicho, la suspende. Al tener miedo estamos instantáneamente poniendo atención sobre una realidad particular, ya no sólo sobre la nuestra, sino sobre una realidad compartida. Digamos que un temblor nos pone al tanto de nuestra existencia en el mundo y de nuestra relación con él. Nos damos cuenta de ésta. Al mismo tiempo, soy capaz de reconocer que, como en el espejo, puedo estar asustándome de una ilusión, cosa que no es un temblor, pero sí lo puede ser el cine. El sentimiento de miedo es capaz de llamar la atención sobre la ruptura de este espacio y tiempo y suspender la percepción de nuestra vida común. Por eso las ferias son tan atractivas, ya que rompen con nuestra vida común y, al mismo tiempo, la motivan pero de una forma un poco artificial.

Entonces, el arte se ha transformado en una forma de comunicación de lo social a través de nuestras subjetividades, de nuestras apropiaciones, de nuestras intervenciones, de nuestras metáforas lingüísticas. Es allí donde yo llamo a la condición de ser artista, el atemporal constructor subjetivo de la vida. La emoción del miedo sirve aquí como el instrumento para la conciencia.

2 Michel Foucault, "Espacios diferentes", *Architecture movement, Continuité 5*, octubre de 1984.

Creando situaciones artísticas en las que estén contenidos los temores del hombre en metáforas de la realidad, provocará en él un movimiento reflexivo entorno a ella y a lo que se teme como a las distintas manifestaciones que le pueden provocar los estados de la materia.

He dicho que el miedo es materia libre que moldear y que lo han utilizado como instrumento de poder, de manera que también puede ser utilizado como un instrumento estético en el que queda libre del uso de manipulación y control. Nos gusta jugar a sentir miedo por placer como en el cine de terror o en las ferias, pero éstos son solo instantes ilusorios. Lo que hago es hacer juegos con el miedo, al construir esculturas, formas estéticas a partir de las características formales del miedo y que intervienen el espacio público. Este juego no es ilusorio, ya que está inserto en la vida cotidiana. Al jugar con mis miedos por ser una experiencia compartida, también estoy jugando con el miedo de los demás, transformándolos en objetos capaces de provocar una sensación o una idea de miedo como un juego libre de manipulaciones y, a su vez, capaces de ser estéticos, fuera de la violencia provocada por la lucha entre antagonismos, generada en la ciudad. Al darle una forma estética y vincularlo a las condiciones de vida cotidiana estoy creando una forma de aprender a vivir con las manifestaciones angustiosas de la vida. La vida y el miedo como un juego. Pensemos simplemente en que el caminar por la ciudad se ha convertido en un acto temeroso, no quiero decir que estemos aterrorizados todo el tiempo, pero sí a la expectativa de ser atacados, es decir, el simple hecho de ser vulnerado tu espacio corporal provoca una sensación de tensión, de agresividad, como en el transporte público. Solo alguien capaz de provocar un miedo tal que nadie quisiera acercarsele, incluso tocarlo, podría evitar que su espacio sea invadido. Pero si jugamos con este miedo podemos construir algo que nos proteja y no provoque violencia. Yo he construido un traje protector corporal, pero a diferencia de una protección dura y resistente lo he construido de un material muy frágil. Le he dado forma a mi temor, al temor de que mi espacio corporal sea invadido. Este traje lo he hecho de cientos de cascarones de huevo, de manera que en espacios reducidos como el metro nadie se atreve a tocarme por miedo a romperlos y, al mismo tiempo, protejo mi espacio corporal. Soy tan vulnerable que doy miedo. La ciudad y los temores que me provoca se han convertido en mi material de trabajo, ya que la forma de la ciudad influye tanto en nuestro comportamiento emocional, como en nuestras decisiones y acciones, por lo que he decidido intervenir sus espacios de tal forma que no sea agresivo sino lúdico, un tambor en la rutina de nuestras vidas.

