



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“La fotografía como arte público.

La fotografía sale y se encuentra en las calles”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales.

Presenta

Helena Hernández Tapia

Director de Tesis: Lic. Víctor Manuel Monroy de la Rosa

México, D.F., 2011



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.

Dedico este trabajo a Robin Brodt por su apoyo incondicional

Gracias

*Agradecimientos especiales a mi familia,
a Nick Ballard por inspirar mi comienzo,
a Robin Brodt por alentar el proceso y el final,*

Índice

Advertencia.....	4
Introducción.....	4
Capítulo 1. Un acercamiento a las prácticas artísticas en espacios públicos	
El arte y el espacio público	6
1.1 Espacio público.....	9
1.2 Arte público.....	20
1.3 Distribución de la obra de arte	27
1.4 Periferia.....	30
1.5 Intervención.....	31
1.5.1 Sitios específicos.....	31
1.5.2 Creación de espacios temporales.....	31
1.6 Piezas colaborativas.....	32
1.6.1 Concepto de comunidad.....	33
1.7 Estrategias.....	37
1.7.1 La broma y arte.....	37
1.7.3 La Deriva	41
Capítulo 2. Antecedentes y mi obra	
2.1 Las prácticas artísticas que me influyen y mi trabajo.....	42
2.2 Las prácticas fotográficas que me influyen y mi trabajo.....	53
Capítulo 3. Mi obra	
3.1 Mi obra.....	64
3.2 Procesos.....	65
3.1.1 Sobre el arte temporal y específico.....	70

3.1.2 Archivos.....	71
3.2 El espacio.....	74
3.3 Las piezas.....	76
3.2.1 Proyecto 1. Gente de papel.....	79
3.2.2 Proyecto 2. Hurgando en el baúl.....	84
3.4 El registro de la obra <i>in situ</i>	86
3.5 Presentación.....	87
Conclusiones.	
El espectador. Un nuevo público para obra y escenarios diferentes.....	88
El público y el espacio.....	90
Bibliografía.....	93

A work of art is a universe in miniature

Claude Lévi-Strauss

(Una obra de arte es un universo en miniatura)

Advertencia

Este escrito no contiene un tratamiento del arte como una herramienta para intentar entablar un monólogo mesiánico con públicos determinados, no pretende describir al artista como evangelizador que brinda el arte al pueblo. Este escrito se desarrolla a partir de propuestas que crean un diálogo constante entre el artista y públicos varios además de un diálogo entre el creador y su obra (y viceversa). Así pues es un escrito en el que lo rizomático de la creación se conjuga.

Introducción

A través de la historia la obra de arte ha estado al servicio de una muy reducida parte de la población mundial y de las convenciones de espacios establecidos para su exposición. El arte público rompe con estas estructuras insertándose en la ranura de la inconformidad de creadores por espacios más relacionados con la experiencia cotidiana y abriendo un gran abanico de posibilidades que conducen a la extensión de espacios hacia ámbitos como las calles.

La fotografía no comenzó mirando hacia la calle; desde sus inicios, la fotografía ha presentado (y muchas veces interpretado por el fotógrafo) al hombre a través de criterios que lo enaltecen.

La fotografía documental nació por la necesidad de presentar testimonio de eventos de trascendencia histórica, lo más relevante de estos documentos de imagen era presentar al hombre tal y como es ya sea despojado de convenciones y apartado de prejuicios aunque

se han utilizado las cualidades fieles de la imagen fotográfica (retocándolas o manipulándolas) para transformar los hechos históricos. Lo documental no es la realidad sino una parte de ella.

En sus inicios, el arte político estaba muy relacionado y se basaba en plasmar en las calles la huella de inconformes tanto política como socialmente. En su evolución las calles se han vestido desde graffiti, hasta calcomanías de una infinidad de imágenes pasando por piezas para sitio específico y estenciles.

Muchas de las ideas han surgido a partir de la fotografía que funge como muleta ayudando a la elaboración de las piezas, pero la fotografía como tal no se ha desarrollado a gran escala en los exteriores a no ser que se trate de la fotografía remunerada y comercial. A la fecha es difícil encontrar a la fotografía actual fuera de colecciones personales, galerías, museos, impresas en libros, periódicos, revistas, anuncios espectaculares o paginas web ya que es muy escasa, inclusive se utilizan estas herramientas si es que la documentación de las piezas fotográficas existen, ya que la manifestación creativa está presente y su prueba se materializa sólo con su documentación posterior.

En la conjugación del arte público y la fotografía se despiertan intereses que van hacia promover su exposición a un afuera, que sean parte de una cotidianidad, que las obras envejecan como las personas ya que su importancia radica en que viva una vida real y no encerrada entre muros que le garanticen una vida longeva.

Capítulo 1

Un acercamiento a las prácticas artísticas en espacios públicos

1.1 El arte y el espacio público

Arte: el instante poético del que se desprenden mis quehaceres. “El instante poético es necesariamente complejo: conmueve, demuestra -invita, consuela-, es sorprendente y familiar”.¹ El instante poético nos presenta el valor permanente del instante. El actuar se realiza sólo en el presente, pero la duración esta hecha de un conjunto de instantes sin duración. Esta manifestación escrita se despega de la duración y simplemente nos muestra una estructuración de lo que es el arte.

Continuando con esta provocación de tratar de definir tal vez lo que muchos han intentado siempre con un alcance limitado, puedo decir lo siguiente:

Es muy aventurado pronunciar una definición estática del arte. Hasta ahora y correspondiente a mi punto de vista es un proceso en acción, es móvil, es algo que cuestiona y también pone en juego los valores del espacio social. Es una aventura en desarrollo, que se compromete como suceso en los contextos y variables sociales: es un sistema de relaciones a reinventar.

Jean-François Lyotard ve en las imágenes artísticas un terreno categórico para la posición del deseo. Para él, se producen imágenes por la liberación de la libido y su restitución a manera de energía libre a través de una experiencia estética. “La obra de arte es así la zona en que operan lo libidinal y el deseo ya no es simbólico ni representa, sino que la energía es punsional: el arte es”.²

¹ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p. 31

² Véase Chris Murray *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, Routledge, Londres, 2003, 261 p.

Foucault describe nuestro sistema capitalista como un sistema vertical y esta verticalidad como la dimensión de opresión y represión.³

Foucault con su reflexión sobre lo que somos a partir de las condiciones históricas nos revela “el pensamiento en acción, la posibilidad de comprender la teoría como una práctica. Y...de extender esa ‘transversalidad’ a la práctica artística como un lugar privilegiado desde el que suponemos y deseamos que se pueda accionar en lo concreto.”⁴ Y el arte estando en un estado de estructura transversal puede hablar el lenguaje de la vida que también son las luchas y resistencias.

Así, el arte lo podemos situar como una transversalidad que transgrede las estructuras en las que estamos inmersos. Se crea un objeto, en este caso un objeto artístico y después su interpretación, luego sus especialistas y así muchos más elementos para completar el ejercicio del poder. El arte tiene poder y ¿Cómo se mide este poder? Por medio del placer ya que el desplacer motiva a la búsqueda del placer.

En muchos casos la obra de arte refleja la política diaria que crea una “obligación de mirar”.⁵ Se desarrolla entonces una especie de plataforma en la que el arte juega el papel de un suceso que evidencia los hechos actuales y comprometido con el día a día, sin embargo dentro de los estudios de Foucault se encuentran aquellos concernientes al poder y a las estructuras que mantienen un cerco físico a todo lo que es sintomático de una sociedad que pretende tener un orden, es decir, que margina lo que es distinto y “peligroso” para no tener que enfrentar la otredad, lo que lleva a la construcción de cárceles, manicomios, centros de readaptación. Y vuelvo entonces al arte, ¿No será que la otredad en el arte es lo que no se considera arte a pesar de tener muchos de los componentes del mismo sólo por no entrar como tema en el discurso del arte?, ya que como lo dice Arthur C. Danto: “el arte sólo cuenta en cuanto las cosas son aceptadas

³ Chris Murray, *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, p. 117

⁴ Issa María Benítez Dueñas, *SITAC: Resistencia*, México, PAC, p. 10

⁵ *Íbid.*

como arte y asignados sus significados”.⁶ Ahora, ya expuestos estos factores a lo llamado arte público que tal parece es resultado en proceso de muchos años de explicaciones y trabajo por parte de los estudiosos del arte; no quiero decir con esto, que no existía el arte público, pero parece que era un síntoma de la inconformidad con respecto al arte, su hermano incómodo: lo que no tendría cabida en el arte. Ahora bien, los expertos en temas sobre la ciudad, el arte, las estructuras sistémicas del mundo en que vivimos han llegado a aceptar el arte público asumiendo sus síntomas y desde sus síntomas le llamaron público. Me llama la atención encontrar similitud entre lo que plantea Foucault cuando nos dice que la “homosexualidad” es el producto final de los discursos médicos y psiquiátricos y para mi es una forma de explicarme el camino que le ha llevado al arte público a ser arte público. Sin embargo tal vez los creadores de arte público nunca quisieron entrar en el mundo del arte sino que justo la dolencia como síntoma era lo que daba esa ilegitimación. Hablemos de la resistencia hacia las conformidades y a nuestro propio sistema, hacia lo cómodo y lo impuesto.

Me gusta pensar en el quehacer artístico público como una oportunidad para desencadenar propuestas visuales con miras a otras audiencias: ofrecer una suerte de liberación de los condicionamientos, una desestabilización ante los modelos que confeccionan la marcha de las producciones.⁷

La resistencia está presente en la cultura y la comunicación como discurso y como estética. Es difícil darnos cuenta que la historia de arte nos demuestra precisamente que es hasta cierto punto imposible crear otra cosa que no entre dentro de un mercado, tal vez por su naturaleza el arte es uno de los objetos más vulnerables a su comercialización. Martell lo pone en estas palabras: “El arte no puede sino desvirtuar cualquier amago de resistencia precisamente por su arrolladora capacidad para convertir todo lo que toca, en el mejor de los casos en apariencia, en el peor, en mero objeto del mercado de lujo”.⁸ Puedo continuar con este planteamiento pero no me convence ya que precisamente existe

⁶ Murray, *op. cit.*, p. 95

⁷ Richard Martel, *La actitud suplanta al objeto*,

⁸ *Íbid*, p.8

una brecha entre el Arte y el arte público que aunque ya hemos visto que las estrategias de resistencia como el estencil y el graffiti han sido apropiadas por la publicidad, existen todavía como formas de expresión que aún tienen una intención de manifestación que raya en la transversalidad (con referencia en Foucault) de la transversalidad (el arte mismo) y eso es lo que podemos rescatar, en cuanto a las posiciones ante lo que llamamos Arte.

1.1.1 Espacio público

*...the public sphere has become more an arena for advertising than a setting for rational-critical debate*⁹

Craig Calhoun

(...la esfera pública se ha convertido más en una arena para la publicidad que un escenario para el debate crítico racional)

Vamos a colocarnos dentro de lo que llamamos espacio para hacernos una idea a lo que nos enfrentamos. De acuerdo con una concepción basada en Michel de Certeau, el lugar es el espacio activado cuando en él pasan cosas, “El espacio es un cruzamiento de moviidades, está animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan”¹⁰, conforme al hecho de que cada lugar se hace lugar dentro de un espacio y que los actores son los objetos y los seres animados que se afectan y se alimentan cualitativamente, entonces podemos decir que el espacio es un lugar actuado.

⁹ Craig J. Calhoun, *Habermas and the public sphere*, p. 26

¹⁰ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, p. 129.

Observando la historia de las ciudades, el espacio público tradicionalmente ha tenido tres funciones importantes en relación a la vida de las ciudades: como punto de reunión, mercado y espacio de conexión. Estas funciones habrían podido llevarse a cabo muy bien en un mismo espacio, hoy en día sin embargo, el incremento del tráfico automovilístico ha incrementado su número afectando el balance de las funciones del espacio público.

Jan Gehl¹¹ nos hace una clara diferenciación entre los fenómenos que ocurren actualmente en torno al espacio público, divide sus clasificaciones en tipos de ciudades:

La *ciudad invadida* se refiere a numerosas ciudades que al pasar de los años han sido inundadas por tráfico automovilístico hasta provocar que los peatones y la vida pública casi han sido empujada del todo (ejemplos: Nápoles, Madrid, Londres)

La *ciudad abandonada* se refiere a las ciudades en las que la vida peatonal y pública se ha relegado a un plano inferior. Muchas de las ciudades de Norte América están en una situación en que la vida pública no existe.

La *ciudad reconquistada* se refiere a las ciudades en las que durante las pasadas tres a cuatro décadas se han esforzado por alcanzar un mayor balance entre el tráfico, el mercado y los lugares de reunión. (ejemplos: Barcelona, Estrasburgo, Lyon, Freiburg y Copenhague en Europa, Portland en EU, Curitiba en Brasil y Melbourne en Australia).

Las calles de las ciudades se han recorrido una infinidad de veces a lo largo de su existencia y se modifican con cada uso que se les da, así pues, los vendedores ambulantes que se agrupan sobre las banquetas tienen una incidencia sobre el paisaje urbano y sobre la movilidad de la gente que transita las calles, Certeau nos vuelve a decir, “La calle (...)se transforma en espacio por intervención de los caminantes”.¹²

Se da el caso de una triple función enunciativa: a) apropiación topográfica del peatón (el locutor asume y se apropia de su lengua); b) realización espacial del lugar (el habla es

¹¹ Véase Jan Gehl, *Winning Back the Public Spaces*, Conferencia en el simposio "(In)visible Cities. Spaces of Hope, Spaces of Citizenship", Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2003

¹² Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, p. 129.

realización sonora de la lengua); c) implica un juego de relaciones entre posiciones diferenciadas o contratos pragmáticos como movimiento (la enunciación verbal es alocución con locutores diversos).

El transeúnte establece una interrupción: un debate en donde su andar hace móvil su alrededor, trenzando una continuación de lugares que mantienen, crean o obstaculizan el contacto, estos son los lugares de vinculación. Lo que da como resultado una práctica de la híbrides.

Más allá de las teorías de lo que es o no un espacio podemos garantizar que usamos el espacio o de una forma más correcta lo habitamos; lo cierto es que en la calle, en el uso peatonal parece no existir este sentido propio, la gente desconoce las instrucciones de uso que los expertos atribuyen a cada espacio urbano. No existe un convenio general del uso del espacio público o al menos no en lugares como la ciudad de México. Lo que hay es un consenso un tanto forzado. Arturo Ortíz Struck, arquitecto y urbanista durante uno de sus talleres dijo que el espacio urbano “es de quien se lo chinga”¹³, que creo que explica perfectamente lo que sucede en nuestras calles mexicanas. Lo que también puedo considerar un poco a manera de apropiación de los espacios públicos sólo que a beneficio de algunas personas como por ejemplo la gente que “cuida carros” estacionados en vía pública y que cobran por un espacio que en principio es de todos; la frase de Arturo me recuerda a “la voz no se da, se toma” una visión subversiva que ha inspirado muchas de las luchas sociales y al arte público.

Las dinámicas ciudadinas entre actores se completan por los factores existentes en una zona en específico; así, las áreas no planeadas en términos urbanos se desarrollan de manera orgánica mientras que los espacios estructurados *a priori* proveen los servicios para satisfacer las necesidades de sus habitantes.

Dentro de esta lógica que trata de aclarar dónde estamos situados, encuentro necesario incluir desde la visión ciudadina-funcional, la ciudad-concepto descrita por Martín Mora que está redactada de la siguiente manera: “La ciudad-concepto es creada por el discurso utópico y urbanístico y está definida por una triple operación que la estructura: a) la

¹³ Arturo Ortíz Struck, en el taller *INTERSITIO* en el Museo de Arte Carrillo Gil, México, 2008

producción de un espacio propio (una ciudad congelada para su disección); b) las resistencias son sustituidas con un, no tiempo, o sistema sincrónico (una ciudad con identidad intemporal); y c) la creación de un sujeto universal y anónimo que es la ciudad misma: la Ciudad...una triple congelación: espacio, tiempo, hombre”.¹⁴

Esta es una descripción bastante clara de lo que se vive en las ciudades contemporáneas. Queda la interrogante de si se puede desquebrajar la rigidez que domina el “concepto” y nos somete por consecuencia a sus habitantes. Mi respuesta es sí se puede, se ha hecho y se seguirá haciendo. Siempre se recupera la resistencia a lo que es impuesto.

Los espacios públicos son espacios a los que toda persona tiene acceso y a circular sin limitaciones por lo que es de cuestionar de qué manera puede ser utilizado, por el transeúnte o el artista ya que a pesar de ser público está regulado por la administración pública y ésta es la que determina sus usos. Por espacio público se entiende también que el espacio es de uso y propiedad pública, lo que contradice que su normatividad sean decididas por el estado.

El espacio público funge como área en la que los transeúntes interactúan día a día y aparece debido a las necesidades colectivas que van más allá de lo individual o privado. Este espacio abarca las vías de circulación abiertas: calles, carreteras, parques, plazas, así como ciertos edificios públicos, como hospitales, escuelas, bibliotecas, estaciones, ayuntamientos entre otros. Jean François Chevrier “...hoy en día el espacio público se convierte en imagen. En el contexto de la competencia económica entre ciudades (a escala nacional, regional y global), el espacio público es tratado como una realidad concreta para usarlo como reclamo promocional. En consecuencia se caricaturizan los efectos de la exclusión de la norma social”.¹⁵ La utilización de espacio público para fines comerciales ha imperado en el siglo XX y XXI, ahora se habla de una apropiación también del espacio virtual (en el Internet por ejemplo) ya que por medio de empresas

¹⁴ Arturo Ortíz Struck, en el taller *INTERSITIO* en el Museo de Arte Carrillo Gil, México, 2008

¹⁵ Véase Jean François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Fotografía, Gustavo Gili, Barcelona 2007.

que propician espacios de convergencia y servicios que brindan un “beneficio” al permitir el uso “gratuito” de herramientas a una población de manera democrática se vuelve sospechosa la oferta ya que estos espacios tienen un dueño y lucran por medio de sus servicios.

En la búsqueda de nuevos terrenos para la presentación de proyectos artísticos y con la idea de expandir los alcances de los mismos y realizar una obra que tenga la posibilidad de públicos distintos, muchos artistas escogen trabajar en lugares *reales* con gente *real* produciendo obra con temas cotidianos.

El arte público recurre a las realidades de gente *ordinaria* y sus experiencias diarias, se hace así un manifiesto mediante las formas de arte que democratizan el arte mismo.

Los mecanismos de estas acciones generalmente promueven la creación misma de la obra por una comunidad.

La meta es la realización de obra que pueda ser accesible y con referentes comunes, se entiende así que es un arte público para el público y hecho muchas veces por el público.

Los temas del arte público generalmente tienden a tratar de provocar integrando al arte y la vida cotidiana con una fuerza de poder: un cambio social y político.

El poder acorde con Antonio Gramsci no es una cosa cuantificable sino que son relaciones. Las relaciones que se tienen entre sistemas, entre personas. Si nos basamos en estas acepciones entonces el poder que tiene el arte público puede medirse en su capacidad para la creación de un sin fin de relaciones fuera y dentro de espacios designados para el arte en sí.

El aparato capitalista tiene, a través de la hegemonía cultural, un poder sobre gran parte de nuestro mundo, ésta hace que se viva una vida de sometimiento y supremacía (de la clase dominante) como algo natural y conveniente inhibiendo así su potencial revolucionario; si se pudiera cambiar la hegemonía cultural en algo que no sea hegemónico sino que se vuelva el motor de nuevas conexiones en las que se genere un potencial revolucionario con un fin emancipador. Como dice John Holloway: “...la teoría

revolucionaria y práctica debe ser artística, y que el arte debe ser revolucionario o no es arte”.¹⁶

Antonio Gramsci ha identificado el control como un componente de la estabilización de las relaciones de poder sociales pero Foucault va más allá describiendo el control gubernamental vinculado con la mercadotecnia neoliberal de lo social (donde para mí también entra el arte) como una forma de autocontrol instalado en donde el sujeto toma la forma de interpretador de sí mismo. Gramsci propone que la cultura legitima o no el sistema capitalista y que está en el centro de tensión entre los mecanismos de resistencia y los de dominación. Quien ejerce la hegemonía cultural debe todo el tiempo renovarla, defenderla y modificarla intentando detener a su adversario incorporando sus reclamos pero manteniendo distante su “peligroso” deseo de un cambio.