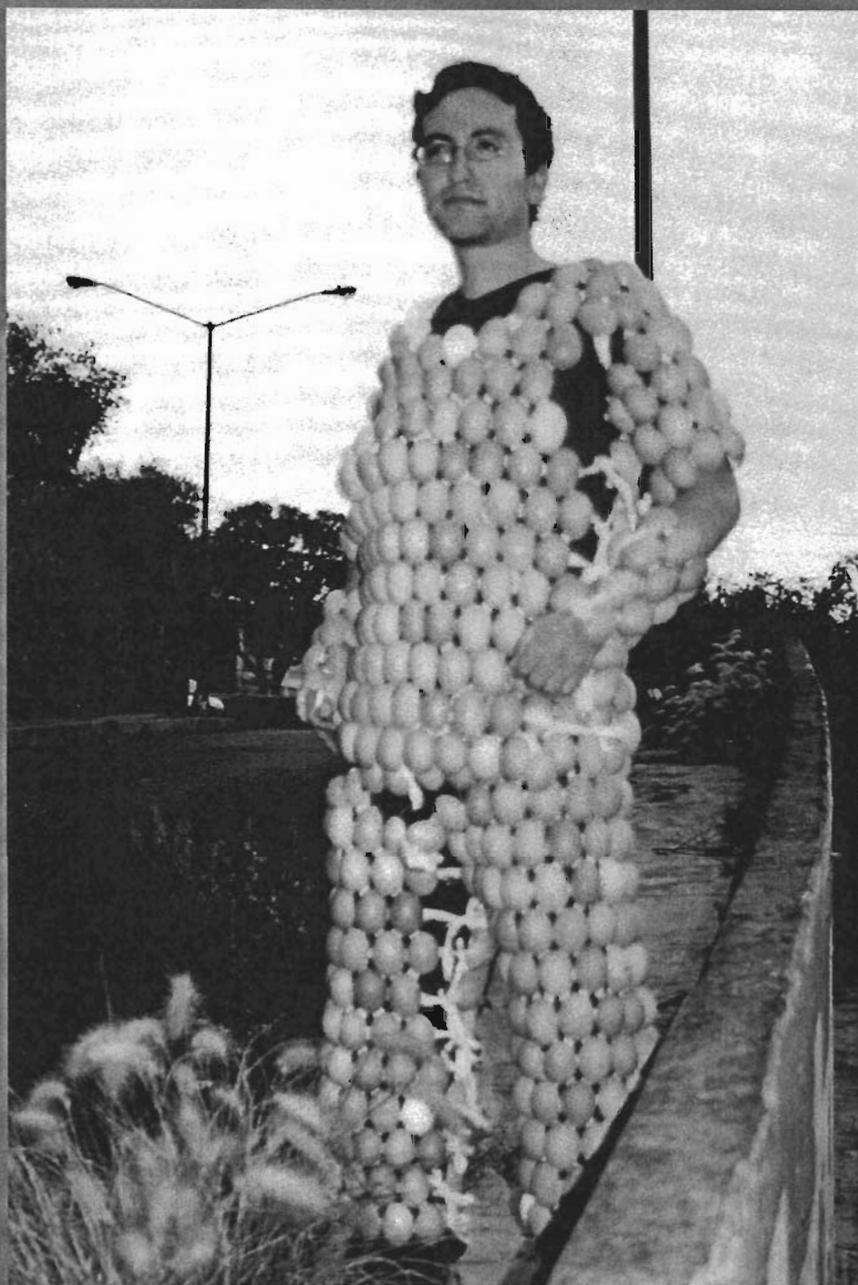


En la Edad Media, al igual que en la prehistoria, el peligro se encontraba en el exterior de los poblados. En la época actual ya no hay murallas que cerquen las grandes ciudades. El sueño político de la ciudad actual es el de una sociedad disciplinada. "Son dos maneras de ejercer el poder sobre los hombres, de controlar sus relaciones, de desenlazar sus peligrosos contubernios."³ La disciplina encuentra su papel como rectora del control y el orden del cuerpo; se convierte en un método pedagógico. Ahora los castigos se encaminan por la vía de la corrección. Es la detención (pensando en la cuarentena) y la disciplina las que dictan el modo de vida en las ciudades, por otra parte, con el análisis que hace la detención de las características de sus habitantes da camino y pie a la planeación de las distribuciones de ellos.

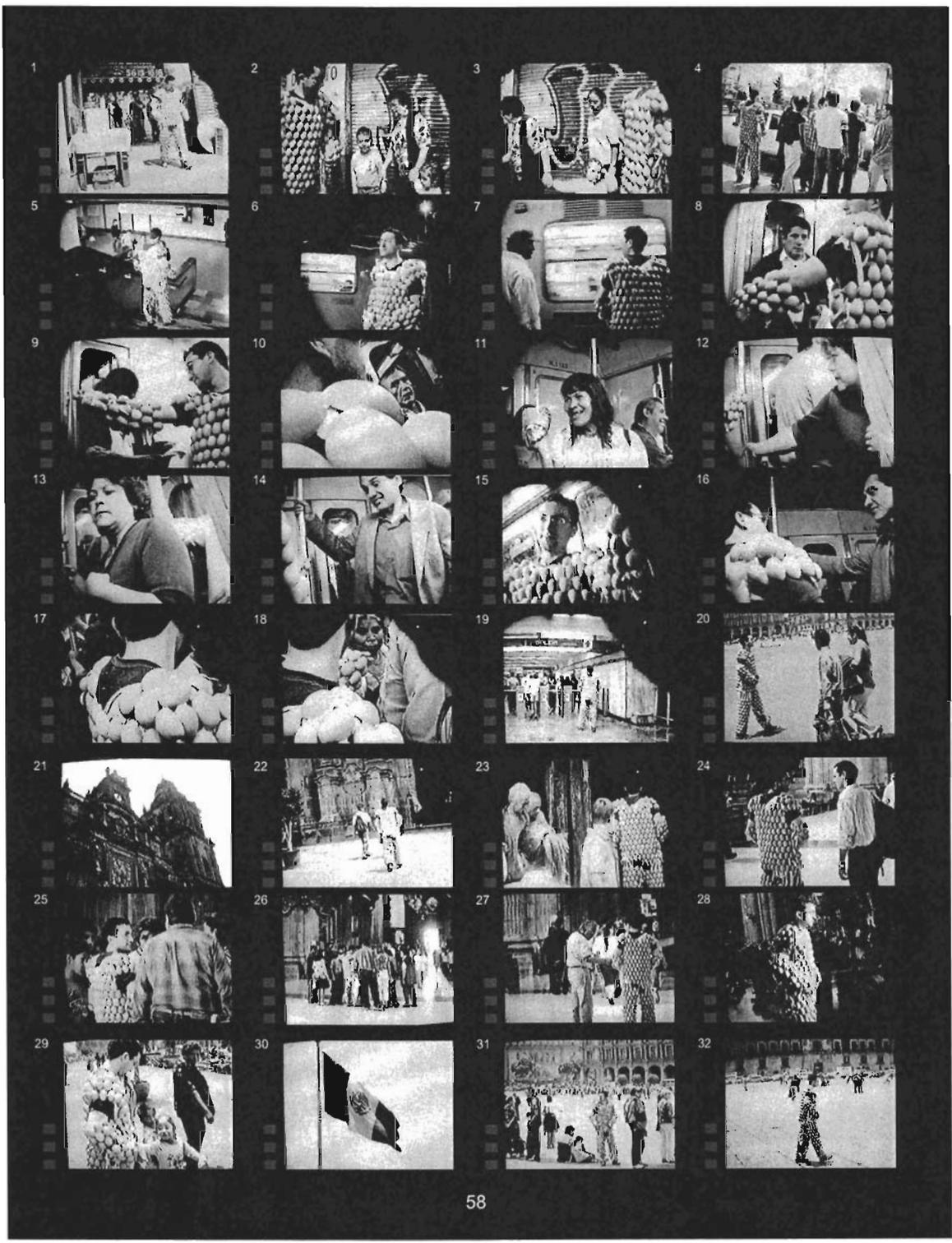
Las intervenciones de las que hablo tienen que ver con la forma en que la ciudad exige a sus habitantes actuar. Nos exige ser disciplinados y monótonos. La vida se ha transformado en una lucha por el espacio, en una lucha por obtener trabajo y acumular capital, cuando no debiera ser una lucha sino un trabajo para vivir, para decidir libremente lo que uno desea, no actos de supervivencia.