Aquí entonces tenemos un aparato que funciona como colchón para todo el arte que continúa un modelo que habilita elementos que sirven al capitalismo. Los que tendríamos que hacer es cuestionar estas prácticas porque aquellos que encajan en el sistema son los que tienen las primeras palabras o la voz más fuerte. Interesante sería manejar una propuesta de manera homeopática, y entenderíamos como principio homeopático en que un virus se mata con el mismo virus; entonces hagamos arte proponiendo desde el arte mismo. Desde el arte no quiero decir desde los mismos mecanismos hegemónicos culturales sino con los elementos que hacen al arte provocar, motivar y proponer un cambio. Holloway lo pone desde el cambio: “Si estamos creando para crear algo diferente, nuestra lucha también tiene que ser algo diferente.”¹⁷ Así pues si hacemos arte simétricamente, si aceptamos los métodos y formas de organización del aparato en cuestión, entonces todo lo que hacemos es reproducir capital dentro de nuestra oposición.

Volvemos a una pregunta inevitable, en este hacer arte llamado no institucional, arte público, arte urbano, arte callejero etc., en el arte cuya principal preocupación sea transgredir las barreras de lo establecido o legitimado por el mundo de arte; ¿Qué puede proporcionar la visibilidad de un deslinde, de esa brecha para diferenciarse claramente si

¹⁶ Véase Jens Kastner & Elisabeth Bettina Spörr, *Nicht alles tun*. UNRAST, Münster, 2008, 195 p.

¹⁷ Véase John Holloway, Jens Kastner & Elisabeth Bettina Spörr, *Nicht alles tun*,

no hay un solo antagonista, ni una autoridad basada en el uso de la fuerza que demanda ciertos lineamientos sino que son relaciones?

Hacer otra cosa y situarse en la grieta que requiere y que empuja al mundo para que cambie no es algo extraño ni nuevo aunque si escaso. Aunque en palabras de John Holloway hay cierta esperanza: “Hablar de rupturas no tiene nada que ver con la marginalidad: no hay nada más común que ser anticapitalista. El capital nos impone una identidad, nos dice que *somos*. Nuestra dignidad nos responde que no, que no somos: no somos, porque hacemos, porque creamos y haciendo esto, nos negamos y nos creamos. Desbordamos todas las identidades, todos los roles, todas las personificaciones y las máscaras que el capital nos impone. Desbordamos todas las clasificaciones. El capital impone clasificaciones sobre nosotros, nos divide por clases. Nuestra lucha es una lucha de clases, pero no fortalece nuestra identidad de clase sino que la rompe, para disolver clases, para liberarnos de toda clasificación”.¹⁸ Sin duda Holloway es uno de los autores actuales con más inserción en las luchas sociales contemporáneas.

Existe un aspecto de responsabilidad con el cambio y se tiene que hacer poco a poco.

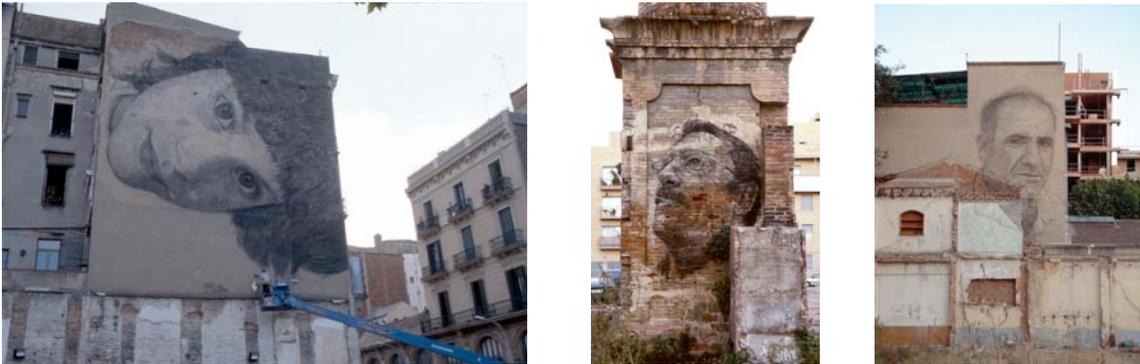
Una de las posiciones que acojo como parte de mi hacer es lo que plantea en sus principios el trabajo de Rodríguez-Gerada, él nos dice que después de observar como ciudadano el bombardeo de muchísimos anuncios publicitarios en su barrio (Alphabet City en Nueva York) comenzó a distorsionarlos a plena luz del día para que su trabajo funcione como incitador hacia discusiones dentro de una comunidad acerca del espacio público.

Para mí esta posición más que hablar de un artista que presenta algo en la esfera del espacio público, habla de prácticas de un arte *ciudadano*¹⁹ que involucran a los ciudadanos en el hacer dentro de el espacio público. Se genera así no un monólogo como el fenómeno anuncio-espectador sino que retoma el anuncio y lo convierte en espacio de posibilidad de diálogo con la gente que habita el lugar.

¹⁸ *Íbid.*, pp. 37-39

¹⁹ Naomi Klein, en *Culture Jamming, No Logo*, p. 280

Rodríguez-Gerada actualmente ejecuta retratos-murales en las paredes de edificios creando los rostros de habitantes de los lugares o barrios en los que los realiza. En este trabajo descrito en su página web como más *social* que *político* hace series de rostros de personas anónimas hasta ese momento. Sus series *Identidades* habitan el espacio como Goliats entre cientos de miles de Davides publicitarios ciudadanos.



Rodríguez-Gerada (<http://laboratoriocallejero.wordpress.com/>)

El arte visto como el poder para cambiar el lugar que habita uno mismo y proponer discusiones acerca de los problemas de un determinado sitio no tiene que ser una iniciativa sólo de los artistas. Raoul Vaneigem cree que se pueden hacer cambios contundentes aunque sean a pequeña escala ya que una ínfima corrección de lo esencial tiene más importancia que cien innovaciones accesorias”.²⁰

Thoreau tiene una frase en su libro *Desobediencia Civil*: “A man has not everything to do, but something; and because he cannot do *everything*, it is not necessary that he should do *something* wrong” (Un hombre no tiene que hacer todo, pero algo y porque no puede hacerlo todo, no necesariamente tiene que hacerlo mal)²¹ esto quiere decirnos también no integrarse a lo cómodo e imperante, sabotearlo, bloquearlo y comprometerse a actuar y aprender. Hacer por lo menos algo, *el qué, qué no, bajo qué circunstancias y el cómo* es lo que precisamente está en juego. Este es un debate en el que, además de círculos de activistas y organizaciones antiglobalización, el trabajo artístico interviene también.

²⁰ Véase Raoul Vaneigem, *Tratado de saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Anagrama, Barcelona, 1998

²¹ Véase David Henry Thoreau, *Walden: Or, Life in the Woods and On the Duty of Civil Disobedience*, New American Library, New York, 1980

Como creadores tenemos una parte activa que desempeñar en el cambio que se desea. Aunque es una ilusión creer que mediante arte el mundo se transformará tan fácilmente. Lo que necesitamos hacer es alimentar la percepción y provocar que la inteligencia sensible se mantenga activa y con apertura cambiante. Puede esto ser visto también como un trabajo de base pero desde abajo es donde se comienzan a materializar las utopías emancipadoras. Cattelan apunta a lo que él considera una función del arte aunque ella no haga un cambio tan radical: “Creo que si aunque la conexión no sea directa. El mundo no va a cambiar por una obra de arte, pero es posible trazar una nueva dirección, descubrir una alternativa, o abrir una puerta, incluso trasera. De hecho sería también interesante preguntarnos cómo impacta la sociedad en el arte, qué le obliga a hacer”.²²

Esta cuestión viene de regreso con muchas posibilidades ya que si bien el mundo siempre ha tenido momentos de inestabilidad, la búsqueda por un mundo más justo también ha sido tema de todos los tiempos. Lo que la sociedad provoca a los artistas a hacer, puedo aventurarme a afirmar es justo permitir que exista una grieta más en la misma sociedad, de ahí es donde las prácticas artísticas se alimentan.

La Internacional Situacionista tenía como principio llevar a cabo un rompimiento mediante nuevas tácticas para sabotear las divisiones sociales e institucionales que separaban el arte de la cotidianidad. Opinaban que el capitalismo es la forma contemporánea del espectáculo.

Más allá de las paredes que resguardan la seguridad de las obras de arte, existen prácticas que nos entregan un arte con cualidades de resistencia; siempre que se habla de espacio público y de arte, se habla de política. “Contra el arte conservado, es una organización del momento vivido, directamente. Contra el arte parcelario, será una práctica global llevando a la vez todos los elementos utilizables (...) Contra el arte unilateral, la cultura situacionista será un arte del diálogo, un arte de la interacción”.²³

²² Maurizio Cattelan, entrevistado por Roberto Pinto en el catálogo *Hardcore. Vers un nouvel activisme*, Palais de Tokyo/Éditions Cercle d'Art, Paris, 2003, p. 21.

²³ Sacado del manifiesto publicado en la Internacional Situacionista, número 4, junio de 1960

Para hablar de sitios específicos desde una perspectiva actual quiero comenzar por decir que la esfera de lo que se llama espacio público es un terreno que está activamente siendo discutido y reevaluado, considero importante envolver a las distintas *partes* en su derecho a influir en el espacio político-social de sus ciudades.

Nuestro hacer en el mundo afecta nuestra manera de vivir un lugar y viceversa, Certeau lo explica: “Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad(...) Hay tantos espacios como experiencias espaciales distintas y la perspectiva está determinada por una fenomenología del existir en el mundo”.²⁴ Lo que pasa en un lugar no está separado de nosotros, lo que hacemos es actuar el lugar.

Acercándome a una definición de espacio público propongo establecer los siguientes parámetros: concentrarse en la idea de es espacio, que es donde convergen intereses públicos ya sean legales o irregulares. Siguiendo esta pronunciación, podemos crear un ambiente propicio para el encuentro también con arte: no quiero aclarar una definición de espacio público ya que por ejemplo, si el graffiti es o no es arte no importa si realmente lo que se busca es dejar una marca en el espacio por su autor; podemos decir que el proceso puede en principio ser arte ya que se requiere de un reconocimiento de lo que está en cuestión: la autoría, la huella, el proceso de realización, el impacto que tiene. El resultado puede ser el garabato “*per se*” en una barda pero se realizó por la iniciativa y la intención de romper con algo aunque ese algo sea en ocasiones *solo* la “limpieza” de la superficie de un lugar; en ocasiones los usuarios de este espacio tienen la cualidad de temporales porque las condiciones para su estabilidad o permanencia dependen de factores que son rígidos a medias, es decir que existen leyes que articulan lo que está o no permitido pero que sin embargo los propios usuarios son los que finalmente actúan sobre él.

Las cosas que ocurren en el espacio público dependen de dónde se ubique el espacio público.

²⁴ Véase Martín Mora Martínez, *Maneras de mirar el espacio. Un ensayo sobre artefactos, trashumancias y extranjeros.*

El artista que trabaja en espacios público puede o no buscar que sea el lugar, la gente, el entorno lo que influya en su trabajo. En lo particular, me interesa una influencia porque considero necesario hacer un estudio de lo que se genera en un determinado espacio. Es imprescindible ocuparnos en involucrarnos en donde estamos parados como creadores y concuerdo con la Josua Decter quien pregunta: “¿Hasta qué punto el lugar en el que principalmente habitamos influye sobre nuestra proyección imaginaria y práctica de lo que es posible...por ejemplo, en relación con las potencialidades de prácticas de arte que corresponden a su contexto?”.²⁵

Respondiendo detenidamente a esta pregunta insisto en la idea de sumergirse en el contexto y poder hablar desde él por medio de muchas voces; esto es que el artista no tiene que tener la última palabra, sino que pueda detonar con elementos que favorezcan una producción de situaciones que denoten un sentido: que el arte sea una parte importante para la creación de conexiones más allá del propio autor.

En ejemplos del año 1968, ecos de la inconformidad de los situacionistas se podía leer en las paredes de las calles en París, donde se desató una ola de escritos situados en las bardas con pintura: El espíritu libertario y hedonista (de los situacionistas) resonaba así en los lemas que cubrían las paredes de París: “Ni Dieu ni Maître!” (¡Ni dios ni amo!) “Cours, camarade, le vieux mond est derrière toi” (Corre, camarada, el viejo mundo está detrás de ti) “Sous les pavés, la plage!” (¡Bajo el pavimento, la playa!)²⁶ ejemplos de un arte que se realizó en una urbe y que conserva en la actualidad el vigor y la carga polémica iniciales, además de ser una técnica o forma que fue apropiada por futuras generaciones.

²⁵ Joshua Decter, *Diálogos Impertinentes*, SITAC, 2006 p.20.

²⁶ Libero Andreotti, y Xavier Costa, *Situacionistas, arte, política, urbanismo = Situationists : art, politics, urbanism*, p. 13



Graffiti situacionista (<http://www.jahsonic.com/Graffiti.html> y <http://www.bifurcaciones.cl/005/Debord.htm>)

1.1.2 Arte público

El arte es una entrada en una red de pistas, es un patrón impredecible, una ilusión práctica de la visión reconstructiva del mundo.

Jacques Derrida

“¿Quién me impide decirle artista, si es tan inventivo, activo y reparador?”²⁷ Giordano Bruno (1548-1600) se refiere al artista bajo esta formulación a tipo de pregunta como al ancestro del artista multidisciplinar, con el cuestionamiento, inventivo, reparador y activo que existe en nuestros días.

Los manifiestos filosóficos que desencadenaron rupturas en la forma de hacer arte en el siglo XX provienen del Dadá. Los dadaístas proponían desacralizar el arte mediante la crítica y la ironía; cuestionaron el valor del arte a través de la fabricación de “*ready mades*”²⁸ provocando al espectador. Así, el movimiento Dadá se enfoca en la escultura y

²⁷ Giordano Bruno, *Obras Completas VI*, “*Cabala del caballo pegaseado*”, Les Belles Lettres, 1994, p.34

²⁸ Duchamp fue el iniciador de este parteaguas del arte y consiste en sacar un objeto de contexto y situarlo en el del arte poniéndole título, firmándolo y exhibiéndolo.

surge “la inauguración de la modernidad democrática en el arte”²⁹ y la apertura de los campos del arte.

El arte público no es sólo llamado así por el hecho de estar en un espacio público, sino por ser para los ciudadanos. Busca la interacción con el espacio en el que se encuentra y con el transeúnte aunque a veces la atención de éste no esté puesta en la obra de arte pública. En cuanto a su accesibilidad conceptual, el arte público puede llegar a ser más digerible o comprensible; también cuestiona su durabilidad como pieza de arte (propia de la escultura monumental) haciéndola temporal.

El espacio alternativo, en este caso el espacio público, brinda y ofrece al creador otra opción de producción y difusión tanto material como discursiva, para presentar trabajos que dislocan o salen de marco expositivo del museo y/o la galería. El espacio público, en este sentido, ofrece al creador un paisaje tanto material como discursivo donde desarrollar su obra más allá de las exigencias del mercado y de los límites operables de la institución. Sebastián Romo, artista mexicano nos dice que “el buen arte público es el que hace que la gente quiera estar en ese lugar”³⁰ ; sin embargo, el dilema es si el espacio público para el público (la entidad social compleja que llamamos público), es decir, un espacio con contexto físico, discursivo y político donde poder participar de la experiencia cultural de una forma diferente de la que nos asigna el sistema artístico hegemónico, tanto a niveles local como global; pueda accione *desde* o se conforme *en torno* a discursos antagónicos. Ahora ese antagonismo se pierde cuando la institución de museo, que tuvo un gran efecto en el posicionamiento de la burguesía, es absorbida por los mecanismos del entretenimiento donde las interrogantes y demás debates que se desprenden de la práctica del arte se han vuelto formas refinadas consumibles.

Como se desarrolló en el capítulo anterior, las condiciones socio culturales en el espacio público son importantes que tienen que ver con identificación, relación, con la gente, con comunidad y por esto es necesario actuar desde él.

²⁹ Javier Xibille Muntaner, *La Situación Posmoderna del Arte Urbano*, p.196

³⁰ Sebastián Romo, charla en el Museo de Arte Carrillo Gil, 2009

La preocupación por un hacer rizomático que el artista en la actualidad desprende, es decir que se motive por el acontecer de sus actos que involucran relaciones no siempre lineales y cronológicas, sino que desmantela un pensar de estructuras sucesivas y se ase al descubrimiento de vínculos varios que le permiten dar sentido a su intención. Ya que el hacer del artista contemporáneo se ve muchas veces comprometido no tanto por un campo amplio en el que el entendimiento o suceso de una obra de arte-práctica artística ocurre, sino por lograr que una comunidad localizada desarrolle su propia creatividad, un lugar determinado sea propicio para una obra, o una pieza se desarrolle para un lugar específico puntual; se relaciona por ejemplo con lo que observa Lévi-Strauss es que no se produzca arte a larga escala, sino para público especializado y para amantes del arte. Ve como error no tener un lenguaje estético significativo colectivo, “quedarse en un lenguaje privado”.³¹

El arte es un fenómeno que proviene de las formas de conciencia y su colisión con lo que se vive. El arte materializa las complejidades de estas dinámicas y provee un modelo de pensamiento acerca de condiciones en las cuales la vida humana se pueda satisfacer completamente, pueda llevarse a cabo.

Ya que la obra de arte está tomada desde el principio como un todo: ésta es la llave a la emoción estética. Crea una ilusión de poder incrementado sobre el objeto representado y ya que el objeto que está reproducido en una obra está sensorialmente simplificado las dimensiones sensoriales perdidas son suplementadas por el consumidor de la obra. La pérdida de dimensiones sensoriales es compensada por una adquisición de dimensiones apropiadas intelectualmente; así, la obra de arte llena la función esencial cognitiva, dándole al humano entendimiento y conocimiento.

Los malestares como la homogeneidad, la hostilidad del modernismo dieron lugar al arte público. El arte público es una “*comunicación viral*”³² por medio de la comunicación social en la que el espectador-público-actuante se contagia-involucra en un suceso artístico. No hay duda de la existencia de múltiples caminos que toma el llamado arte público y en ocasiones son prácticas ilegales lo que desencadena una serie de respuestas

³¹ Chris Murray, *Key Writers on Art*, p. 187

³² *Íbid* p. 23.

que no son del todo alentadoras ni positivas ya que aún existe un respeto por lo que se considera dentro de la legalidad. Con respecto a la definición de Suzanne Lacy en su libro *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* el nuevo género del arte público utiliza los medios tradicionales y los no tradicionales para comunicar e interactuar con una mayor audiencia acerca de temas relevantes relacionados directamente con sus vidas, esto basándose en la participación. (imágenes ejemplo) Existe un coqueteo en el que todas las técnicas se ponen a disposición de un activar el espacio público. Muchas de estas técnicas están más vinculadas a su condición de rápido uso o de sencillez ya que cuando se realiza una pieza ilegal lo que se requiere es velocidad para realizarla y correr.

Lo que formula Arlene Raven en *Art in Public Interest*, nos lleva a entender el arte público como una forma de activismo en su intención y sus modos de presentación o de desarrollo pueden ser a través de medios tradicionales o no tradicionales como teatro callejero, historias orales, streetart, danza, pósters y murales por nombrar algunos.

El arte público nos dirige la mirada al trabajo artístico que tiene que ver con el lugar, modificándolo y alumbrando formas distintas de hacer. El arte público se enlaza con la política y está comprometido con la ciudadanía y con su tiempo y lugar: aborda conflictos sociales y con esto no está de acuerdo con esa imagen del espacio público inmóvil y pacífico; esto hace que en ocasiones sea este arte subversivo dirigido al público y al espacio en el que se manifieste. En las palabras del artista público Brad Downey, “I believe everybody needs the benefits from creative acts...Everyone needs to question his or her surroundings and reality”³³. (Yo creo que todo mundo necesita los beneficios de los actos creativos) y con esto nos manifiesta su interés llegar a un público más amplio y su compromiso con su realidad.

³³ Francesca Gavin, *Street Renegades, New Underground Art*, p. 16



Brad Downey (<http://www.pedestrian.tv/pop-culture/features/brad-downey-/1990.htm>)

Me surgen muchas preguntas como: ¿El espacio público podría colocarse en caótico vs. ordenado? ¿Para qué comparar estas dos partes? Para mi investigación la comparación de espacios y lo que ocurre en cada uno de ellos es necesario ya que dependiendo de las intenciones, del espacio en el que realice arte, el arte público se desarrolla de distintas maneras. Los espacios públicos de ciudades del llamado *Tercer Mundo* o de países en vías de desarrollo son distintas tanto comparadas con a las de aquellos de las ciudades europeas, como entre los países que tienen condiciones similares de hábitats, legalidades, identidades y economías. La legalidad, el control sobre sus habitantes, que se vive día a día en los países con economías fuertes pueden ser causas por las cuales se desdobra la inquietud por desquebrajar la legalidad misma y una de las vías es el arte público.

Ahora podemos pensar en que las razones por las que se hace un arte público en ambos espacios públicos (tercer mundo y primer mundo) pueden coincidir también; esto es, que su necesidad de expresarse en espacios no propios para la exposición de obra de arte sea la misma. Hay hambre de expresarse en donde las personas puedan tener un decir más allá de los expertos en la materia y aunque se gestionan muchas de estas prácticas a partir de un llamado *centro* (que cobija la voz de críticos de arte, curadores, patronatos de arte, instituciones, artistas etc.), que legitima lo que se hace y sus tendencias, es también fundamental enfatizar que éstas han existido desde hace mucho tiempo, y seguirán

existiendo con o sin el *permiso* de este *centro*. Lo que parece irónico es que se escriban aún así este tipos de textos que por más que quieran salirse del contexto artístico están basados en muchos escritos desde el mismo *centro*; aún así, me quedo con la idea de que aunque sean en ocasiones especializados y estén destinados a una elite intelectual, dan la pauta para la investigación visual también y animan a la expansión del arte público.

El arte público ayuda a definir la identidad de una comunidad y nos muestra el carácter de un barrio. Es una fuerza unificadora. Suscita una calidad de vida haciendo posible un sentido de lugar al favorecer el acercamiento del arte a las personas.

Estas prácticas no son nuevas, sólo distintas a las propuestas de los años 80 en que los artistas redescubren que la ciudad puede ser un escenario para la presentación de arte, de expresión colectiva ya que a pesar de que la urbe tenga reglas específicas, éstas podían ser tomadas y transformadas, algunas de las características que ostentan estas obras: lo kitsch, la ironía y la interrelación con el ciudadano. Así, ahora también el artista se mueve posesionándose del espacio en el que habita, de lo que pasa en él, del peatón desprevenido para hacer vínculos con el receptor que es al que llega la obra y vínculos de manera diferente a los que tendría en un espacio de museo. Contrariamente al arte de museos y galerías, el arte público se articula sobre un cambio cognoscitivo que se manifiesta al entrar en la modernidad, pero que primordialmente encuentra su verdadero lugar de repercusión en la posmodernidad. Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad* afirmará que “al perder su aura, el arte pierde su fundamentación en lo ritual y encuentra una nueva fundamentación en lo político”.³⁴

Es distinto disfrutar de lo habitual o cotidiano de lo que parece inalcanzable y esto por la dislocación de su importancia social y en este desvío se convierte en parte de la calle deshaciéndose un poco de su identidad como pieza sin autor en unos casos y en otros venciendo la importancia del objeto. Es la transición del sujeto al objeto.

El artista que decide trabajar con arte público se libera de la privacidad para integrarse a la impersonalidad y su exposición en un espacio con lenguaje propio y *desprotegido* dándole oportunidad de trasgresión al orden de la vida privada.

³⁴ Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, 2003.

La condición pública de las obras y su inserción en el espacio de los ciudadanos, conducen al artista a trascender la expresión individual para analizar y modificar su papel dentro de la sociedad. Se caracteriza entonces por lo efímero y pasajero, así como asume una responsabilidad opuesta a lo rutinario que además se implica en su ambiente y asume una crítica cultural ya que da respuesta al tejido complejo de lo colectivo.

Contrariamente al arte de galerías, el arte público se articula sobre un cambio epistemológico que se da a lugar con la entrada de la modernidad, pero que primordialmente encuentra su verdadero lugar de repercusión en la posmodernidad.

El arte público alcanza su verdadero significado en la posmodernidad porque lo que se vive es la experiencia del clima cultural de una ciudad como lo dice Amendola en *La Ciudad Postmoderna* en este texto plantea que en una ciudad posmoderna se vive la indeterminación, superficialidad, crisis del yo y fragmentación por lo que se buscan estados en los que el ideal de la ciudad se desarrollen como la parodia, la hibridación y la ironía por nombrar algunos, así se construyen respuestas a una ciudad posmoderna a manera de eclecticismo.

Si la saturación en la ciudad posmoderna es tal que el arte público debe hacerse notar y destacar para interpelar al ciudadano, creo que también las sutilezas de las piezas adecuadamente integradas a un discurso tanto conceptual como espacial hacen sentido y aunque el espectador sufre una desvalorización del arte producto de la enorme cantidad de producción visual; lo requerido es facilitar un discurso abierto y tratar de involucrar al público en lo que hace el artista. Las expresiones artísticas cambian constantemente pero es necesario vivirlas como experiencias estéticas ya que nos alimentan de preguntas. Robin Rhode es un artista sudafricano que empezó haciendo arte público combinando graffiti y performance durante la preparatoria. Él quería atención mediante su creatividad: “Quería hacer un manifiesto y probar que el arte tiene una función”.³⁵ En uno de los barrios de Johannesburgo, Robin hizo de los juegos infantiles en malas condiciones una aportación simbólica: los redibujó y permitió que los niños interactuaran.

³⁵ Francesca Gavin, *Street Renegades, New Underground Art*, p. 88



Robin Rhode (<http://boek861.blog.com.es/2009/11/30/robin-rhode-grafiti-interactivo-7482574/>)

Las propuestas actuales de arte público se trazan iluminando la idea de que el espacio público se anula por la sobresaturación visual de la publicidad. La intervención temporal es una alternativa a tiempos cambiantes, el mural, el graffiti, el cartel y piezas objetuales estructuradas para un lugar específico.

1.1.3 Distribución de la obra de arte

Lo que llamamos cultura, de una perspectiva semántica es la oficialización de las cosas en términos de signos y tránsito de los mismos, como ya decía Baudrillard; esta estatización total es fenómeno de la economía política del signo. Nuestra sociedad hoy en día se rige por el consumo y el sistema cultural en general y no, como se ha pensado durante mucho tiempo, por la esfera de la producción económica. Al igual que los campos científicos, intelectuales, y otros, la cultura surge como un signo y como un valor de cambio. Y aunque Baudrillard asegure que el arte se ha vuelto una “prótesis publicitaria”³⁶, la mercancía principal de hoy son las imágenes. Baudrillard propone lo anterior tomando una de los dos conceptos de mercados del arte: uno de ellos sigue regulándose a partir de una jerarquía de valores, aunque éstos sean ya especulativos y otro que está hecho con referencia a los capitales financieros actuales; es una especulación pura, una movilidad total, es decir, que su meta no es otra que cuestionar la

³⁶ Véase Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Ávila, Caracas, 1998

ley del valor. Según Baudrillard, el arte actual está más allá de lo bello y de lo feo, también el mercado está más allá del bien y del mal. Así bien cuando el arte se maneja como un producto, éste está sujeto al fenómeno de la economía. Las instituciones del arte están cambiando permitiendo una libertad para la creación artística pero muchas aún funcionan delimitando el camino de las prácticas artísticas tanto hacia ciertas pautas de ejecución como a lugares espacializados. El arte se encuentra vinculado a las necesidades de la economía, es por esto que su producción independiente y su distribución están amenazadas por la idea de su comercialización y distribución. Sin embargo, el mercado del arte es contradictorio ya que posee las dos vertientes antes mencionadas.

Adorno decía que “la incomprendibilidad en el arte es un sentido de autonomía que lo protege de que se vuelva consumible”³⁷. El arte ofrece así, una independencia de los lineamientos y de los paradigmas que fabrican la continuidad de las producciones y también en el universo de la mercancía, tomando al arte como objeto, se convierte (el arte) en parte de la economía, a disposición de las realidades de los métodos de distribución.

El embeleso del arte está ya por arriba de las finalidades estéticas, a tal grado que los valores estéticos están engrandecidos simultáneamente. Los estilos pueden llegar a tener valor en el mercado del arte.

En los escritos de Baudrillard, se habla de que para Baudelaire, la obra de arte es una mercancía superiormente irónica, porque ya no significa nada, más arbitraria aún que una mercancía normal, vulgar, que circula aún más rápido, especulativa una mercancía semejante cobra todavía más valor por perder su sentido y su referencia.

Se puede entender que esta posición define al arte como una moda ya que está subordinado a su lógica, es decir, al reciclaje de todas las formas pero fetichizadas y efímeras. La moda es el signo triunfante de la modernidad, la moda como lo más extremo de la mercancía. El arte pareciera que no tiene ningún valor porque está sujeto a una comunicación y circulación muy veloz.

³⁷ Véase Chris Murray, *Key Writers on Art, The Twentieth Century*, Routledge, Londres, 2003, 261 p.

Si el sistema capitalista hace mediante una hegemonía cultural las reglas del juego, en el que el arte tiene que insertarse, entonces podemos decir que las maneras de distribución del mismo arte están completamente ligadas a este sistema. Su distribución es impulsada por caminos bien trazados por instituciones. A pesar de tener ciertos elementos que están vinculados con organismos institucionales es preciso recordar que muchos de estos elementos revolucionarios, anticapitalistas o emancipadores son reabsorbidos por el mismo sistema y legitimados; no sólo para brindar cierta simpatía con la gente que se identifica con estas posturas sino para deshabilitar su significado contradictorio. Terry Atkinson, del grupo Art & Language dijo: “¿Si nuestro esfuerzo artístico se convierte en objetos de arte, participamos en la manifestación más extrema del capitalismo, dicho en un término clásicamente marxista la fabricación de mercancías?”³⁸

Hay momentos de resistencia pero también hay momentos de negociación. Sobre todo con las instituciones u organizaciones que promueven la idea de emancipación en el arte e inclusive y por consecuencia tematizan este proceso de libertad en un sentido amplio hablando también en ámbitos más alejados del arte.

A diferencia de la publicidad la expectativa que se tiene hacia el arte es que su intención y contenido tenga aspectos diversos, así, sabemos que mucho del arte que se realiza hoy en día tiene ya lugar en el mercado del arte o que tiende a presentarse en galería, museos, colecciones privadas, etc., pensar en el arte contemporáneo únicamente como “*legitimación social a la moda*”³⁹ sería fácil de decir aunque también es importante recalcar que el arte tiene muchas vertientes y aunque es necesario para esta sociedad una postura para con el mercado del arte, es una plataforma también para la expresión.

Tal vez sería interesante pensar en que como algunos medios masivos conservan su desapego en gran medida al bombardeo de los anuncios publicitarios (en México Canal 11, Canal 22, el periódico La Jornada, la radiodifusora Radio Educación etc.), así también se puede crear un arte bajo las mismas circunstancias.

³⁸ Terry Atkinson, entrevista con Catherine Millet, *Chroniques de l'art vivant*, No. 25, noviembre 1971, p.10

³⁹ *Íbidem* p. 157. El mismo autor propone que la incorruptibilidad en el arte es aquello que no debe perderse al relacionarse con el mercado.

1.1.4 Periferia

La periferia como espacio posibilitador de activación de espacios alternativos donde el arte sucede.

En las fronteras entre la ciudad y lugares que no están estructurados u organizados para la vida global, entiéndase por global. La Ciudad global. El concepto se apega a la ciudad contemporánea, sus dinámicas se han vuelto globales y han transformado la vocación y utilidad de ciudades: lo que se generan son servicios. Existen flujos de personas, dinero, identidades, información y productos entre otras cosas. Concuerdo con Baudrillard, cuando explica que hasta lo más marginal y lo más banal, incluso lo más obscuro, se estetiza, se culturaliza, se museifica. En las periferias pasan cosas es un espacio móvil pero se distinguen los distintos lados; es donde los flujos de información y alimentación mantienen una cierta regularidad muchas veces empírica. De acuerdo con Baudrillard, el arte se halla en la misma situación: en la fase de una circulación súper rápida y de un intercambio imposible. Ya no las leemos, sólo las decodificamos de acuerdo con unos criterios cada vez más contradictorios. A través de la liberación de las formas, las líneas, los colores y las concepciones estéticas, a través de la mezcla de todas las culturas y de todos los estilos, nuestra sociedad ha producido una estetización general, si en el fondo el arte sólo era una utopía, es decir, algo que escapa a cualquier realización, hoy esta utopía se ha realizado plenamente: a través de los media, la informática, el vídeo, todo el mundo se ha vuelto potencialmente creativo.

El centro, concepto que en este caso describe un lugar privilegiado es el proyecto a desarrollar, mientras que la periferia es la consecuencia. El arte viene desde el centro pero muchas veces se cuelga de la periferia y sus grietas, se le llama arte público: no resuelve problemas políticos, los señala. Hasta lo más marginal, lo periférico y lo más banal, se estetiza y se museifica.

1.5.1 Intervención

“Nuestro No es un umbral. Abre hacia otro mundo, a un mundo a otro hacer”.⁴⁰

Revelar los horizontes del sistema urbanístico es la manera de hacer una intervención que lograría un cambio espacial y virtual. A partir de una situación determinada, en este caso el barrio y su estructura se establece una manera de trabajar con las posibilidades que ésta brinda así como reconocer y transgredir sus límites.

Intervención significa buscar información social, hacer crítica y generar conocimiento.

1.1.5.1 Sitios específicos

He encontrado a través de mi trabajo basado en una comunidad que necesito de la búsqueda de la integración de la obra con el lugar, una pieza que emerja de un lugar en específico y cuyo significado esté directamente relacionado con éste. En muchos casos el lugar es también concebido como una entidad social: “una *comunidad* y no sólo el simple sentido de ambiental y arquitectónico”.⁴¹

Yo creo que todo espacio responde, por lo que diga, o por lo que deje de decir; suele provocar cambios en sus habitantes, quienes lo modifican también.

1.1.5.2 Creación de espacios artísticos temporales

La asimilación del artista en una comunidad puede significar que se vuelva uno con ella no importando si sólo es de manera temporal. Este fenómeno también se relaciona con el

⁴⁰ John Holloway en *Nicht alles tun* de Kastner, Jens & Spörr, Elisabeth Bettina, pp. 37-39

⁴¹ Miwon Kwon, *One Place Alter Another. Site-Specific Art and Location Identity*, p. 95.

espacio que en el que surge, se presenta o actúa una pieza de arte. El espacio puede ser tan variado como posibilidades de presentación tenga.

El por qué de la necesidad de algunos artistas por la realización de piezas en un contexto específico, un sitio específico y quizás con la misma gente que habita estos espacios son varias; existe por mi parte el ligadura hacia un arte con el cual se pueda realizar algo más que exhibirse de manera mundana, “acercar”⁴² espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales como su tendencia a superar lo irrepitable de cada hecho recibiendo su reproducción. De la manera más humana mi intención es proponer algo en la escena callejera.

Las Zona Temporalmente Autónomas (TAZ por sus siglas en inglés) de Hakim Bey nos muestra espacios temporales fuera de las estructuras de control. En este sentido confirmo mis propios principios de estar en contra de lineamientos de los cuales no se tiene voz (reglas del Estado). Uno de los principios de las TAZ es el de atacar y correr que describe bien mi actuar en las calles con respecto a mi obra callejera.

1.6 Piezas colaborativas

“Si en el fondo el arte sólo era una utopía, es decir, algo que escapa a cualquier realización, hoy esta utopía se ha realizado plenamente: a través de los media, la informática, el vídeo, todo el mundo se ha vuelto potencialmente creativo”.⁴³

En el terreno del arte existe el interés por la creación de piezas artísticas en las que una comunidad específica o un grupo de personas sean los agentes principales para su tratamiento. Las piezas colaborativas pueden tener variantes, aquellas que buscan la integración de la pieza de arte en una comunidad ya sea de manera activa en las que los participantes realizan la obra o a manera de espectador en las que los participantes actúan

⁴² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* págs. 99-100.

⁴³ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, editorial Anagrama, Barcelona, pp 20-25

como receptor de la pieza y las que tienen una orientación conceptual en las que es prioritaria la interacción social y el proceso colectivo sin la garantía de un resultado material. En los dos casos la práctica acerca a sus colaboradores al proceso creativo del arte pero las metas son distintas y se le da mayor o menor importancia a ciertos elementos.

Una pieza que considero interesante por sus cualidades relacionales, es cuando la idea o tema está determinado por la comunidad, mejor aún si la comunidad misma *es* la pieza de alguna manera.

1.6.1 Concepto de comunidad

El arte debe ser hecho por todos, no sólo por algunos. El manifiesto del movimiento Fluxus planteaba regresar el arte a lo cotidiano. “La soberanía del sujeto que se enuncia a sí mismo y enuncia al otro”⁴⁴ y aunque la visión de querer hacer arte público tiene estrecho vínculo con el Fluxus, no es hasta la década de los 90 cuando se toma conciencia de la importancia de entablar una relación con el ciudadano.⁴⁵ Así se involucran los artistas en diferentes comunidades, trazando proyectos que se construyen a partir del diálogo y la colaboración de los artistas con los espectadores y que generan un cambio que pasa de las obras escultóricas monumentales (el arte público de antes de los 90’s) a piezas relacionadas con funciones sociales.

El concepto de arte público cambia radicalmente, adquiriendo un carácter social que le convierte, para algunos, en un elemento de “revitalización social”⁴⁶, frente al potencial como motor de rehabilitación urbanística que había tenido hasta entonces. No es muy claro hasta dónde las intervenciones artísticas están dentro del ámbito artístico de la posmodernidad, pero a través de estos planteamientos se consigue un arte

⁴⁴ Véase Ernst Gombrich, *La Historia del Arte* (16ª. Edición), Phaidon Press Limited, London, 688 p.

⁴⁵ Mary Jane Jacob, *Extramuros*, en Ana María Guasch (editora), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, p. 278

⁴⁶ *Ibíd.* p. 280

verdaderamente público, aunque no sabemos si a costa de sacrificar parte de la calidad artística de la obra, podrían afirmar algunos expertos.

La radicalización del arte tiene como estrategia de enunciación, la emancipación, lo que le da nuevo valor al objeto. La demanda de visibilidad inicia desde el sujeto pasando por el objeto-documento-proceso: la subjetividad.

El ideal de comunidad según Iris Marion Jung es un sueño que “expresa un deseo por el yo que transparente en relación a otros, relaciones de identificación mutua, cercanía social y confort”.⁴⁷

El concepto de comunidad que abordo lo hago desde la experiencia adquirida con el trabajo en la misma. Para describir comunidad primero la tomé como conjunto de personas que integran ya sea un grupo, comparten un espacio o tienen ideas que los vinculan unos con otros, sin embargo la comunidad puede tener características de temporalidad ya que bajo ciertas circunstancias existen inquietudes que hacen que las personas tengan la necesidad de agruparse de alguna manera o para realizar alguna tarea.

En cuanto a trabajar con comunidades en el terreno del arte y hacer inclusivas las prácticas artísticas, el artista comúnmente hace las veces de organizador y se acerca a una comunidad con la idea de realizar su obra con ella o para ella, “...su autoridad no está cuestionada e inclusive no reconocida”⁴⁸. Sin embargo las dificultades son varias ya que llegar a trabajar a una comunidad es una cosa y trabajar desde la comunidad otra. “La sintonía de la realidad con las masas y viceversa es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la intuición”.⁴⁹

En la primera, las posibilidades de éxito de la obra primero dependen de la integración del artista o su entendimiento de la realidad comunitaria ya que el trabajo se retroalimenta con la participación de la misma comunidad.

⁴⁷ Jacques Derrida, *Logic of identity*, p.38

⁴⁸ Hal Foster en *One Place After Another*, , *Site-Specific Art and Location Identity* de Miwon Kwon, p.138.

⁴⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* p. 99-100

En la segunda variante el artista tiene la ventaja de que, siendo parte de la comunidad pueda acercarse de manera más familiar y plantear el proyecto desde adentro.

La *presunción* del arte basado en una comunidad es volverse más inclusivo a expensas de una examinación rigurosa y autocrítica del motor primario que parece definir el campo como lo es el mundo del arte. La obra, para significar, necesita ubicarse en un espacio discursivo, dentro de un marco histórico y en la autenticidad de sus referentes, se produce entonces una relación con el sujeto. La realidad histórica debe fungir como fuerte lazo para un proyecto alternativo; aunque claro, existen también prácticas artísticas que como Baudrillard lo menciona: no seducen a un público, sino que lo provocan, en lo particular no tengo ningún problema al respecto sin embargo muchas de las ocasiones también existe el factor decepción, se logra al fin y al cabo encadenar a la gente, aunque Baudrillard asegura también que es una especie de “pasión negativa”⁵⁰, no estaría tan segura de que la negatividad sea del todo mala, al contrario, si la concebimos de una manera de negatividad en la que se expresa desde un punto que estimula el grito ⁵¹ para avanzar, es decir, una negatividad tal vez hacia algo con lo que no estamos conformes o no nos gusta pero que sin embargo nos hace movernos hasta proponer otra cosa.