El actuar sobre el espacio público, sobre la ciudad, es actuar sobre una transformación, y al transformar este espacio público también se está transformado el espacio social, ya que somos la sociedad quien ocupa este espacio. No se puede ver a la sociedad como un ejército que tenga que ser disciplinado por medio de infundirle temor al castigo moral o judicial, sino aprender a vivir libres de un temor que no se puede erradicar pero sí transformar en experiencias lúdicas. Para ello las construcciones escultóricas que provocan cierta sensación de miedo son capaces de ser manipuladas para jugar con ellas, para jugar con la forma del miedo. Éstas modifican el espacio donde se emplazan interviniéndolo de manera que lo pueden obstruir o invadir. Se pueden percibir animadas o inanimadas, ya que están construidas del mismo material que se construyeron las bolsas de basura. Así, los objetos o acciones que pueden provocarnos miedo se pueden transformar en objetos o situaciones capaces de provocar miedo pero como un juego. Igual pasa con la forma, ya que puede ser capaz de ser estética y, al mismo tiempo, transformar el espacio social en el que vivimos. A su vez, el significado de éstas cambiará porque pueden cambiar de contexto. Quiero decir de lugar.

3 Michel Foucault, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México, 2003.



Curado de espantos.
Cascarón de huevo y listón de manta.
México D.F., 2004

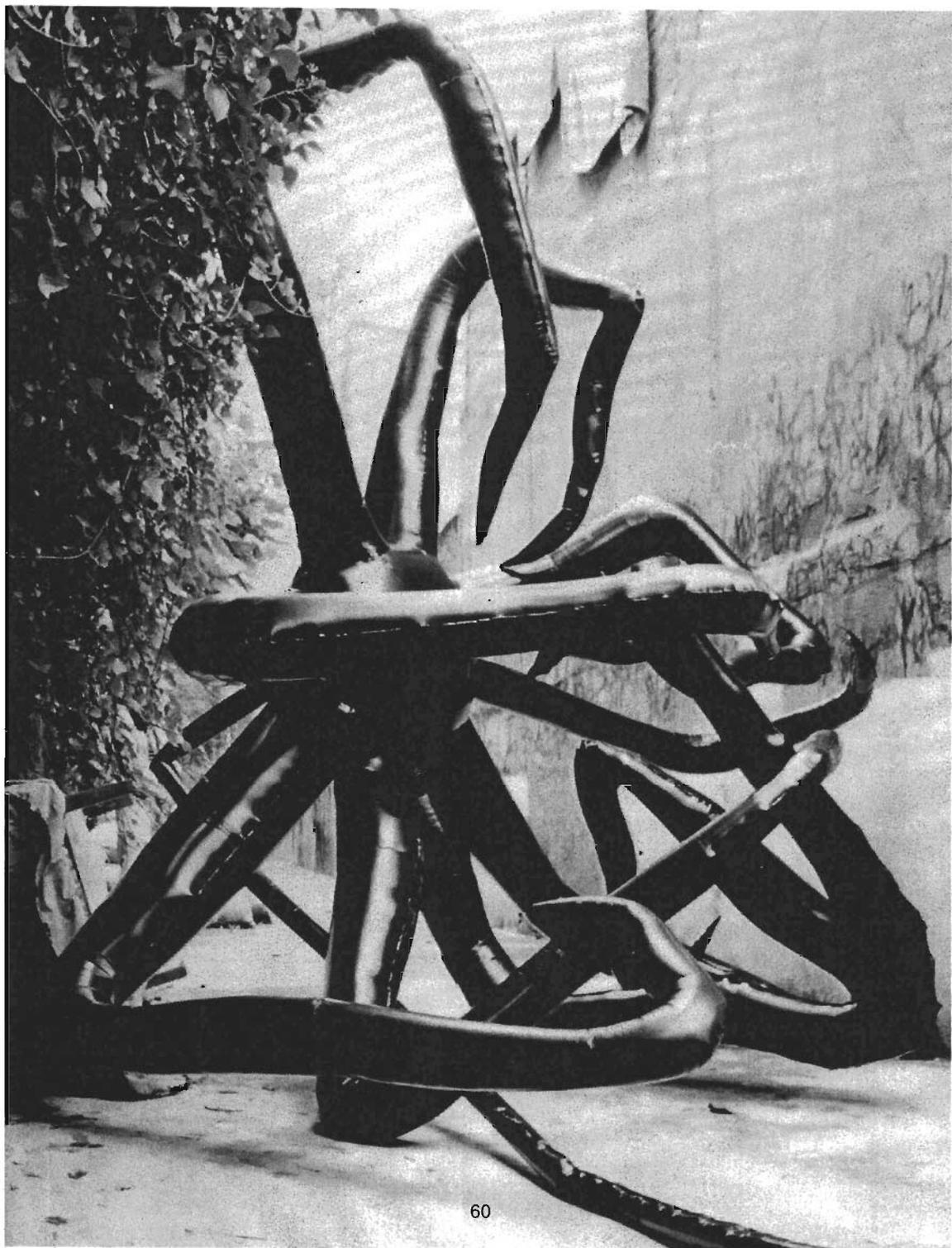




*Intervenciones temerosas: "Ñañaras"
Bolsas de basura y aire.
Calle: Piedra rústica.
México D.F., 2004

En la construcción de la ciudad moderna el monstruo que ha sido alentado y creado por la misma comunidad en la que vivimos ha aumentando el temor, el miedo a la realidad, a las manifestaciones angustiosas de la vida. No se encontró la caja en la que se podrían guardar todos los temores humanos y olvidarlos. En su intento por construir una ciudad invulnerable a todos los peligros, la misma ciudad se convirtió en una caja de Pandora.

Página anterior:
Video. Secuencia de imágenes de acción con traje protector. Caminata por
distintas calles de la ciudad: el metro, el zócalo, la catedral.
México D.F., 2004



BIBLIOGRAFÍA GENERAL

a.f.r.i.k.a group, *Manual de guerrilla de la comunicación*, Virus, Barcelona

Assoun, Paul-laurent, *Lecciones psicoanalíticas sobre las fobias (Freud y Lacan)*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002

Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2002

Auge, Marc, *Los no lugares Espacios de anonimato (una antropología de la sobremodernidad)*, Gedisa, España, 1992

Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002

Béjar, Helena, *El ámbito íntimo, privacidad, individualismo y modernidad*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1988

Berger, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, México, 7a edición, 2002

Bey, Hakim, *Zonas temporalmente autónomas*, www.accpa.org/

Blissett, Luther, *El xyz del activismo en la red*. www.aleph-arts.org/

Brea, José Luis, *El teatro de la resistencia electrónica*, www.aleph-arts.org/

Brea, José Luis, *Era postmedia: una constelación de comunidades [web] de productores de medios* (Texto curatorial de la exposición online del mismo nombre), www.aleph-arts.org/

Brea, José Luis, *NO+TV* (Texto de presentación de la exposición online del mismo nombre, www.aleph-arts.org/no+tv/intro.html)

Calvino, Italo, *Ciudades invisibles*, Unidad Editorial, S.A., Madrid, 1999

Canjuers, P. y Guy E. Debord, *El capitalismo, sociedad sin cultura*, www.altediciones.com/

Debord, Guy, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, 1957, www.altediciones.com/ash

Debord, Guy, *Introducción a una crítica de la geografía urbana*, Originalmente publicado en Les Lèvres nues n° 6 (Septiembre de 1955), www.altediciones.com/ash

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, www.altediciones.com/ash

Debord, Guy, *Perspectiva de modificación consciente de la vida cotidiana*, www.altediciones.com/ash

Debord, Guy, *Tesis sobre la revolución cultural*, Internationale situationniste #1, Junio 1958, www.accpa.org/