Existen también dos prácticas que necesariamente tendríamos que diferenciar. Las *prácticas artísticas colectivas (collective artistic praxis)* y *arte comunitario (community-based art)* ⁵² que describe Miwon Kwon en el libro *One Place After Another* en el que propone que las dos variantes sugerirían un análisis y resultados distintos.

Las prácticas artísticas colectivas son aquellas en las que se realiza trabajo artístico (en este caso) con un grupo de personas (generalmente artistas) que no necesariamente tiene relación entre sus integrantes más que el trabajo artístico y sus procesos.

⁵⁰ Véase Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Ávila, Caracas, 1998

⁵¹ El grito de John Holloway es un aviso de rebeldía, de estar en contra de un sistema con el que no estamos de acuerdo, la teoría negatividad comienza con darse cuenta de que algo no está bien y es la reflexión de cómo cambiarlo; según Holloway lo que hemos aprendido en las instituciones escolares es siempre una teoría afirmativa.

⁵² Miwon Kwon, *One Place After Another, Site-Specific Art and Location Identity*, p. 154.

El arte comunitario es la práctica en la que una comunidad funciona como entidad de referencia social; es el *otro* de los artistas y el mundo del arte y su identidad es entendida como inmanente a ella misma por lo tanto disponible a su (auto) expresión.

Los dos casos anteriores no determinan completamente el éxito o fracaso de la obra ya que muchas veces las estrategias o condiciones de trabajo no son las adecuadas o los tiempos para la realización son limitados etc, etc. Además el debate continuo entre los artistas continúa: ¿Tiende uno como artista a imponer su proyecto a pesar de querer realizar una pieza dentro de una comunidad? Lo anterior da la oportunidad de plantear la pregunta de otra manera ¿Qué es lo que se busca de la realización de una pieza de/con una comunidad? O también preguntarnos ¿Qué características debe tener la comunidad en la que se trabaje? Esto tiene una relación directa a qué tipo de proyecto artístico se haga.

Un elemento central en este tipo de prácticas artísticas es la creación de un trabajo en el que los miembros de una comunidad, ya sean espectador, audiencia, público y el tema de referencia; puedan reconocerse en él y tal vez no tanto en el sentido de verse críticamente implicados pero tomados en cuenta o validados.

El otro tema que interesa a artistas es si se tiende a cosificar a los miembros de una comunidad. Es para dudarse que los artistas quieran admitir que se “utilizó” a la gente de un lugar así que cuando se presenta una pieza de arte en comunidad este tema se maquilla con otros elementos “más importantes”.

Mi preocupación por la pérdida de *comunidad* en el sentido de que se pierde una historia y el sentido de pertenencia e identidad en un lugar por distintas razones vuelvo a citar a Sartori con su tesis principal “Mientras la realidad se complica (...) las mentes se simplifican y nosotros estamos cuidando a un video-niño que no crece, un adulto que se configura para toda la vida como un niño recurrente (...) Nos encontramos ante un demos debilitado, no solo en su capacidad de tener una opinión autónoma sino también en clave de pérdida de comunidad.”⁵³

⁵³ Véase Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Ed. Taurus, Madrid, 1998.

1.7 Estrategias

No se puede hablar de lo público sin lo político, existe una zona de disidencia, de tensión en la que negocia el espacio, se hace consenso: “entre el poder y el público.”⁵⁴ El arte intenta producir vivencia y no experiencia.

Para ello suelen recurrir en la mayoría de las ocasiones a los propios medios del capitalismo y el consumismo como es la publicidad, que en este caso se convierte en contrapublicidad, situándose en los lugares tradicionalmente ocupados por los anuncios de las grandes marcas. Mantiene la relación con el ciudadano que había iniciado el arte de la posmodernidad pero bajo presupuestos totalmente diferentes, puesto que estas nuevas intervenciones buscan interpelar al ciudadano y sacarlo de su conformidad, lanzando mensajes de contenido crítico sobre diversas cuestiones —capitalismo, injusticia social— de la actualidad.

1.7.1 La broma y arte

Después de un evento ya nada vuelve a ser como antes.

*El arte nos hace reconocer el evento y el hecho de la diferencia.*⁵⁵

Jean- François Lyotard

Cuando existen rupturas en el sentido de las cosas es cuando se les pone atención y las reacciones pueden llegar a ser catárticas como la risa, el llanto y demás expresiones. Se puede decir que se piensa en historias, en sucesiones que se aglomeran tejen, añaden a lo

⁵⁴ Jacques Rancière, *The future of the Image*, p. 35

⁵⁵ Chris Murray, *Key Writers on Art*, p. 200

ya conocido, es por eso que los errores tienen un poder significativo al incitar cambios en estas sucesiones. La grieta que se abre en este sentido es como la risa: el rompimiento del sentido de las cosas.

El arte se inserta dentro de esta dinámica provocadora. Lo que es de pensarse es si los espacios destinados para el arte son suficientes para expandir estas provocaciones. En un sentido más amplio hacer un arte emancipador o abierto al encuentro con un público distinto al que la obra no le sea familiar. Los círculos del arte tienden a reproducir los mismos códigos y se legitiman los unos a los otros. Algo distinto pasa en espacios en los que el arte tiene poco o nulo impacto. La oportunidad de desarrollarse emocionalmente a partir de las prácticas artísticas debería ser democrática a la que todos y todas puedan acceder.

Mi concepción del arte se transforma cotidianamente mediante las posibilidades que en éste se pueden desarrollar. La representación es un ordenado desarrollo de significados, una relación entre lo que es entendido o anticipado y lo que viene como sorpresa, de acuerdo con la *Poética* de Aristóteles.

“Poco es lo que vivimos cada instante de lo que nos propone el instante”, con esto nos estimula a pensar en el instante como creador y potencializador de hecho: como posibilitador. Retoma a Bachelard “Es preciso imbuirnos la totalidad del instante presente y de la realidad”.⁵⁶ El instante brinda el poder de cambiar en acto.

Centro mi atención ahora a la concepción del arte como lo que facilita la detonación de las conexiones entre las personas y sus referentes comunes mediante una obra y así una obra es dotada de sentido(os). Hago entonces la comparación entre una broma y el arte por el hecho de que en el caso de la broma existe un referente en el que depositamos el sentido. Nos rompe con un cotidiano porque nos remite a lo conocido y transforma su sentido. El arte a mi parecer hace lo mismo, mediante el reflejo de nuestro bagaje de conocimientos y sensaciones hace que una pieza provoque el reconocimiento del ser o de lo que lo rodea. La experiencia de una obra de arte entonces confisca al espectador o

⁵⁶ Gaston Bachelard, *La intuición del instante...*

participador (público) de esa obra y lo hace cómplice del suceso o sucesos que devienen del acontecimiento del arte.

El arte como acontecimiento. Una obra de arte no sólo debe ser objeto, es un acontecimiento: la obra de arte está pasando. Esto se observa en momentos cuando la obra actúa, cuando es apropiada por su público y asimilada de cualquier manera. Si la obra de arte no tuviera público su actuar se convertiría en un no-actuar. Lo que hace que la pieza sea un acontecimiento es la significación que le deposita el público.

“En el instante el Ser realiza lo más propio. El ser es radicalmente en su ruptura, en ese aislamiento que le da plena conciencia al sujeto de su soledad. El poeta entonces es aquél que desarrolla o “materializa” el instante”.⁵⁷

La broma se puede comparar con la obra que detona un mayor alcance en el público ya que los referentes tienden a ser más globales que los del chiste local. La broma que puede dar sentido a algo más amplio se puede dar el lujo de ser siempre actual: habita todas las etapas de la vida del hombre y sigue provocando la risa de quien la escucha. La obra de arte en su caso tiene la misma función: existe obra de arte que es siempre actual aunque el tiempo pase. En cuanto a la alimentación del contenido de la broma, esto puede también compararse con la reinterpretación de la obra, la alimentación y el ajuste a la época en que es disfrutada o vivida. A lo largo de varios períodos históricos, las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia, está condicionado también por la historia. Sin embargo la capacidad que tienen ciertas obras de trascender las barreras del tiempo son las que las coloca en la inmunidad de envejecer. ¿Qué es lo que les da estas características? El poder de mostrar sentido y remitir a la sensibilidad de mucha gente.

El significado designa qué está ahí para ser defendido. Nada es privilegiado por atarse a un significado o referente. Significar es la aparición o desaparición de cada cosa: cuando

⁵⁷ Véase Gaston Bachelard, *La intuición del instante* Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México, 1999.

algo desaparece es para que reaparezca distinguidamente como *otro*. Se aprecia así “lo que *afecte* al observador”.⁵⁸

En cuanto al efecto sorpresa que muchas veces provoca el arte, Baudrillard menciona que el arte debe tenerlo: “un carácter de choque, de sorpresa, inquietante, y a la par de liquidez, de circulación, y también, una grado de valor instantáneo y autodestructivo”.⁵⁹

En cambio el chiste local es entendido sólo por cierto número de personas ya que hace referencia a elementos muy localizados o particulares a una cultura, a un territorio o a un grupo de personas; esto dependiendo de lo específico de su contenido. Es un fenómeno que puede ser explicado a más gente pero que al ser explicado se le abstrae de su condición sorpresiva. En este caso, el arte también puede tener esta cualidad. La obra para sitio específico o para un grupo de personas específicas puede ser interpretada por más personas pero los referentes van de la mano con la intención de la obra: el trabajo local. Existen muchos proyectos artísticos en los que las cualidades de localización se encuentran en el centro mismo de la pieza artística. En el libro *One place alter another*, Miwon Kwon transcribe las experiencias de Ahearn en el Bronx: “...the murals were seen as a private thing within the community, but this (the sculptures) was instantly understood to be of a citywide, public nature. This was perceived as a city side....People could tell the difference. People felt that this had to do with the city, not with their community”.⁶⁰ (...los murales fueron vistos como una cosa privada dentro de la comunidad, pero esto (las esculturas) fue entendido instantáneamente de una naturaleza citadina y pública. Esto fue percibido como parte de la ciudad...la gente notó la diferencia. La gente sintió que esto tenía que ver con la ciudad, no con la comunidad).

Jean Baudrillard nos dice que ahora por el contrario, el artista busca desesperadamente incluir al espectador o al público en su obra porque tampoco él está seguro de sí mismo. Debería ser una creación colectiva, pero dista mucho de serlo: simplemente se juega a esa colectividad, se la escenifica, se la teatraliza. El objeto se presenta como no terminado,

⁵⁸ Chris Murray, *Key Writers on Art*, p. 22

⁵⁹ Véase Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Ávila, Caracas, 1998

⁶⁰ Miwon Kwon, *One Place Alter Another. Site-Specific Art and Location Identity*, p. 93.

inacabado, y el espectador va a participar en el asunto; es algo bastante irrisorio. “Ahora todo el mundo va a poder meterse en la creación, todo el mundo va a convertirse en creador, pero en realidad todo eso se vuelve pura y simplemente comunicación, cosa que no es lo mismo, por supuesto”.⁶¹ Tomo a Baudrillard y nombro como contraparte también a Joseph Beuys porque aquí cabe su idea de que “*artista* puede serlo todo mundo”⁶² lo que también ubica al espectador ya no en la pasividad sino como actor en la obra.

1.7.4 Deriva

La deriva es una técnica de paso prematuro a través de ambientes variados. El reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y los reencuentros que a él corresponden. “El terreno pasional objetivo en el que se mueve la deriva, debe ser definido al mismo tiempo según su propio determinismo y según sus relaciones con la morfología social”.⁶³

El campo espacial de la deriva es más o menos preciso o vago, según apunte esta actividad, bien al estudio de un terreno.

La exploración de un campo espacial fijado supone, pues, el establecimiento de bases, y el cálculo de las direcciones de penetración. Es aquí donde interviene el estudio de los mapas.

Las enseñanzas de la deriva permiten establecer las primeras listas de las articulaciones psicogeográficas de una ciudad moderna. Se miden las distancias que separan efectivamente dos regiones de una ciudad.

⁶¹ Véase Jean Baudrillard *La ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Ávila, Caracas, 1998, 120 p.

⁶² Jaime Xibille Muntaner, *La situación posmoderna del arte urbano*, p. 197

⁶³ Guy Debord, *La Teoría de la deriva en La creación abierta*, p. 61

Con la deriva no se trata de delimitar precisamente continentes duraderos, sino de cambiar la arquitectura y el urbanismo.

Las diferentes unidades de atmósfera y habitación no están hoy en día, marcados exactamente, sino rodeadas de márgenes fronterizos más o menos extensos. El cambio más general que lleva a proponer la deriva es la disminución constante de estos márgenes fronterizos. Con esta manera de recorrer geografías me di a la tarea de recorrer las ciudades conocidas y desconocidas. La exploración de un espacio determinado supone por tanto la delimitación de los fundamentos y las trayectorias que introduzcan a dicho espacio. Para esto se ocupan mapas y muchas veces se modifican e intervienen.

Capítulo 2. Antecedentes y mi obra

2.1 Las prácticas artísticas que me influyen y mi trabajo

“A poem should not mean but be”

Archibald Macleish en Ars Poetica

(Un poema no tendría que significar sino ser)

El arte que promueve un acercamiento hacia las prácticas artísticas incluyentes a través del arte o de la interlocución social, han brindado una posibilidad de abrir diversas perspectivas a la vida cotidiana creando piezas que se involucren en las realidades de la comunidad en la que se construyan. Para mí es muy importante que estas prácticas trabajen al lado de la gente y no con ella ya que algunas obras en colaboración con la comunidad en ocasiones tienden a regirse sólo por las metas del o de los artistas sin atender a los involucrados, en mi entendimiento del arte como un proceso de aprendizaje continuo en el que el autor y el público se involucran en un suceso que ocurre cuando las partes participan. Sin embargo también existen prácticas con las que también me

identifico en las que la meta del artista tiene más que ver con su ambiente directo en el que él funge como un ciudadano conciente de lo que sucede a sus alrededor: es el caso de los *Adbusters*, de los *DIY media*, *Culture Jamming*⁶⁴ etc., que toman el espacio público y su contenido publicitario para modificarlo, manifestándose en contra de la saturación promocional.



Adbusters (<https://www.adbusters.org/>)

En el libro *Contra de la interpretación*, Sontag propone que el arte tiene sus orígenes en “lo encantador, lo mágico y en el ritual”⁶⁵, en mi trabajo yo coincido en que compartir, develar, recorrer y manifestarse han sido motivos crudos que he llevado siempre como inspiración de mi quehacer visual.

Ahora bien, las organicidades que desenredan estas prácticas artísticas también tienen ciertos lineamientos planteados desde el principio. La retroalimentación entre los actores de la comunidad y los creadores es indispensable para el desenvolvimiento de la pieza. Cito a Richard Martell cuando escribe: “la responsabilidad del artista como iniciador del hacer artístico”⁶⁶, yo enfatizo lo anterior al decir que como detonador, como

⁶⁴ <https://www.adbusters.org/>

<http://www.diymedia.net/collage/>

⁶⁵ Véase Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996

⁶⁶ Véase Richard Martel, *La actitud suplanta al objeto*, Arts d’Attitudes, Inter, art actuel, No. 81, 2002, Inter/Éditeur, 2002.

posibilitador, su actuar (del artista) está directamente ligado a la comunidad y a la pieza lo que lo responsabiliza de las intenciones de la pieza, no así de sus alcances ya que convirtiéndose en resultado de una creación colectiva, o teniendo una autonomía, la pieza comienza una vida propia. Dentro de esta línea, se habla de prácticas artísticas que se vincule con las problemáticas o intereses de un público potencial y formule preguntas tomándolo (al público) en consideración así como de aquellas que buscan crear una respuesta a las imágenes impuestas en las calles de un lugar. Entablar un diálogo a través de que las propuestas vayan al público paralelo a espacios especializados para su conservación y promoción. El manifiesto Situacionista lo expresaba así: "...la cultura situacionista será un arte del diálogo, un arte de la interacción"⁶⁷; muy en contra del arte conservado que busca mantener un arte intacto y encerrado en archivos históricos sin movilidad aparente.

En un sentido filosófico-fenomenológico, Heidegger nos propone un punto de vista interesante con respecto al arte, nos dice que "la *verdad* ocurre en una obra de arte porque ésta corporaliza una pelea entre el mundo y la tierra".⁶⁸ La esencia de la verdad está develada, esta no es un estado sino un suceso, así la obra de arte es un "suceso" de la *verdad*, muestra la esencia de la verdad como una lucha principal entre lo no develado y lo develado. En este sentido, el arte como suceso, que ocurre, debe existir un público, para que a manera simple de ponerlo, se *active* la pieza; sin embargo en el *activar* no significa que sólo se mire, sino que active algo en la persona que la viva.

Según el filósofo Arthur C. Danto el arte es siempre *acerca* de algo que representa. Representa la actitud o punto de vista del artista respecto a algo y hace esto mediante la metáfora. La representación y expresión metafórica dependen siempre de un contexto histórico. El contexto de una representación artística está ampliamente constituido por la interpretación. Uno interpreta el arte dependiendo del transfondo "*cultural*"⁶⁹ de cada

⁶⁷ Véase Richard Martel, *La actitud suplanta al objeto*, Arts d'Attitudes, Inter, art actuel, No. 81, 2002, Inter/Éditeur, 2002.

⁶⁸ Chris Murray, *Key Writers on Art*, p. 166

⁶⁹ *Cultural*, relativo a cultura, tomando el tercer concepto de *cultura* del Diccionario de la Lengua Española Vigésima segunda edición.

persona sin embargo, la historia no sobreviene la percepción. La percepción es más un conocimiento impenetrable, su significado es invisible, inclusive en las artes visuales. El discurso ordinario puede representar el mundo y aún así no ser poético; no es necesariamente arte.

Distinguir el arte del no arte por virtud del camino en que es sobre algo y no solamente el mismo “sobre algo” como centro importante. Una cosa no es una obra de arte en relación con el artista, sino por las relaciones con un contexto más amplio en el que el artista y la obra existen. El arte es un modo de representación y conocimiento, sirve como una función cognitiva, este desarrollo es un proceso de autodefinición.

Para mí algo muy controversial es realmente el ponerle nombre de arte a las prácticas artísticas. Danto nos dice: “Algo está visto como obra de arte solo en un contexto del “mundo del arte” del “discurso de razones” acerca del arte que esta disponible en los tiempos de su creación”.⁷⁰ Sin embargo el discurso del mundo del arte solo cuenta en cuanto las cosas son aceptadas como arte y asignados sus significados. No establece que quiere decir una obra o que es una obra, es decir lo que significa. Por estas razones yo le llamo a lo que hago prácticas artísticas ya que no concuerdo con gran parte del mundo de arte y su afirmación o negación de obra.

Originalmente mi indagación plástica no planteaba un cuestionamiento más profundo de lo que es o no arte pero lo analizo ahora que mis interrogantes me llevaron a tratar de integrar mi hacer en el mundo del arte o en el lenguaje del arte en este afán desesperado de los humanos por catalogar todo, por poder encajar las cosas en conceptos y etiquetar acciones; en fin, de volvernos taxónomos. Como lo pone Baudrillard, abocado a deconstruir su propia aura (de la que habla Benjamin). No se trata de un objeto alienado, ni de un objeto reprimido, ni de un objeto perdido; no brilla por la pérdida o la desposesión, brilla por una verdadera seducción venida de otra parte, brilla por haber excedido su propia forma para llegar a ser objeto puro, acontecimiento puro.⁷¹ Entonces ya puedo decir que mi quehacer es acontecimiento pero no quiero esperar a que sea disectado por especialistas en el arte para ser parte de esto o aquello, lo llamo quehacer

⁷⁰ Chris Murray, *Key Writers on Art*, p. 90 y 92

⁷¹ Véase Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Ávila, Caracas, 1998

artístico. Claro que mi interés por tratar de deconstruir (influenciada por los pensadores postmodernistas) lo que ha llevado al arte siglos construir no se puede llamar de otra manera, o al menos no se puede llamar tan distinto ya que a mi parecer tiene que haber reminiscencias de lo que se conoce o está al alcance como la palabra *arte*, *artístico*, etc.

Los situacionistas creaban situaciones que si bien no las consideraban arte en ese entonces (1957-1972) contenían en sí posibilidades distintas a las del arte de galerías y museos: esto es que mediante sus técnicas (La psicogeografía, la deriva, , la creación de situaciones, el *détournement* o tergiversación en español, por nombrar los más importantes) abrían puertas más que responder a preguntas y eso era a la necesidad de los artistas por hacer otra cosa, al querer hacer otra cosa ahora sus prácticas son llamadas también artes. Porque se inscriben en el mismo lenguaje del arte.

Martell nos anima: “¡Hagamos otra cosa!”⁷²

El proceso de hacer otra cosa no es más que hacer lo que aún no se sabe con elementos y métodos conocidos, lo que sabemos hacer no nos interesa sino que a través de que abren infinidad de puertas, podemos sumergirnos en otra cosa. Sin duda uno de los practicantes de un arte que quiere no ser arte es Marcelo Expósito, su manifiesto se resume en lo siguiente y sus palabras son tan radicales con su actuar: “...se puede (a veces se debe) hacer un arte que “no lo parezca”, que la introducción del paradigma comunicativo, la dimensión colectiva y el principio de utilidad en la obra de arte rompen drásticamente con los modos de hacer clásicos, y que los solapamientos o concatenaciones entre máquinas artísticas y máquinas políticas son más norma que excepción en la tradición de las vanguardias (le pese a quien le pese)”.⁷³ Expósito prefiere no individualizar la imagen del artista, ya que considera el arte como un *servicio a la comunidad*, por lo que la real trascendencia no la debe llevar el autor, sino la obra misma. El eje central de su trabajo, pasa por la interacción de la *literatura*, *la fotografía* y *el vídeo*, donde aplica para su desarrollo un gran sentido de interacción de los grupos sociales, a los cuales dirige su

⁷² Richard Martel, “*No hay más arte que el arte actual*” en *Intervention*, 1981, p. 27

⁷³ Manifiesto de Marcelo Expósito en <http://www.hamacaonline.net/default.php>

obra. De esta forma logra “revitalizar la memoria”⁷⁴ de los observadores. Su radicalidad con respecto a lo que considera importante en el arte recorre a manera de flujo que afecta mucha de la obra de carácter responsivo a las imágenes del sistema.



Este bloque consiste en una adaptación de la táctica de visibilidad de los monos blancos (grupo activista italiano) en Barcelona, manifestación en contra del Banco Mundial en 2001.⁷⁵

El arte está vivo y se mueve para posicionarse en un contexto histórico y geográfico como alternativa para ampliar nuestro abanico de posibilidades perceptivas. Las imágenes del arte son operaciones que producen discrepancia y la imagen presenta una relación entre lo decible y lo visible, una relación que integra-actúa en lo análogo y la disimulación. La representación ha sido tomada como la peculiaridad del arte pero en la actualidad la no representación ha sido tomada como el imperativo en el arte; esto mientras se continúa exhibiendo fotografías, videos y objetos cotidianos en museos y galerías en lugar de lienzos.

⁷⁴ Biografía de Marcelo Expósito en: <http://www.artespain.com/28-03-2008/fotografia/biografia-de-marcelo-exposito>

⁷⁵ “Pero los escudos característicos del movimiento italiano se ven sustituidos aquí por una herramienta de defensa y señalización muy particular: se trata de ampliaciones fotográficas adheridas a los escudos protectores laterales. Esas fotografías muestran imágenes de resistencia y autonomía en todas partes del mundo.....Lo que los escudos fotográficos ponen en práctica es, a mi modo de ver, una política de la representación que se aleja de la dimensión alienada de la representación liberal o parlamentaria, para acercarse más al tipo de complejidad signifiicante que pone en acto el pasamontañas Zapatista, que no es sino uno de los más extraordinarios ejercicios de détournement que puedan imaginarse” Marcelo Expósito en *Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento*, versión ampliada de la conferencia pronunciada en México D.F. el 30 de enero de 2009, en el VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC): Sur, sur, sur, sur..., organizado por Cuauhtémoc Medina

La emancipación a través de los procesos artísticos han sido prácticas que se han llevado a cabo con afán de satisfacer la necesidad de espacios alternativos para la expresión a la par de círculos cerrados como instituciones y el aparato del arte subordinado a un mercado mundial que no reconoce a los que no lo consumen dentro de sus estándares establecidos. Con esto no quiero decir que no se haya hecho, al contrario: el arte nos ha dejado ver que la idea la han tenido muchas personas, lo que difiere en este caso es el cómo. Muchos ejemplos han participado de la noción de un arte incluyente con el que se pueda cambiar al mundo. Concretamente creo que se puede cambiar la manera en que su gente consume arte, es decir, su distribución.

El arte entonces es un arma que se utiliza para el cuestionamiento del sistema de encuadre donde la categorización tiene en cuenta cada vez más el lugar del sujeto. En su libro *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (La obra de arte e arte en la época de su reproductibilidad técnica) Benjamin afirma el poder de las imágenes reproducidas masivamente para disipar el aura y liberar la percepción mística hacia una conciencia política revolucionaria. El arte no es un absoluto que nunca cambia, sino que es una aglomeración de ideas y objetos que se transforma con el tiempo. Si se cuestionan aspectos tales como el aura de una obra de arte o se reevalúa lo que es el aura de una obra de arte, o si la carga significativa es impenetrable o intocable lo que para mí sería incambiable; se puede entonces uno acercar al arte de otra manera. En las palabras de Malévich se lee: “¡Podemos reunirlo como algo vivo, de unirlo directamente a la vida, y no permitir que se le ponga en conserva”.⁷⁶ Esto tal vez considerando que el arte muchas veces se encuentra dentro de instituciones privadas o museos y no es que esté en contra de dichos lugares, es sin embargo estar completamente a favor de el arte que se inserte en otros ámbitos en ocasiones no dedicados al arte. No pretendo describir una dualidad en el arte nombrando el arte de los museos y el arte público o las prácticas artísticas porque a mi gusto estas categorizaciones no basta con colocarlas una en contra de otra sino que son cosas diferentes, si Theodor Adorno menciona que “los trabajos de arte están enterrados en el panteón de exhibiciones culturales, su contenido verdadero se

⁷⁶ K.S. Malévitch, *Le miroir suprematiste. L'âge de l'homme*, 1977, p. 67-68.

deteriora”⁷⁷, sí considero apropiado su análisis pero estoy conciente que existe este mundo de arte y que se debe tomar en cuenta, al mismo tiempo que criticar su función, a quién va dirigido, quién lo expone, etc.

El efecto que ha creado en mi estructura de pensamiento las teorías rizomáticas (que desarrollan un sistema de interconexiones entre múltiples conceptos⁷⁸) y las deconstructivas (La deconstrucción ayuda a retener el misterio de cada uno de los lenguajes, la manera de desarrollarse en formas impredecibles y métodos varios para crear nuevos efectos⁷⁹), es el interés en el efecto de la obra de arte, su habilidad para generar cadenas de razonamiento en el espectador más que en la propia obra de arte. Y aunque sé que las maneras de evaluar son tal vez un imposible en términos materiales se puede hacer un acercamiento en cuanto se trabaja en una comunidad.

Es como llegamos a la idea de que la actitud del artista debería romper con la meta de sólo crear objetos y darle también importancia a los procesos y a la distribución misma del arte; Klein nos facilita la idea de que la actitud suplanta al objeto⁸⁰ y aunque mucha de la publicidad vende el concepto de un mundo en la que la idea dentro de un anuncio hace que un producto se consuma, es decir; la actitud como consecuencia del consumo de cierto objeto es importante destacar que la actitud en crear arte en espacios públicos es primordial para el impulso mismo del arte fuera de espacios creados para el mismo ya que el arte moderno ya no posee según Baudrillard, una función crítica, “se combina con la lógica de la cultura moderna que colude con sus procesos fundamentales: la publicidad”⁸¹, por eso para mí, tomar los espacios en los que existe la publicidad callejera hace que se cree una inconformidad visible hacia ella.

⁷⁷ Chris Murray, *Key Writers on Art, The Twentieth Century*, p. 6

⁷⁸ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*, Ediciones Coyoacán, México, 2004, 55 p.

⁷⁹ Murray, *Ibíd*, p. 100

⁸⁰ Naomi Klein, *NoLogo, La tyrannie del marques*, Lemeac/Actes Sud, 2000, p.230-240.

⁸¹ Chris Murray, *Key Writers on Art*, p. 29

Cambios en la actitud de un creador necesitan estar presentes siempre ya que su obra depende de ello. Un cambio que introduce un sabor distinto a la producción misma del arte y no es necesario un cambio a gran escala, sino un cambio del que pudieran asirse demás personas ya sean artistas o gente que se sientan identificados con el proceso de cambio en general y puede sentirse imposible de realizar y escucharse utópico, por lo que es necesario un *input* para recorrer un camino largo en el cual la gente se pueda reconocerse y sentirse participativo.

“Una ínfima corrección de lo esencial tiene más importancia que cien *innovaciones accesorias*.”⁸²

Tomando como ejemplo al movimiento zapatista en el cual se puede observar un movimiento social que comenzó demandando derechos para los indígenas en el sur de México y que sus estrategias y maneras han alcanzado a muchas personas de todo el mundo, puedo verme acercada por su manera de ver el mundo. No es un movimiento artístico pero ha utilizado mecanismos (inclusive artísticos) en los cuales la gente se reconoce y en los que se ha inspirado.

Mediante prácticas artísticas con un fin más democrático, se puede inspirar a la gente ya sea en la realización de otras posibles obras, en la participación de las mismas o “simplemente” en la activación de piezas que se encuentran a su alcance. En las palabras de Holloway: “No es necesariamente una cuestión de convencer a la gente sino tocar algo en su interior.”⁸³ Pero lo que se teoriza tiene que hacerse primero para hablar de ello, es decir, el arte se hace y luego se teoriza, no se puede teorizar y luego esperar a que el universo se actúe según la teoría.

Como influencias directas a mi trabajo puedo citar a *G* (Jerome Demuth) fotógrafo que trabaja en Paris haciendo de las calles un espacio en el que sucede la fotografía además y a pesar de los anuncios a gran escala.

⁸² Raoul Vaneigem, *Tratado del saber vivir para uso de los jóvenes generaciones*, Anagrama, Barcelona, 1998

⁸³ John Holloway en *Nicht alles tun*, de Kastner, Jens & Spörr, Elisabeth Bettina, p. 41



G (<http://www.woostercollective.com/2004/03/14-week/>)

Su motor se basa en la idea de utilizar los mismos espacios que los anuncios publicitarios pero comenzó pegando su obra en las calles como manera de presentar su propia carpeta de trabajo. *G* decía “Sólo trato de ‘pegar’ otra realidad... quiero jugar en el espacio público...”. Lo hizo en blanco y negro por crear una especie de “espejo” como extra decoración. Ahora sus piezas funcionan como un rompecabezas que se arma con la arquitectura de París, sus obras literalmente políticas confrontan a los transeúntes con temas como represión, control y poder, revolución y dominación.

Su trabajo está inspirado fuertemente en la *Théorie de la Dérive* (Teoría de la deriva) de Guy Debord y las ideas de la psicogeografía.

Los más recientes que he encontrado, son los trabajos de Zilda en Italia, Jetsonorama en Estados Unidos y de Alberto de Pedro en España. Todos los anteriores son artistas que trabajan con fotografía en espacios abiertos o en el espacio público.



Zilda (<http://www.unurth.com/52159/Zilda-Pier-Paolo-Pasolini-Rome>)



Jetsonorama (<http://www.unurth.com/index/filter/Jetsonorama>)



Alberto de Pedro (<http://www.unurth.com/291544/Alberto-de-Pedro-Madrid>)

Motivada por las ganas de presentar mi trabajo más allá de las fronteras físicas de espacios cúbicos, decidí involucrarme en una tarea cargada de adrenalina: el arte en las calles. Entonces volvemos al punto: muchos artistas quieren “hacer otra cosa”.

Ahora bien la segunda parte de mi quehacer artístico que se presenta en este texto se refiere a las prácticas artísticas colaborativas, es decir, las que requieren en mi caso de un sitio u localidad específica y sus habitantes. En este rubro se pueden localizar influencias primarias en el Seminario de Medios Múltiples que se imparte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas a cargo de José Miguel González Casanova. En este espacio me di cuenta de que el trabajo colaborativo es muy enriquecedor y que la manera en que hay una retroalimentación es más directa además de perder la autoría de una pieza en cuanto son los habitantes de cierta comunidad los que se apropian de la pieza notoriamente si es que les gusta la idea.

La idea de Arte Sabotaje de Hakim Bey me vincula también al espíritu de cambio ya que en sus textos hablan no de una búsqueda de poder a través del arte sino sólo liberarlo. Su visión es completamente antisistémica ya que nos dice también que “las obras de arte

individuales (incluso los peores) son en gran medida irrelevantes, el Arte Sabotaje trata de dañar las instituciones que utilizan al arte para disminuir la conciencia y aprovecharse de la ilusión.

2.2 Las prácticas fotográficas que me influyen y mi trabajo

Siempre vemos las cosas en relación a nosotros: el ojo humano lleva consigo su mundo visible mientras camina.

Fue a través de la cámara que la manera de ver las cosas cambió ya que con la invención de la fotografía se pudo ver el mundo y reproducirse democratizando la imagen divulgándola en formatos distintos.

La fecha en que se reconoce a la fotografía oficialmente es en 1839, pero los experimentos comenzaron mucho antes. Los primeros se llevaron a cabo en 1727 por Schulze y eran sobre la sensibilidad a la luz de los compuestos de plata. En 1797 Wedgwood también hizo experimentos sobre cuero blanco humedecido con nitrato de plata luego en 1802 él y Davy describieron sus ideas de los procesos fotográficos. En 1793 Elizabeth Fulhame proponía que podían grabarse platas mediante la acción de la luz y hacerse mapas.

Aunque el deseo de captar imágenes tal como es la realidad surgió mucho antes de que se dieran los primeros experimentos fotográficos, el deseo mismo de fotografiar no fue dado como un hecho aislado sino como un sentimiento colectivo e inquietud derivada de una cultura occidental en un proceso de veloces cambios e inventos; con esto también se da un cambio en la manera de observar la naturaleza que ya no era más mecanismos con reglas rígidas, “se veía ya como una serie de comportamientos dinámicos cuyo orden también estaba en el caos y la probabilidad”.⁸⁴

La fotografía teniendo una conexión con la realidad un tanto más cercana por sus cualidades de revelarla con fidelidad. El grado de referenciación ha sido tal que muchas

⁸⁴ Íbid

se veces cuando se mira la realidad y es impresionante se dice “es como una fotografía”. Este grado de referenciación también ha derivado en que las fotografías se manipulen haciendo creer que son imágenes reales. Aquí entra también el arte con la apropiación de las muchas técnicas que la fotografía ha ofrecido y que ahora se ha incrementado con la tecnología. La fotografía desde su primitiva existencia ha documentado la vida del ser humano y ha logrado establecerse como método de documentación fiel. Es así que Susan Sontag lo describe de la siguiente manera: “Las fotografías trazan las rutas de referencia y sirven de tótem para las causas: es más probable que los sentimientos cristalicen ante una fotografía que ante un lema”.⁸⁵

La fotografía, antes acusada de oponerse a la materialidad de la pintura con su mecanicidad sin alma, observa su imagen invertida. Comparada con el artificio de la pintura ahora es percibida como la emanación propia de un cuerpo. Como piel desprendida de su superficie, reemplazando positivamente las apariencias de la representación y derrotando el esfuerzo del discurso que traduciría su significado: la materialidad sin sentido de lo visible en lugar de la figura del discurso. Es entonces cuando esta definición contemporánea de la imagen o su evocación nostálgica la ubica como una inmanente trascendencia, una esencia de la imagen garantizada por su propia producción material.

En el análisis que Jacques Rancière hace de una fotografía de Henry Cartier-Bresson, aclara que la fotografía no es simplemente una técnica o los elementos involucrados en ella, sino que son operaciones que emparejan y desemparejan lo visible, su significación o manifiesto y su efecto, que crean y/o frustran expectativas. Así llegaríamos a decir que el arte es también dar visibilidad a una intención por medio de la composición y su materialidad.

La imagen nos habla cuando está en silencio, cuando ya no transmite ningún mensaje. La imagen tiene dos posibilidades: la imagen cruda, material y la imagen como discurso que codifica una historia. Roland Barthes escribe “las imágenes en sí son una especie de escritura, inscripciones marcadas inteligiblemente en el espacio del mundo”.⁸⁶

⁸⁵ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, p.100

⁸⁶ Chris Murray, *Key Writers on Art, The Twentieth Century*, p. 20

La fotografía se convirtió en arte utilizando la doble poética de la imagen, haciéndola simultáneamente o separadamente dos cosas: al hacer personas o cosas hablar dos veces, una como testigos silenciosos de su condición inscrita en sus características y su ambiente; y como dueños de algo escondido que no se revela refugiado por la misma imagen que lo muestra. Susan Sontag lo pone así en *Sobre la fotografía*⁸⁷, toma a la fotografía no como una representación realística de la realidad sino como lo contrario: es surrealista, es *happening*, destruye el significado convencional y crea nuevos o contrarios a través de una yuxtaposición radical (el principio del collage) y a pesar de que la fotografía incluye o yuxtapone elementos contrarios (moviéndose abruptamente entre diferentes periodos de tiempo, culturas, clases, objetos, etc.) los une en un marco realista.

El tema fotografía es una forma de acceso a las formas de pensamiento y sentimiento. La fotografía como suceso y como fenómeno que ocurre también al mismo tiempo en el que vivimos.

Mi intención es que la fotografía no esté encerrada entre paredes o que repose en publicaciones y mucho menos que sirva para hacerle publicidad a algún producto. La fotografía en tiempos contemporáneos ha estado estrechamente ligada a los medios de comunicación masivos, “En el último cuarto del siglo XX, la fotografía ha fungido como código dominante en los procesos de comunicación”.⁸⁸

Al contrario de la crónica escrita, la cual, según la complejidad de la reflexión, de las referencias y el vocabulario, se ajusta a un conjunto más amplio o reducido de lectores, una fotografía sólo tiene un lenguaje y está destinada en potencia a todos.

Mi trabajo fotográfico documental tiene influencias de Manuel Álvarez Bravo, Henry Cartier-Bresson, su tesis se basa en el “Instante decisivo” que lo mueve a identificar con el transcurso del vivir y tomar fotografías, que es peculiar en su trabajo y es lo que no se ve dentro de lo cotidiano, lo distinto, también me han impactado trabajos de: Sebastião Salgado, Nacho López y Graciela Iturbide, aunque las fotografías del Bang Bang Club

⁸⁷ Véase Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996

⁸⁸ Laura González Flores, *Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar en Hacia otra Historia de arte contemporáneo en México*, p. 80.

(fotógrafos periodistas que documentaron el proceso de abolición del Apartheid en Townships en Sudáfrica en 1990-1994 y cuando Nelson Mandela fue liberado de la cárcel en 1994) ha tenido influencias documentales e influencias de riesgo para mí. Los primeros presentan una realidad diaria en la que el retrato tiene un papel muy presente. El grupo del Bang Bang Club se desarrolla a partir de los conflictos en los Townships sudafricanos dando como resultado una serie de enfrentamientos sangrientos en estos lugares. La documentación de las masacres a través de la fotografía llevó a dos de ellos, Greg Marinovich y Kevin Carter, a ganar el premio Pulitzer aunque el impacto de las consecuencias visuales de su fotografía hizo que Kevin Carter cometiera suicidio.



Los agachados



El ensueño

Manuel Álvarez Bravo (<http://www.artemexico.com/juanmartin/alvarezbravo/>)

Aquí el concepto de evento de Lyotard viene a tema. El evento es presentado como una coincidencia entre algo impensable en el centro del evento y algo impresentable al centro del arte. El arte se hace testigo de lo que pasa que siempre ocurre antes que su propia naturaleza. Lo no representable paradójicamente se vuelve la última forma en la que tres postulados especulativos se preservan: “La idea de una correspondencia entre la forma y el contenido del arte; la idea de una total inteligibilidad de la experiencia humana, incluyendo la más extrema; y finalmente, la idea de una correspondencia entre las razones explicatorias de eventos y la razón formativa del arte.”⁸⁹

⁸⁹ Véase Chris Murray *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, Routledge, Londres, 2003, 261 p.



Dispute



Día de muertos en Nautec, Ecuador, 1982

Sebastião Salgado (<http://personajesfotograficos.blogspot.com/2010/12/sebastian-salgado.html>)

Me remito a la frase popular “Una imagen vale más que cien palabras” con la cual armonizo, pero uno debe saber cómo utilizarla, en el caso de Kevin Carter su imagen trascendió lo vivido y eso es algo que pocas personas pueden lograr.