- Debord, Guy y Gil J. Wolman, *Métodos de tergiversación*, Publicado originalmente en Les Lèvres Nues, # 8, Mayo 1956, www.acppar.org/
- Deleuze, Guilles, *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, España, 1986
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos; Valencia 1997
- Expósito, Marcelo et al (compiladores), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, España, 2001
- Expósito, Marcelo, *Un dialogo sobre arte, política y transformaciones sociales. Entrevista realizada por Marc Roma*, www.nonsite.org/
- Foucault, Michel, *Espacios diferentes*, Architecture movement, Continuité 5, Octubre 1984
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, Siglo Veintiuno Editores, México 2003
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Obras completas III, Madrid, (1930)
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas (estrategias para entrar y salir de la modernidad)*, Grijalbo, México, 2002
- García, David y Geert Lovink, *El abc del tactical media*, www.aleph-arts.org/
- Gauguet, Bertrand, *Mondialisation, nouvelles économies et art sur internet*, Parachute # 106
- Green, Rachel, *Una historia del arte de internet*, www.aleph-arts.org/
- Greil, Marcus, *Rastros de carmín, Una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 2ª edición, 1999
- Guash, Anna Maria, *Arte último del siglo xx. del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza forma, Madrid, 2000
- Guattari, Félix, *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1996
- Guattari, Félix, *Para una refundación de las prácticas sociales*, www.aleph-arts.org/
- Guattari, Félix y Antonio Negri, *Las verdades nómadas & general intellect, poder constituyente, comunismo*, Akal, Madrid, 1999
- Hansberg, Olbeth, *La diversidad de las emociones*, Fondo de cultura Económica, México, 2003
- Hardt, Michael, *Trabajo afectivo*, www.aleph-arts.org/io_lavoro/
- Hardt, Michael, *¿Qué posibilidades para la acción existen actualmente en la esfera pública?*, www.aleph-arts.org/io_lavoro/

- Hardt, Michael y Antonio Negri, *Imperio*, Paidós, Argentina, 2002
- Internacional Situacionista, La, *Manifiesto*, www.altediciones.com/ash
- Internacional Situacionista, La, *El desvío como negación y como preludeo*, www.altediciones.com/ash
- Ivain, Gilles, *Formulario para un nuevo urbanismo*, www.altediciones.com/ash
- Jorn, Asger, *arquitectura para la vida*, www.altediciones.com/ash
- Jorn, Asger, *El fin de la economía y la realización del arte*, www.altediciones.com/ash
- Juanes, Jorge, *Holdering y la sabiduría poética (La otra modernidad)*, Itaca, México, 2003
- Keane, John, *Transformaciones estructurales de la esfera pública*, www.hemerodigital.unam.mx
- Knowbotic Research, *Texto de presentación del proyecto en red io-il lavoro inmateriale*, www.aleph-arts.org/io_lavoro/
- Kotanyi, Attila y Raoul Vaneigem, *programa elemental de la oficina del urbanismo unitario*, www.altediciones.com/ash
- Lazzarato, Maurizio, *El "ciclo" de la producción inmaterial*, nodo50.org/
- Lazzarato, Maurizio y Antonio Negri, *Trabajo inmaterial y subjetividad*. nodo50.org/
- Lebrero Stals, José, *Sobre lo público, la red y el arte*, Compilado en Tecnología y disidencia cultural. Euskadi. Sf.
- Marina, Antonio José y Marisa, López Penas, *Diccionario de los sentimientos*, Anagrama, Barcelona, 2001
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, FCE, México, 1957
- Negri, Antonio, *El exilio*, El viejo topo, Barcelona, 1998
- Negri, Antonio, *valor y afecto*, nodo50.org/
- Pertierra, C. y A. Tornos, *Vivir: un juego de insumisión, hacia una teoría intersubjetiva de la igualdad*, Siglo XXI, México, 1995
- Ramonet, Ignacio, *Propagandas silenciosas*, Arte y literatura, Cuba, 2002
- Schatter, Simona, *Tesis sobre los grupos: un eslabón*, UNAM, México
- SITAC, *Arte y Ciudad, Estéticas urbanas, espacios públicos*, México
- Gras, Stefan, *La desobediencia electrónica civil y la www del hacktivismo: la política extraparlamentaria de acción directa en la red*, www.aleph-arts.org/