Kevin Carter (http://www.nytimes.com/imagepages/2009/04/15/arts/15jaar_CA0.ready.html)

En cuanto a las influencias de fotógrafos mexicanos encuentro que muchos han sabido hacer y hacen de la documentación un testigo presente que muestra, denuncia, desviste la cotidianidad mexicana. En el análisis de Laura González se puede leer lo siguiente:

“Lo que la fotografía mexicana parece ser: Una abstracción subjetiva, una construcción simbólica construida por razones ideológicas y políticas e implantada por una élite intelectual (...) La foto mexicana es: un medio heterogéneo y complejo, con múltiples funciones en lo temporal y lo social.”⁹⁰

Lo anterior nos muestra un claro panorama de lo que es la fotografía mexicana, su función muchas veces es dirigida a la presentación de rostros y lugares que son la realidad de un México cotidiano, así, los autores que buscan en su hacer gráfico la esencia simple de un México sin velo, se encuentran a sí mismos inmersos en el asombroso día a día. Esto no quiere decir que lo que nos brindan es una alegoría a la pobreza o una visión romántica de México (que han existido y han creado estereotipos burdos de lo que es México difíciles de transformar), sino que hay un compromiso con la fotografía documental.

La fotografía como elemento que dota de *veracidad* un hecho por sus cualidades de reflejo *exacto* de la realidad nos brinda la oportunidad de utilizarla para alterar la misma realidad. En el caso de la fotografía ha fungido como reflejo de la vida cotidiana del hombre. Las lecturas que se le dan a una imagen en la actualidad están permeadas por la cultura occidental; la perspectiva ha sido apropiada como herramienta interpretativa desde el Renacimiento y nos es inmediato relacionar composiciones con la información establecida de la perspectiva.

Este es un factor fundamental por el que la fotografía se digiere de manera casi inmediata y se archiva en la memoria. La semejanza inmediata con nuestra realidad y cómo mira nuestro ojo está construida a partir de este principio. Las imágenes al contrario de la literatura nos brindan información completa de un momento. “Una imagen es más poderosa que un slogan”.⁹¹ Podemos darnos cuenta de que continuamos mirando a la imagen como una promesa de la carne, capaz de disipar el simulacro de la representación y el artificio del arte.

⁹⁰ González Flores, Laura, *Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar en Hacia otra Historia de arte contemporáneo en México*, p. 80.

⁹¹ Véase John Berger, *Ways of seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London, 1972.

El fotógrafo que me inspiró a realizar obra en el espacio público y que tiene una visión de transgredir los muros que soportan las fotografías fue *G* (Jerome Demuth). Su obra fotográfica en términos meramente fotográficos retrata un París romántico, simple, cruel, político. El confrontamiento del *Otro* que es realmente un retrato del mismo. Por eso me interesó su obra porque presenta a los transeúntes una fotografía sincera que se vuelve provocadora al reflejar cual espejo una sociedad.

La fotografía situada en el contexto del espacio público modifica la percepción que se tiene del constructo llamado lugar.

El fotógrafo JR puso su mirada en las favelas de Río de Janeiro para el desarrollo de su obra fotográfica a gran escala pero también París ha sido testigo de su arte comprometido y efímero ya que sustentaron su alegato a favor de la mujer africana por unos días a través de imágenes colocadas en sus calles. Su trabajo ha viajado a Kenia para adherirse a un tren que quedó vestido de sonrisas y miradas.



JR (<http://www.arteycallejero.com/tag/jr/>)

Mi obra también se desprende de soportes tradicionales y busca en donde pegarse, tanto a las paredes como a los ojos-memoria de la gente que pasa, al presentarse en la intemperie de la calle sus connotaciones cambian, se integran en las dinámicas relacionales de los demás factores que cohabitan la ciudad.

En cuanto a la referencia a un hacer humano, los efectos en la fotografía se activan como comparativo a la vida real. Recientemente nuestra experiencia imaginaria (de imágenes) nos demuestra que nuestra sensibilidad perceptiva se transforma en lo contrario al señalar

una imagen real como algo *artificial* y nos volvemos a Susan Sontag cuando escribe en *Ante el dolor de los demás* la frase “Fue como una película”⁹², al poner en evidencia que lo ocurrido en un hecho se toma en ocasiones tan inverosímil como una película.

El hombre como ser visual y lo visual es un lenguaje completo, el sentido de la visión es el instrumento mediante el cual el individuo se convierte en espectador. La prioridad de lo visual actúa no solo en cuanto ubica al observador fuera de lo que ven los demás sino que también facilita los principios de dominación y control. Sin embargo podemos decir que ese pensar es un pensar con el cerebro, ya que en él se concentra toda la información de su cultura.

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el vídeo continuo, las películas) es nuestro entorno, nos hacen sentir en casa, pero a la hora de recordar, la fotografía llega más hondo. “La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen *individual*.”⁹³ En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo rápido o fácil de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada uno de nosotros almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a recuperación instantánea.

Continuando con esta forma de ver nuestra actualidad, y tomando como centro de mi trabajo el quehacer fotográfico y sus alcances, manifiesto mi interés por su expansión hacia otros sitios, otras miradas. No las miradas educadas visualmente de la gente que observa en los círculos de arte, sino la que tiene un bagaje construido por cientos de miles de imágenes, gente que tiene un campo compuesto de incontables fotografías que abarcan una amplia gama de variantes y fuentes diversas.

En mi segunda estrategia de trabajo que se alimenta de fotografías antiguas de una comunidad específica creando un archivo de la población, busco atraer la atención de la gente hacia la recuperación de la historia de su mismo hábitat. Por medio de las fotografías se recrea su propia historia y se teje un proceso comunicativo basado en los recuerdos comunes que son la columna que sostiene las relaciones interpersonales. Aquí

⁹² Véase Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, trad. Aurelio Mayor, México, 2004.

⁹³ John Berger, *Ways of seeing*, p. 31

cito a Sontag cuando dice: “Ambicionar la perpetuación de los recuerdos a través de una imagen implica, de modo ineludible, que se ha adoptado la tarea de renovar, de crear recuerdos sin cesar; auxiliado, sobre todo, por la huella de las fotografías icónicas. La gente quiere ser capaz de visitar -y refrescar- sus recuerdos.”⁹⁴ Y a pesar de que “Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen.”⁹⁵ Lo anterior me resulta muy fuerte y hasta un tanto contradictorio en principio, para mi propósito el recuerdo a través de una fotografía es necesario. Se hace una colección de recuerdos que entretengan una historia.

En cuanto a la contradicción antes mencionada, me gustaría hacer un llamado a la recuperación de antiguas formas de relaciones ya que la considero vitales para el establecimiento y/o continuidad de relaciones entre generaciones, dentro de estas estrategias la que me parece más adecuada es la tradición oral ya que de ella se derivan las historias, los cuentos, las leyendas e incluso las recetas que se transmiten de generación en generación; sin embargo, la interacción entre métodos relacionales produce un sin fin de mecanismos eclécticos que trabajan con muchas estrategias. Así, el trabajo que me interesa crear también se preocupa por tomar mecanismos que apoyen los recuerdos como las fotografías y la presentación de las mismas en una dinámica que integre la narración (se ahondará en el tema en el capítulo 2).

Muchas han sido mis influencias fotográficas y relacionadas con la imagen (también aquellas en movimiento) incluso de aquellas que son prácticas escritas y aunque repetidas ocasiones la escritura sobre el arte y puntualmente la que entra en la historia o es ubicada como parte de la historia que ha definido enormemente al arte (como hegemonía), haciendo legítimas ciertas categorías estéticas y haciendo a un lado otras; existen posturas como la de Sontag: “la escritura sobre el arte o vinculada a él es un vehículo de poder”⁹⁶, lo que permite también que sea utilizada para fines como el mío; Sontag también escribe

⁹⁴ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* p. 101

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 104

⁹⁶ Véase Karen Cordero Reiman, *Relatos artísticos, construcción de realidades: crítica, historia e historiografía*, Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana, México, D. F. 2010.

en *Sobre la fotografía*: “Escribir sobre fotografía es como escribir sobre el mundo. La identidad humana ha sido transformada por los mismos instrumentos que estaban destinados simplemente a comunicarla.

Un análisis con el que concuerdo por que destaca la utilización de los medios masivos de comunicación como un arma peligrosa y en ocasiones letal para las mentes de los habitantes de este mundo es el texto *Homo videns* de Giovanni Sartori. En el libro se discute que la sociedad es una sociedad teledirigida por la influencia de la televisión y el Internet. Intenta dar respuesta a los interrogantes de futuro que plantea el nuevo esquema de comunicación social que se está configurando actualmente. Este sistema se caracteriza por la predominación de individuos solitarios y en el que la comunicación se vuelve cada vez menos personal. La televisión se ha convertido una forma universal de transmisión de información en la que nos habla a manera de monólogo. En las ciudades urbanizadas el fenómeno de *zapping* es puesto en práctica y trasladado a todos los ámbitos, la mecanicidad del actuar y de conducirnos se ha convertido en cotidiano. Su estudio abarca también las redes de comunicación cibernéticas de las cuales no estableció consecuencias precisas para el futuro, Sartori sólo la miras reducidas a un mero instrumento de diversión, destinada a los hobbies o, en todo caso, a un uso administrativo. Toma una posición contra los teóricos defensores de un mundo futuro basado en las redes cibernéticas, rebatiendo las teorías Nicholas Negroponte y Luis Rossetto. En el caso de las redes cibernéticas me considero en desacuerdo hasta cierto punto con Sartori ya que a pesar de tener un impacto antidemocrático en la sociedad no sólo se queda en las manos de gente que busca diversión o las usa administrativamente, sino que existen redes activas en busca de un cambio en el mundo, la utilización de estas redes permiten el contacto amplio con muchas personas. Un ejemplo son las ONGs, los grupos que mantienen una solidaridad con luchas de pueblos que buscan una manera de autogobernarse, los grupos y colectivos de artistas, las organizaciones ambientales, etc.

En cuanto a la utilización despreocupada del Internet coincido con Sartori, incluso podría aumentar el elemento desfavorecedor (mientras sea un uso adecuado) de que en muchos lugares no existe esta posibilidad de comunicación; por otro lado la televisión es la que ocupa el centro de atención y fomenta una alienación sin una opción de diálogo; aún el

Internet no tiene una presencia tan generalizada como la televisión pero su crecimiento aumenta día a día.

Tal vez en lugar de tratar infructíferamente de cambiar el modo en el que es nuestra sociedad contemporánea, aquí hablo de la sociedad que construye su identidad a partir de estereotipos y publicidad (la sociedad occidental La civilización contemporánea se ha llamado a sí misma “Cultura de imágenes”: “Esta “iconocracia” ha dependido, en una gran medida, de una producción fotográfica o de una estructura fotográfica que se autoafirma como modo privilegiado de comunicación debido a su apariencia *transparente* y *natural* [y por ende “verdadera”]); podríamos apropiarnos de los espacios y darle nuevos significados.

Más que una técnica de representación, “la fotografía se ha convertido en un auténtico modo de visión y re-creación del mundo”⁹⁷, podríamos pensar en utilizar esos mecanismos y medios de comunicación para la realización de opciones de mirar el mundo. La esperanza de que se alcance un cambio por mínimo que sea es suficiente como alimento para mi trabajo. Hacer un “détournement” en el contenido de las imágenes de la calle.

La publicidad que se hace con la fotografía y otros recursos de diseño y artísticos para sus propósitos (vender productos y muchas veces innecesarios), se aprovecha del deseo de las personas por tener más, ser más y así hacerles creer que la solución es consumir más. La publicidad da resultados admirables ya que su trabajo hace énfasis en lo que no se tiene para colocar su producto en ese vacío y crear felicidad temporal. Esto no es el fin ya que cada producto es desechable por su apariencia, su contenido o su duración. Nada está hecho para durar. Está por demás hacer un recuento de lo invertido en la publicidad ya que es imposible, Naomi Klein nos acerca a un estimado: “...el crecimiento de los gastos publicitarios en el mundo supera ahora el tercio del crecimiento de la economía mundial.”⁹⁸ Son visibles los cambios que la cultura de la imagen han creado en la

⁹⁷ Laura González Flores, *Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar en Hacia otra Historia de arte contemporáneo en México* p. 80

⁹⁸ Naomi Klein, *NoLogo, La tyrannie del marques*, Lemeac/Actes Sud, 2000 p.33

sociedad de hoy, cambios similares los podemos comparar con los efectos que tuvo la utilización de la imprenta a principios de s. XVIII cuando los países de Europa pasaron de una “cultura oral a otra impresa, reordenando toda la sociedad y reestructurando las letras, más que meramente modificándolas”.⁹⁹

Cabe destacar que mi preocupación por la reintegración de una memoria no significa como Vanessa Rodríguez Breijo lo pone, “una complacencia melancólica hacia las tradiciones”¹⁰⁰, sino que es una oportunidad de recordar y asumir una memoria histórica, esto mediante la ayuda de la reproductibilidad de imágenes. La interrogación sigue siendo cómo se utiliza la foto como elemento a analizar la dominación de los sistemas de la memoria, económicos, políticos. La fotografía es la base de mi hacer, ahora bien la fotografía como registro o documento de una obra es lo que permanece para dar fe de una obra efímera, en este sentido, regreso a Benjamin por el lado de una reproductibilidad técnica y replanto su esencia y dicotomía "original-copia" es documentación sujeta a una difusión ilimitada que busca otra vez más una huella en la memoria. Ahora bien si mi primera meta es búsqueda por presentar la obra en un ambiente callejero sin cuidar su conservación, el repertorio generado por la documentación de la obra (fotografía de la fotografía) me ayuda a presentar lo realizado ante los ojos de los demás como un archivo.

Capítulo 3. Mi obra y sus procesos

*To a common hero, an ubiquitous carácter,
walking in countless thousands on the streets.*

He is the murmuring voice of societies.

In all ages, he comes before texts.

⁹⁹ Véase Alvin B. Kernan, *What's Happened to the Humanities?*, Princeton University Press, 1997. 268p.

¹⁰⁰ Vanessa Rodríguez Breijo, *La televisión como un asunto de cultura in Televisión, pan nuestro de cada día*, (Bisbal, coord.), Caracas, Alfadil Ediciones, 2005, 107

He does not expect representations.

Michel de Certeau

(A un héroe común, un carácter ubicuo,
caminando como miles de incontables en la calle,
Él está murmurando la voz de las sociedades,
En todos los tiempos, llega antes que los textos,
No espera representaciones.)

3.1 Procesos

Ser artista es trabajar con el arte en sus procesos. Darse cuenta de las necesidades actuales más allá de las puramente estéticas, que el arte puede también ser práctico. “Es propiciar la evolución del arte, formalmente, estéticamente, es sacar los elementos lingüísticos artísticos del manto institucional”.¹⁰¹ Hoy en día hacer algo distinto y comprometido con un cambio en las estructuras sociales tal vez ya no es visto de manera tan radical o definida y puedo parafrasear a Baudrillard cuando dice “Hasta lo más marginal y lo más banal, incluso lo más obscuro, se estetiza, se culturaliza, se museifica.” Esto es que todo se ha convertido en parte de un gran fenómeno llamado arte. Claro que existen diferencias pero ya no son tan dramáticas ya que los discursos artísticos se han

¹⁰¹ Véase MARTEL, Richard. *L'attitude supplante l'objet (La actitud suplanta al objeto)*, Publicado en Inter, art actual, No. 81, 2002, Arts d'Attitudes, Inter/Éditeur, 2002, p 6-9.

movido para adaptarse a las nuevas necesidades ya sea del mercado del arte o inclusive de los propios artistas comprometidos con un cambio social. Todo cabe en la palabra arte.

En mi obra, trabajo con imágenes fotográficas que utilizadas en otros contextos intentan estar al alcance de los ojos de transeúntes en las calles o de públicos específicos que reconocen su origen. En un sentido general las imágenes pueden ser utilizadas de distintas formas; como las palabras, cuando se les descontextualiza: se lee bajo un mismo lenguaje. Las imágenes son como palabras pero no hay diálogo. Es el mismo lenguaje visual que recrea o describe experiencias pero en cada perspectiva hay diferencias; las imágenes en un libro son accesibles de manera inmediata, hay un consumo instantáneo. Hago aquí un paréntesis en el sentido de que la imagen puede ser alterada y se hace para encontrar lo que se busca sin importar si la causa tiene contradicciones morales. La imagen es *usada* a manera en la que por más que se crea que es reflejo directo de la realidad está permeada por un sin fin de arreglos tanto físicos como ideológicos. También está sujeta a que su lectura sea dependiente del lugar en dónde esta colocada, bajo el nombre de quién la realizó, en dónde se inscribe filosóficamente en dónde sucede.

Se realiza la imagen no sólo por realizar la imagen solamente sino por que la imagen se componga de expectativas y de cómo lograr o satisfacer estas expectativas. Como lo pondría Rancière: “(...) se comienza a *ver* una serie de imágenes aún cuando la pantalla está aún oscura y continúa aún cuando empiezan a aparecer los créditos”.¹⁰²

La imagen puede estar a su vez en varios lugares rodeada de objetos diversos. Vistas en términos de creación originaria, la fotografía puede tener un propósito, una intención y en ámbitos de descontextualización, su sentido se rompe por no ubicarse en espacios reconocidos para los que fueron creadas, la imagen descontextualizada como *detournement* de ella misma, resignificada y así recodificada.

Describir los procesos que me llevaron a integrar el trabajo de mucho tiempo en la primera etapa del proyecto *La fotografía sale y se encuentra en las calles* pueden resumirse en los siguientes:

1. Toma de fotografías.

¹⁰² Jacques Rancière, *The future of the Image*, p. 3

2. Elección de las mismas y su ampliación (la mayoría a escala 1:1)
3. Elección del espacio para ser colocadas.
4. Colocación de las fotografías (en ocasiones con documentación de l proceso)
5. Documentación de las fotografías *in situ*
6. Documentación de las fotografías *in situ a posteriori* (cuando fue posible)

Los procesos de acción de adhesión de mis fotografías a gran escala en las calles sigue despertando en mí la sensación inquietante de estar fuera de la legalidad. La adrenalina y la contracultura, así como la satisfacción de verlas cotidianamente o de no volver a verlas nunca más que en documentación son el motor para estas acciones.

En este interés por los procesos visuales de la imagen he creado una galería de fotografías documentales callejeras que son un poco más que los elementos compositivos, ellas cuentan una historia de lo que ya no existe o dan fe de lo que estuvo presente. Los procesos que desarrollaron y desarrollan mi obra se pueden reducir en experimentación visual y recorridos espaciales y así el desarrollo de una documentación *a posteriori* de lo ocurrido. En el arte nunca se trata de ser objetivo, ese es chiste del arte. A través de los pasos de la caminata, se hacen recorridos espaciales subjetivos, uno no se localiza, sino que en realidad uno espacializa. Dan movimiento a los lugares y conforman el espacio. “Los recorridos por las ciudades trazan mapas que muestran un espacio, mapas que pierden el acto de pasar, de ser tránsito, de imaginar trayectorias.”¹⁰³

“¿Cuál es la coordinación entre un *hacer* y un *ver*? La cuestión concierne finalmente, a la relación entre el itinerario (una serie discursiva de operaciones) y el mapa (un asentamiento totalizador de observaciones) es decir, entre dos lenguajes simbólicos y antropológicos del espacio. Dos polos de la experiencia”.¹⁰⁴

¹⁰³ Vease Martín Mora, *Maneras de mirar el espacio. Un ensayo sobre artefactos, trashumancias y extranjeros*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.

¹⁰⁴ Michel de Certeau, *Relatos de Espacio en La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer* pp. 131-132

Los dos puntos de partida anteriores se desenvuelven en la producción de mi obra.

La fotografía fue el comienzo para la concreción de los procesos artísticos que vinculan el arte con la cotidianidad de un espacio público. La fotografía como elemento que refleja la realidad se acerca de manera directa con los referentes existentes de la vida cotidiana que a pesar de que muchas veces son lejanos (en términos geográficos o culturales) pueden insertarse en la biblioteca visual del común de la gente. La documentación de celebraciones familiares, como fiestas, reuniones, cumpleaños o bodas, muestran la afición del género doméstico por tratar de preservar el paso del tiempo, el situacionista Guy Debord expuso ideas sobre la necesidad de aprender a reorganizar el conjunto de recuerdos anónimos, diseminados, y no institucionales, así abiertos a posibilidades de estructuración en nuevos cuerpos semánticos. En el caso del artista y ensayista John Berger, su punto de vista se concentra en la noción de ver obras de arte libres de lo que las vincula a un objeto de propiedad y verlas no como productos ni como un resultado, sino como “testimonio de un proceso”.¹⁰⁵

El artista también utiliza el arte como medio para construir o estimular relaciones con el público.

Se habla de *relacionarse* con el público y no sólo presentar al público arte. De un arte relacional en el que el arte funja como proceso; en el que el artista o creador sea el actor que formule preguntas por medio de su actividad artística y se convierta en provocador. Es crear situaciones propicias para el impulso del acercamiento a una expansión de la sensibilidad intelectual, en los documentos escritos de la Internacional Situacionista de diciembre de 1959 se leía: “Lo que llamamos situaciones a construir, es la búsqueda de una organización dialéctica de realidades pasajeras (...) la situación se concibe como lo contrario de la obra arte, que es un ensayo de valorización absoluta y de conservación, del momento presente”.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Chris Murray, *Key Writers on Art*, p. 53

¹⁰⁶ Véase Debord Guy, *El sentido del deterioro del arte en la Internationale Situationniste No. 3*, diciembre, 1959. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Literatira Gris, Madrid, 1999, 224 p.

Se ajustan las prácticas artísticas al desarrollo de una secuela, en relación a un público potencial. La propuesta es que la cosa artística esté expuesta al público, y que signifique. Se asiste pues a la “desmaterialización del arte como a la de la economía”,¹⁰⁷ el objeto pierde su importancia, el proceso gana.

Sobre los procesos del proyecto en el que propongo hurgar en los baúles de la gente de Cuauhtepac Barrio Bajo en el Norte de la ciudad de México y buscar mediante la presentación de fotografías antiguas, una reunión un tanto ritual para el recuerdo y la reconexión entre sus habitantes y entre generaciones me evoco a los principios de archivo para después organizar las imágenes y desarrollar una serie de actividades con los mismos habitantes del lugar.

He aprendido a trabajar a partir de la materialidad de estas imágenes, lo re-configuran en a uno un sentido técnico y emocional, y lo sitúan a uno estado temporal específico. El objetivo recae en una temática global que tiene que ver con el afán del hombre por voltear hacia las imágenes que produce en su paso por este mundo y las que finalmente, se desplazan en el constante vaivén entre el olvido y la memoria. El proceso de una arqueología visual me sugiere preguntas: ¿Qué estrategias utilizar para potenciar hallazgos de documentos? ¿Cómo acomodar lo encontrado, los documentos en trabajo creativo que llene de sentido y de intención las ganas de recuperar una memoria histórica? ¿Puede presentarse como un acto político? Es decir, tal vez como el contar las otras historias. El peligro de una sola historia como lo expresa la novelista nigeriana Chimamanda Adichie en una charla en el TED (Technology, Entertainment, Design), es aquello que vale como un relato único sobre un pueblo y que conforma un estereotipo o cliché sin tomar en cuenta otras voces. Ella nos explica que uno se casa con lo que se dice de un lugar o pueblo sin conocerlo más profundamente, nos narra sus experiencias como africana en estados unidos y las ideas que tenían las personas de lo que es África y de cómo lo ven. Chimamanda tuvo una sensación similar cuando vino a México de visita ya que las noticias de otros lugares (E.U.) hacían que su capacidad para conocer se viera permeada por lo que ella “conocía”.

¹⁰⁷ Naomi Klein, *No Logo*, p.33

Trato de usar como punto de partida un pasado supuestamente real que se vuelve referente un tanto remendado, como base de la investigación sobre el devenir y las derivas, es un ejercicio de transmutación que permite modificar el balance de un conjunto de imágenes para otorgarles una nueva carga sintáctica. Toma de lo extremadamente visible para otorgarle otras posibilidades mágicas a la imagen.

3.2.1 Sobre el arte temporal y específico

El factor sorpresa es uno de los elementos que son primordiales en la construcción de una pieza artística. Lo que rompe con la cotidianidad y hace que la capacidad de asombro no muera es lo que hace referencia a lo conocido pero interpretado por el artista y presentado como pieza o propuesta artística.

Tiempos

En mi trabajo se pueden encontrar dos tiempos: uno en el que se descasta una imagen físicamente a través de su vida diaria en las calles y el otro que vive reinventándose constantemente a través de archivos.

Los dos se conjugan, complementan y se retroalimentan. El primero nace por la presencia del segundo. Los archivos son la fuente material de la substancialidad de las piezas callejeras.

El factor sorpresa dura muy poco y el arte pretende congelarlo por medio de sus infinitas posibilidades y justo cuando se presenta ante un público y se reinterpreta es necesario hacer otra cosa. El artista debe hacer otra cosa: lo que no sabe hacer. A través del proceso de desarrollo del trabajo artístico, el artista permite que su creatividad se concrete en piezas que puedan brindar más preguntas que respuestas ya que la provocación necesita de preguntas. Si se generan respuestas se genera un límite en el flujo sensible: se acaba ahí.

Retoma a Bachelard “Es preciso imbuirnos la totalidad del instante presente y de la realidad”.¹⁰⁸ El instante brinda el poder de cambiar en acto.

Lo visual como un ser. La imagen como el *Otro*.

3.2.2 Archivo

Lo documental, a pesar de que la presentación de archivos sirva como herramienta fidedigna para aproximarse a un pasado nunca antes visto e incluso desconocido para una gran mayoría, la incesante reconstrucción de la memoria que las acompaña en ocasiones no es tan disímil a la ficción, es decir, que nunca existe una historia única y verdadera que no sea contaminada (en el mejor sentido de la palabra) por elementos externos, haciéndola comparable con la ficción, incluso muchas de las veces lo no documental puede ser opacado por el incesante flujo de componentes increíbles que tienen los elementos de carácter documental.

Armando Silva propone que tomemos del álbum familiar como un ritual: “...el nacimiento, el matrimonio, la muerte son eventos documentados en ceremonias sociales. La fotografía familiar posibilita que los grupos sociales coloquen sus propios referentes estéticos en torno a su universo”.¹⁰⁹

En lugar de una obra de arte colgado en la pared, el retrato enmarcado del matrimonio o de un bebé en brazos en la iglesia para su bautizo nos lleva a un orden simbólico que se construye orientado a una exclusiva de las personas. La familia se expone a si misma porque a diferencia de la apreciación de una obra de arte moderna requiere de ciertas competencias, la fotografía familiar tiene sus propias competencias en la historia de la misma familia que funcionan como testigo del valor de ese grupo social; en este sentido,

¹⁰⁸ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p. 24

¹⁰⁹ Armando Silva, *Álbum de familia*, Editorial Norma, Bogotá, 1998, p. 66.

el álbum familiar también es un archivo que perpetua y hace constancia del devenir de las personas.

El interés en los archivos familiares va más allá de la presentación fidedigna que ilustre lo que fue un lugar o la gente por medio de la fotografía, lo que me propongo es la realización de una plataforma para la conformación de experiencias compartidas, claro, a partir de la fotografía que nos recuerda tal vez un poco como prótesis aunque yo lo llamaría más como *talismanes* que incluyen mucho más que lo *verdadero*, desata el recuerdo en forma de un cuento recontado. Tal vez cada vez que se realicen actividades de estas características se puede contar con que los resultados sean distintos: se recrea la historia: En una película de Chris Marker, *Sans Soleil* de 1983, podemos lo siguiente: No olvidamos. Sino que reescribimos la memoria tanto como la historia es rescrita.

En los textos de Bordieu se define al “campo cultural como aquél en el que el hombre trata de apropiarse de lo simbólico en la cultura”¹¹⁰, por lo que un álbum familiar (y luego el archivo) se vuelve una acción de coleccionar y resguardar para poder retransmitir la información visual cargada de contenido sentimental; la familia se convierte más en un motivo para estetizar a partir de hechos rituales propios de estudio para la antropología. En el momento que se saca una fotografía de una caja de recuerdos se convierte en enunciado y remite a lo que ya pasó, ha cambiado o ya no existe. Silva considera que la fotografía familiar " es un acto teatral. En la fotografía se evidencia que todos actuamos para otros"¹¹¹

El armar un archivo fotográfico, en este caso el familiar requiere de colaboración y apoyo de las personas con material. El material forma parte del tesoro simbólico de la familia ya que denota un paso en el tiempo, nos comunica de que envejecemos; así, la imagen en el papel fotográfico nos dice más de lo que nos muestra ya que nos habla de sueños, de poses, de actitudes, de modas que ya no tenemos al alcance y que solo habitan en los recuerdos refrescados por las mismas fotografías. Los referentes son conocidos, otros ya

¹¹⁰ Véase Pierre Bourdieu, *La fotografía. Un arte intermedio*. Nueva Imagen trad. Tununa Mercado. México, DF, 1979

¹¹¹ Armando Silva, *Álbum de familia, Álbum de familia*, Editorial Norma, Bogotá, 1998, p. 35

no, pero siempre habrá alguien que reconozca un rostro que se vincula a una historia antes contada por los que ya no están presentes.

El funcionamiento del mundo se funda a partir de los rituales domésticos: el bautismo, la primera comunión, la graduación, el aniversario de bodas, el viaje. Los grupos sociales ordenan su vida a partir de estas actividades. Estas prácticas privadas hacen que se desarrolle a su vez una forma de constituir una teoría estética y la historia en sí.

El álbum de fotografía es una oportunidad para la gente de hacer extensivas sus propias formas de mostrar a los otros su realidad. Por eso creo imprescindible hablar de estudios acerca de vida cotidiana aunados a la socialización entre los sectores populares (en este caso en particular) de las fotografías, que son autoreferenciales, esto es que se cuentan para sí mismos y construyen una sensibilidad a partir de lo propio. Las microhistorias hay que contarse. Las microhistorias hacen la historia. Las microhistorias son imprescindibles para la memoria de una población, con el olvido se interrumpen relaciones y se pierden testimonios culturales.

A diferencia de las fotografías en las que la masa de gente es lo principal, las fotografías familiares rompen un anonimato a los ojos de los propios fotografiados y se ubican en primer plano. Difieren de las fotografías políticas, artísticas y lo solemne para pasar a un terreno muchas veces del humor y la ruptura de lo convencional. Es entonces cuando se puede observar cambios en la forma de ver una fotografía en las que la risa y lo estético es más importante, se observa desde la intimidad y cotidianidad de las personas fotografiadas. Las personas ansían inmortalizarse en las fotografías de manera inusual, diferente y así entran dentro de una época en la que la elasticidad de todos los paradigmas impera.

3.3 El espacio

“Todo relato es un relato de viaje, una práctica de espacio. Las aventuras narradas, producen geografías de acciones. Organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan”.¹¹²

Un lugar es el orden. Pero en la experiencia directa de la calle, el orden es otro “...el rompesuelas, el azotacalles, el indigente, el nómada, el extranjero y el pata de perro, deambulan desenfadadamente por las calles sin mapa en la mano”.¹¹³

Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos *al lado* de otros: cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indagación de estabilidad.

Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan.

“Si caminas por las calles con los ojos abiertos hay mucho que ver y experimentar. Mucha de la gente tiene una visión tipo túnel, no ven nada de lo que pasa a su alrededor, de lo que hay para ver, en particular referente al arte callejero. Cuando se señala es cuando hay una respuesta, cuando les preguntas lo que piensan de los pósters y stickers se paran a mirar. Es entonces cuando se asombran.” “Cupk”¹¹⁴

El espacio es al lugar lo que se vuelve palabra al ser articulada, es decir: *es un lugar practicado*. “La calle se transforma en espacio por intervención de los caminantes”.¹¹⁵

¹¹² Michel de Certeau, *Relatos de Espacio en La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer* p. 128

¹¹³ Martín Mora, www.elobservatorio.info/practicas.htm

¹¹⁴ “Cupk” del libro de Wolbergs, Benjamin, *Urban Illustration, Berlin. Street Art Cityguide*, p. 287.

¹¹⁵ Michel de Certeau, , *Relatos de Espacio en La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, p.129

Un hacer permite un ver. Explicación; los señalamientos y las descripciones de cómo llegar a un lugar promueven una movilidad, un actuar y así llegar a lugares distintos posibilita el verlos y conocerlos.

Los situacionistas decían que “si no hay acción artística no habría artistas”¹¹⁶, los artistas no necesitan museos, sino lugares y espacios para materializar una dinámica de actividades con la responsabilidad ética y estética respecto al arte y contra su universo *concentracionario* institucional. Es deseable que se mantenga lo más conscientemente posible el ejercicio de la libertad.



Fotografías adheridas a los muros de las calles de la ciudad de México y Bristol por Helena Hernández

Límites transportables, los podemos utilizar para mover nuestras intenciones en cuanto al espacio: se puede negociar con los fenómenos que ahí ocurren; si el delincuente sólo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del *recorrido* sobre el *Estado*, el relato es delincuente. La delincuencia social consistiría en tomar el relato al pie de la letra, en hacerlo el principio de la existencia física allí donde una sociedad ya no ofrecerá salidas simbólicas ni expectativas de espacios a los sujetos o a los grupos, allí donde ya no hay más alternativa que el orden disciplinario y la desviación ilegal, es decir una u otra forma de prisión o de vagabundeo en el exterior. El relato es una delincuencia en reserva, conservada, desplazada sin embargo y compatible,

¹¹⁶ Richard Martel, *Los tejidos del performance*, p.7

con un orden firmemente establecido que deja proliferar esta movilidad contestataria, irrespetuosa respecto a los lugares, a veces bromista y amenazante.

“El público, que toma la mentira por verdad, tiene el sentido de la verdad y reacciona siempre positivamente cuando la verdad se manifiesta. Sin embargo, no es en la escena (Artaud habla del teatro) donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle; y si la multitud callejera se le ofrece una ocasión de mostrar su dignidad humana, nunca dejará de hacerlo.”¹¹⁷ Termino con esta cita de Artaud porque creo que en la calle es dónde uno se enfrenta a lo incontrolable que puede ser la presencia móvil del transeúnte.

3.2 Las piezas

“La práctica fotográfica se establece como *verosimilitud* y no como *veracidad*. Su legitimidad ideológica no depende de lo representado sino del acceso y familiaridad con los códigos de representación.”¹¹⁸

Podríamos preguntarnos lo que Jacques Rancière se preguntaba: “Existe realidad o sólo nos quedan imágenes? O ya no existen más imágenes pero sólo la realidad incesantemente representándose a sí misma?”¹¹⁹ y aquí puedo preguntarme si sólo existen imágenes, existe nada más la imagen en un sentido del *otro*, del espejo del mundo como reflejo hegeliano del humano: lo visual como un ser. En este sentido creo en la imagen como posibilidad de desatar y provocar al individuo, lo que preocuparía sería el cómo y el con qué fin.

Los materiales que utilizo no tiene otra justificación más sincera y cercana que sus características económicas, la utilización del blanco y negro y que diferencia de *G* en París, mis imágenes no las presento así por ser más “decorativas”, sino que es

¹¹⁷ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 85

¹¹⁸ Laura González Flores, *Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar en Hacia otra Historia de arte contemporáneo en México*, Pág. 86.

¹¹⁹ Jacques Rancière, *The future of the Image*, p. 1

simplemente porque su impresión es más barata. Este tipo de fotografía impresa en papel bond es frágil a la intemperie, es pegada además a superficies no siempre adecuadas para la garantía de su supervivencia o duración. Es así efímero como cada uno de nosotros en este mundo. El adherir las fotografías con métodos bastante fáciles de hacer como engrudo me ha brindado además otras posibilidades que han involucrado extender este método hacia otras fronteras y hacerlo un “producto” del que todos puedan participar realizándolo para otros fines (pega de flyers para manifestaciones, seminarios, talleres, propaganda política, etc.) El engrudo es para mi trabajo uno de los elementos más queridos por su elaboración sencilla y eficacia.



Pieza fotográfica en Konstanz, Alemania

Philippe Genestier menciona en “Que vaut la notion de project urbain?”, *Architecture d’aujourd’hui*, que “ estetización del espacio público urbano no es el camino hacia una solución de los problemas que se generan en la sociedad de hoy día”.¹²⁰

Mi obra en general está hecha para durar lo que pueda durar buscando a cambio tal vez un recuerdo y estando presente en las fotografías que lo documentan. Su intención es hacer un llamado a la memoria a partir de imágenes comunes para la recuperación (muchas veces momentánea) de vínculos comunes. Aquí como Walter Benjamin dice en su libro *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (La obra de arte e arte en la época de su reproductibilidad técnica) publicado en 1936, (en español: *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*”, si entendemos su contribución anticipada para dilucidar el lazo entre la memoria y la reproductibilidad técnica, en su forma de sistema de retención terciario, es decir *registro*, o en su forma de “*memoria psíquica*”¹²¹, podemos darnos cuenta de un logro en analizar tanto el presente de una sociedad en cambio y el válida trascendencia de su pensamiento. Muy en torno a una revolución en la manera de mirar al arte, Benjamin al contrario de Adorno evoca a la nuevas tecnologías a traer consigo otras posibilidad de percepción colectiva y con ello la politización del arte. Tal parece que el estudio de Benjamin hace eco en los manifiestos con eje en el concepto de *resistencia*, ya que en cuanto a la muerte del aura de la obra de arte no se refiere precisamente al arte en sí, sino que genera una nueva percepción del mismo que rompe con el brillo de las cosas, y no sólo las de arte, ya que por más cercanas que estuvieran estaban siempre lejos, porque un modo de relación social les hacía sentirlos lejos.

Mis trabajos no son propuestas nunca antes escuchadas o totalmente nuevas, no existe arte que no venga de otras ideas artísticas o que se nutra de influencias varias. Las técnicas utilizadas para la factura de las propuestas viene de la idea de que el arte puede ser abierto a todas las personas que quieren expresar su creatividad y puedan tener acceso

¹²⁰ Véase Philippe Genestier, “Que vaut la notion de project urbain?”, *Architecture d’aujourd’hui*, París, 1993.

¹²¹ Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus Ediciones, Madrid, 1991

a la producción de la misma. “Existen aparentes extremos en el proceso de mirar: quien mira y lo mirado. De eso se trata la ficción del conocimiento: ser un punto vidente”.¹²²

3.4.1 Proyecto 1

“Un barrio urbano no está determinado solamente por los factores geográficos y económicos sino por la representación que sus habitantes y los otros barrios tienen de él”¹²³.

Gente de papel

Mi composición primera es el reconocimiento en la realidad de un ritmo de superficies, líneas o valores; el ojo recorta el tema y la cámara imprime en la película la decisión del ojo. El momento decisivo, que es cuando han alcanzado a percibir el instante que conjuga una imagen y la dota de contenido, es cuando el fotógrafo le da una significación a su obra. El contenido de la fotografía no se puede separar de la forma, que es la organización plástica sobre la cual se construyen y transmiten emociones y concepciones.

Primero retomé fotografías de mi carpeta personal, las amplié e imprimí para su exposición en las calles.

El contexto en el que los personajes se encontraban en las fotografías no me interesaba ya que iban a ubicarse en un nuevo contexto; es por eso su recorte.

Después surgió el interés por la gente en su lugar diario de movilidad y paso. Al disparar en el breve instante en que los elementos se organizan se tiene una fotografía y con ella

¹²² Véase Martín Mora, *Prácticas del espacio* en <http://www.elobservatorio.info/practicas.htm>

¹²³ Guy Debord, *La Teoría de la deriva* en *La creación abierta*, p. 62

una intención futura que es colocarla afuera, en las calles. En el espacio público se genera un punto de referencia, son lugares conocidos y los que los caminan tienen también una posibilidad de autoreferencia con los personajes de papel. Se construye así un modelo y con el modelo un *espacio*, para la continuación misma de esta práctica.

Así mi obra expuesta en las calles de manera cotidiana en un espacio determinado provoca la expectativa del transeúnte convirtiéndolo en público ya que atiende a las características de observador, existe una comunicación.



Pieza fotográfica en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México

Cómo se organiza el espacio público no determina la organización social pero influye en ella. Los lineamientos en cuanto a lo que es presentado como imagen en los espacios que habita la gente están normados por empresas que determinan el consumo visual. El provocar a manera de acto contestatario puede volverse un bosquejo superficial para el ámbito del arte si se deja de lado el contexto social en el que se inserta una obra.

Lo opaco del cuerpo en movimiento, actuante, caminante, que goza, es lo que organiza indefinidamente un aquí en relación con un allá, una *familiaridad* en relación con una *extrañeza*. El relato de espacio...es una “focalización enunciativa”¹²⁴.

¹²⁴ Véase Paolo Fabbri, “Considérations sur la proxémique”, en *Langages*, núm. 10, jun. de 1968

Proceso de inserción de una pieza fotográfica en vía pública.



Aplicación del material adhesivo



Adhesión al muro



Documentación después de tres semanas

Consecuencias sobre la obra: El efecto de la gente sobre ella.

La transformación de las piezas expuestas en las calles, harán las veces de recipientes de expresiones. Esto es que formando parte del ambiente cotidiano y a la intemperie sufrirán los aditamentos gráficos o rasgaduras que los transeúntes tengan el bien de hacer. Las fotografías intentarán provocar en el espectador más que sonrisas y la intervención en ellas será una meta jugosa porque cuando el espectador se envuelve en el acto recíproco de crear, se vuelve parte de los estados evolutivos de la obra. Es entonces cuando la autonomía de las fotografías se mezcla con la incidencia de la mano de otros autores varios. Estas acciones transforman a la fotografía otrora provista del halo intocable del mundo de convenciones artísticas colocándola al alcance de los mas bajos instintos. Si sobrevive es mera suerte.

Sobrevivencia. Transformación. Mis imágenes son la relación más cercana que tengo con un ambiente que en principio es ajeno y que se vuelve reconocible en la medida en que la propia gente y yo misma nos reconocemos: nos relacionamos con el otro.

Confrontación con el Otro. Las imágenes han decidido ser un reflejo del Otro. Hay gente de papel mirando a los Otros. Hay gente de papel parada inmóvil sujeta a la movilidad física y visual de los transeúntes.

Como Jacques Lacan describe el ojo como el atributo del sujeto, tú nunca me ves desde el lugar en el que yo te veo y para Jean Paul Sartre, “el ser para el otro en el que el sujeto

está congelado y objetivado cuando se le observa”.¹²⁵ Con la mirada se origina el *Otro*.

En la concepción del *Otro* como reflejo de uno mismo y tomando en cuenta que el humano cuando tuvo consciencia de que podía ver también se dio cuenta de que podía ser visto, presento a los personajes a plena luz del día, los confronto definitivamente con los ciudadanos de la capital mexicana. La gente se detiene a mirar que hacía. Los que miran se convertían en mis cómplices, no denuncian mi hacer.



Pieza fotográfica en Copilco el alto, ciudad de México

La idea es que la gente pueda cuestionar su recorrido diario a través de una acción o un elemento, en este caso la colocación de la imagen o la misma imagen en la pared.

Los lugares los elijo tanto por la cantidad de personas que los recorren como por la relación que pueden tener con la imagen. Ambas cosas me conducen a situar una imagen en determinado lugar.

¹²⁵ Véase Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 2005, 855 p.

En la conjugación del arte público y la fotografía se despiertan intereses que van hacia promover su exposición afuera, que sean parte de una cotidianidad, que las obras envejecen como las personas ya que su importancia radica en que viva una vida real y no encerrada entre muros que le garanticen una vida longeva.

Las piezas se presentan en localidades que no están destinados formalmente para ser soportes de fotografías así que las fotografías crean un lugar y así los transeúntes se convierten en público cada vez que se detienen a mirar o esperan la siguiente foto en ser expuesta.

El viajar me ha dado la oportunidad de ver más allá de mi forma de pensamiento, de una estructura cultural propia. Comencé a ver con nuevos ojos, con ojos que ven desde una perspectiva distinta ya que además de enfrentarme con lugares que transformaron mi percepción de las cosas, tuve la oportunidad de reencontrarme con esos lugares años después y hacer un análisis visual y formal de sus cambios.

La fotografía no sobrevive entera las inclemencias del tiempo ni de la mano de la gente. Estos factores la han cambiado dándole un aspecto diferente según su “modificador”.¹²⁶



Pieza fotográfica en Oaxaca de Juárez, Oaxaca



La misma pieza fotográfica 4 meses después

¹²⁶ Paul 107, *All-city: the book about taking space*, ECW Press, Toronto, 2003. p. 12.

3.4.2 Proyecto 2

Hurgando en el baúl

Dentro de la fotografía artística contemporánea existe una parte que me interesa en particular: la fotografía familiar.

Las memorias son como las imágenes en tanto que no brindan panoramas o historias “completas”; lo que conseguimos de ellas son encuadres parciales. Lo que completan los panoramas son las relaciones orales y el compartir de manera física a partir de intercambio de material digital e impreso fotográfico. Crear un archivo a partir de fotografías antiguas pertenecientes a habitantes del norte de la ciudad de México, específicamente de Cuauhtepc Barrio Bajo y después desarrollar piezas con el material es la idea del proyecto. Hacer archivo no es un trabajo que termina sino que el archivo crece y también las relaciones históricas y relacionales que puedan desarrollarse. En la labor de crear archivo de algo y para que se desarrolle una pieza artística a partir de ello se requiere hacer un comentario acerca de lo recopilado que es responsabilidad del artista y de lo que él quiera realizar. Se hace así una pieza con relación a las imágenes y la información. Se requiere un contexto formal para enfatizar los contrastes formales de una fotografía antigua llevada a las calles. El contexto formal son las calles del barrio de la ciudad de México. Como la historia es inaprensible y la realidad no se puede reproducir, el proyecto busca la interacción entre el archivo creciente, el lugar y los habitantes del mismo.



Colocación de una fotografía escolar de 1930 en la calle Allende en Cuauhtepéc Barrio Bajo

El intento por reconstruir la memoria además de partir del archivo fotográfico, también conjunta la narración del testigo que “estuvo ahí”, nos habla de la dependencia cada vez mayor en los recursos y sistemas de retención de información que hoy funcionan como “prótesis técnicas”, pero que sin ellas, nuestra memoria y la memoria colectiva se verían limitadas. Chris Marker lo explica: “Recuerdo aquel mes de enero en Tokio, o más bien, recuerdo las imágenes que filmé del mes de enero en Tokio. Se han sustituido a sí mismas en mi memoria. Ellas son mi memoria.” Es de notarse que en muchos de los casos la experiencia sea sólo a partir del documento y en ese caso hay un peligro de desconexión con el mundo real que, paradójicamente se vuelve cada vez más un archivo.

Cuando ya no hay quién narre las microhistorias o se extravían los documentos que remitan al pasado, se pierde también un gran tesoro de valores y realidades humanas que transmitir a sus sucesores. El propósito de la microhistoria es humilde y sencillo y ya que muchas veces es la historia de nuestra propia existencia o nuestra comunidad, busca mantener el árbol ligado a sus raíces. La importancia de las microhistorias es fundamental para la gente de tamaño normal y las acciones típicas y triviales del quehacer cotidiano.

Es la parte menos arrogante de la historia y en este sentido el archivo familiar recrea una microhistoria de los lazos, los parentescos, los lugares y la arquitectura de un lugar.

Así pues surge el planteamiento de un proyecto continuo que se hace con los miembros de una comunidad, muchos son parte de una familia (Tapia Peña) y muchos vecinos de

Cuautepec Barrio Bajo al norte de la ciudad de México. El proyecto consiste en la compilación de fotografías antiguas del barrio de Cuautepec, de estas fotos que datan de los años 1920 a 1980, elegí por sus cualidades comparativas de los cambios en el paisaje primero rural y luego urbano 10 fotografías en blanco y negro en las que las personas sean también actores principales. Seguidamente el cambio de escala de las personas en las fotografías a escala humana en sus impresiones sobre papel, así como (en algunas fotografías) la descontextualización de los sujetos mediante la selección únicamente de éstos fueron métodos para la colocación en calles del barrio. La intención es que los remitentes de las fotografías sean a su vez conocidos o reconocidos por las personas que caminan por esas calles y que las. En este sentido, el propósito consiste también en reactivar el sentido de comunidad, de pertenencia y de conocimiento por el lugar en el que se vive o transita.

La participación no sólo se quedó en su ingerencia para armar el archivo fotográfico, sino los más jóvenes también ayudaron en la colocación de fotos.

Al final se armó un catálogo con una selección de imágenes de archivo y se mostró la obra realizada en espacio público a los colaboradores del barrio.

3.5 El registro de la obra *in situ*.

Muchas de las piezas callejeras ahora no existen más en los lugares en los que se colocaron, han sido tapadas por carteles y propaganda o han sido arrancadas. Cabe señalar que los lugares en los que incido gráficamente con las fotografías de formato 1:1 con el humano se han convertido en espacio de expectativa. La gente pregunta si va a haber alguna otra foto o si ya quitaron las anteriores; otras prácticas artísticas públicas intervienen las piezas, existe así la reactivación y reapropiación de espacios destinados a otras funciones. Ahora es la población (de determinado lugar) quienes intervienen su espacio y deciden qué imágenes consumir.

Se ha registrado la mayoría de las piezas después de su colocación y es el único documento real de las piezas ya que la condición efímera de su naturaleza hace que

permanezcan en un sitio de unos días hasta un año, dependiendo de la exposición a factores como el clima, la actividad diaria del lugar, la cantidad de transeúntes, la gente de limpieza de las calles, etc.

En otras ocasiones cuando se ha tenido la oportunidad de regresar al lugar de colocación de una pieza y aún quedan vestigios de ella, se le ha tomado fotografía y muchas veces no por mí, sino por personas que conocen su ubicación y las mandan para la reconstrucción del proceso.



Pieza fotográfica en Bristol, Inglaterra



Pieza fotográfica en San Cristóbal de las Casas, México

Presentación

La presentación de los procesos de la obra y la obra misma ha circulado online desde que comenzó esta inquietud por hacer algo en espacio público. El archivo fotográfico (fotografía de la fotografía) se vuelve la obra misma y ya que narrar una experiencia visual se queda limitada sin que haya una imagen que respalde dicha narración, la documentación fotográfica de la obra fue indispensable. Los sitios de internet en los que se organizó el proceso de obra pública me dieron la oportunidad de divulgar la

información de una manera más rápida y aunque la accesibilidad a esta herramienta sea todavía limitada para muchas personas, es una de las más rápidas.

Conclusiones

« *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.* »
(*El arte es l que hace la vida más interesante que el arte*)¹²⁷

Robert Filliou, artista Fluxus

El espectador. Un nuevo público para obra y escenarios diferentes

Las propuesta de trabajo no son propuestas nunca antes escuchadas o totalmente nuevas, no existe arte que no venga de otras ideas artísticas o que se nutra de influencias varias. Las técnicas utilizadas para la factura de las propuestas vienen de la idea de que el arte puede ser accesible a todas las personas que quieren expresar su creatividad y puedan tener acceso a la producción de la misma. La preocupación el qué hacer, el cómo hacer, el quién lo hace también y el poder influenciar a más a *hacer*.

Siendo conciente de nuestro tiempo en el que la realización del ser individual es una de las causas por las cuales se desarrolla toda una estructura para satisfacer esta necesidad, también estoy conciente que la historia del porqué no es fortuita y que existen mecanismos que también están disponibles como el propio arte para buscar una comunicación que no sólo le preocupe un ser individual sino el ser social no individual.

Desde hace más de cien años, Sigmund Freud (padre del psicoanalismo) descubrió que los humanos tienen comportamientos primitivos, fuerzas que cuando no están controladas llevan al mismo humano a la destrucción y el caos se comenzaron a utilizar métodos basados en estas teorías para controlar a las peligrosas masas en una época de democracia

¹²⁷ Robert Filliou (1970) "Entrevista", citado en *Robert Filliou: Génie sans talent*, Villeneuve d'Ascq: Musee d'Art Moderne Lille Métropole, contraportada, 2004.

de masas. El que comenzó a utilizar las teorías de Freud para manipular a las masas fue su sobrino estadounidense Edward Bernays. Él les enseñó a las empresas norteamericanas a cómo producir cosas que la gente no necesitaba conectando los productos de producción masiva con sus deseos inconcientes, esto prometiéndoles la satisfacción de esos deseos (haciendo a las personas felices y dóciles) materializándose en el producto y todo esto logrado a través de la publicidad. Esto daba pie a la era del consumismo. Los productos eran dirigidos no a la racionalidad del humano sino a la irracionalidad y el instinto, así si comprabas un producto te sentirías mejor contigo mismo. Un banquero estadounidense, Paul Mazer se dio cuenta de lo que debían hacer las empresas y su lema fue: “Los deseos deben superar las necesidades”.

En los años 60 el filósofo radical Herbert Marcuse que estaba en contra de los freudianos apoyó una serie de manifestaciones estudiantiles en contra de las empresas estadounidenses por lavarle el cerebro a la gente y hacerlos dóciles mientras el gobierno realizaba una guerra ilegal en Vietnam.

La crítica hacia el modo en que el sistema homogenizaba a la sociedad llegó hasta los publicistas que rápidamente estudiaron el problema e integraron una nueva manera de vender productos al individuo independiente, Werner Erhard propuso que el individuo no es un ser fijo, sino que podía ser lo que él quisiera ser. Se concentró en el individuo haciéndoles pensar que sólo eso importa dejando atrás a la crítica hacia el sistema capitalista. Lo que siguió fue una serie de estudios para categorizar a los individuos y el resultado fueron los *estilos de vida* como solución al problema ya que les brindaban los productos que les hace expresar su ser: ser ellos mismos. El capitalismo logró que toda la gente tuviera productos que les interesaran evocando la esencia del yo, que estuvieran de acuerdo con uno mismo. Existía la noción de que se podía comprar una identidad en lugar de la idea original que decía que se podía ser libre para crearse una identidad. La conclusión final de esto llevó a decir que no hay sociedad, sino personas individuales tomando decisiones individuales para su bienestar individual.

En México se rompe el concepto de identidad y se vuelve móvil por sus fracturas: la historia de conquista, las imposiciones culturales, etc. Si tomamos los conceptos de centro y periferia como ejes para explicar la situación cultural de México, podemos decir

que México es una periferia, un lugar sin recursos pero con las grietas necesarias para la creación de arte que cuestione el sistema capitalista que rige el mundo y que lo mantiene en una desigualdad de oportunidades visible.

El público y el espacio

¿Hay algo más democrático que pintar en la calle y que todo el mundo lo vea?

Steve Wright

Es verdad que para que haya obras de arte, para que haya un fenómeno estético, se necesita un lugar, un creador, medios y, por supuesto, alguien del otro lado, en fin, se necesita al otro, el creador no puede estar simplemente encerrado en su creación. ¿Hay todavía un público? Sí, lo hay, pero hoy el mundo entero es el público. La noción de público es muy ambigua, muy ambivalente, pues supone una especie de audición, de fascinación, aunque una fascinación indiferente en cierta medida. Los millones de visitantes de los museos, las exposiciones de arte las galerías, son el público, pero, en esta noción de público ¿sigue implícita una complicidad? Y es que para que haya verdaderamente un proceso estético se requieren dos polos y una complicidad. Pero esta complicidad parece peligrosamente amenazada por la universalización de la obra de arte.

Para hablar de público se tiene que hablar de la activación de una obra: de un suceso que detone elementos que conviertan a la gente en público. El público observa, percibe, alimenta: es cómplice, participa de la obra que resuena en sus archivos sensoriales previos. Lo que se experimenta es una ruptura en el día a día y causa una especie de risa al escuchar una broma. La obra crea fisuras en el sentido de las cosas y los hechos. El problema es cuando el sentido o la pérdida de éste sólo se conecta con una minoría.

Baudrillard: Para mí es ese el problema: no la historia sino el destino del arte en relación directa con esa desaparición general de las formas –de lo político, lo social y hasta de la ideología, y de lo sexual, por supuesto – en nuestra sociedad.

En la estetización general hay efectivamente un público. Pero ese público, ¿sigue siendo un público conocedor? ¿Tiene aún los elementos de juicio o los elementos de placer? Lo dudo. Cuando uno va a esas grandes exposiciones en una galería o un museo, fuera del pequeño círculo de los iniciados (y habría que ver, porque hay muchos que se las dan de iniciados), vemos circular gente en una actitud que no es simplemente pasiva sino de absorción, una especie de metabolisino indiferente. No quiero hacerle un proceso a la cultura, pero es cierto que es una cosa otra que el arte: es la indiferencia en la que todo puede convertirse en obra.

Es preciso distinguir entre el arte que responde a un mercado ya establecido y el que está dirigido a un sector específico de la población en el que se siembra un terreno para una interlocución social.¹²⁸ Mediante las prácticas artísticas en espacios públicos se busca reactivar estos mismos espacios que son *espacios al alcance de su paso* distribuyendo una plataforma sin fin de sucesos gatillados no sólo por intervenciones, prácticas artísticas u obras callejeras sino que también intervienen elementos de las ciudades. Entonces en el caso del transeúnte que atraviesa las calles de la ciudad, para que adquiera la posición de público se requiere la presencia de un suceso, el arte es un suceso: el arte crea lugar.

En cuanto a las ciudades Latinoamericanas los componentes urbanos abarcan tanto el puesto ambulante como agujeros en el pavimento. Definiciones o categorías de arte: arte público, arte urbano, site-específico (de sitio específico), arte relacional, etc., sus proyectos se interesan por la interlocución social, comprometiéndose al impulso de una contribución tanto real como discursiva-simbólica en las que el artista funge como detonador, intermediario, socio, promotor, para proponer una alternativa que satisfaga ciertas cuestiones o realice críticas significativas al contexto existente; en cuanto a las perspectivas y los alcances de estas prácticas artísticas con respecto a una responsabilidad socialmente perceptible, es necesario también preguntarse si las estrategias comunicativas realmente tienen algún efecto en las personas de cierto lugar. Tal vez se podría poner en tela de juicio que estas prácticas lleguen a posibilitar bases (junto con el contenido que va

¹²⁸ Véase H. Kester Grant, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2004.

de la mano con estas prácticas en términos sociales, políticos, etc.), para otro tipo de ciudadanía.

El público es permanente o temporal, la primera definición se acerca a la idea de un público como flujo constante que presencia una obra en un museo o galería y la otra como un público específico y/o temporal que experimenta a su paso las piezas de arte público, se relaciona con piezas en su localidad e incluso en sus encuentros con un suceso artístico muchas veces sí presenta la oportunidad para una reacción más *participativa* y forma parte activa del desarrollo de una pieza colaborativa.

Es necesario considerar la noción de *público* como un proceso cambiante y no estático. Las prácticas artísticas se habrán emancipado, habrán buscado sistemas en el hacer más que en el producir.

El deslizamiento del arte hacia el público que el público hacia el arte, también puede formularse el arte con el público. Antonin Artaud tiene fe en las contingencias que ocurren en las afueras de recintos institucionales, la manera directa de impactar y sus consecuencias.

« Il n'y a pas lieu de craindre ou d'espérer, mais de chercher de nouvelles armes ».

La traducción de esta frase de Gilles Deleuze es “No hay necesidad de temerle a la esperanza, sino buscar nuevas armas”; lo que nos incita a proponer nuevas maneras de acercarse a los problemas que observamos diariamente, de otras formas de abordar la construcción de imágenes o procesos artísticos. Es vital reinventar y reinventarse para el desarrollo de la fortificación de una sociedad crítica-consciente y una de las armas en constante replanteamiento y cambio para lograrlo es el arte. Abrir camino a personas que usualmente no consumen arte en ninguna de sus formas, esto no teniendo que interpretar códigos propios de arte contemporáneo. En cuanto al consumo mismo de una pieza en la que se colabora con otro tipo de públicos podemos hablar de que no se cosificó a las personas que intervinieron en el proyecto ya que no ocupan el lugar de objeto para ser observados por la alta cultura, sino que las personas mismas fueron público de su propia pieza o de alguna forma un público específico. Dentro del análisis de estas prácticas creo que nunca existe un producto final sino que es un proceso, para dar fe de lo experimentado en el lugar se puede hacer una narración o documentarlo a través de fotografías o video;

aunados a lo que provoca una pieza, están siempre involucradas prácticas de carácter político, social, etc.

La definición de público no es una sola, tampoco del espacio público, ni de lo social, ni de la intervención, es necesario sólo ubicar los objetivos que se persiguen así como sus limitaciones, que existen en el trayecto de las llamadas resistencias.

Imprescindible para mí es el trabajo en colectivo que a pesar de que requiere un esfuerzo muchas veces mayor, es enriquecedor. Mi inspiración viene de muchos de los artistas que realizan trabajo en espacio público y creo en la inspiración directa cuando realizo intervenciones u obra en él y la gente mira. No veo posible que una sola persona realice una revolución en las estructuras del sistema capitalista pero sí que el conjunto, la comunidad o el grupo lo haga; así pues, este trabajo funciona también como una invitación para el desplazamiento de las prácticas artísticas a otros espacios: los públicos.

El arte para mí, entonces, se ubica en la grieta del sentido de las cosas que busca otra forma de acercamiento más allá de mera representación construida en el tejido social. Y aunque a veces sea difícil o imposible predecir lo que sucederá con la obra o anticipar los resultados de manera acertada ya que estando en la calle se llega a perder el control, se debe ser consciente de a quién se dirige la obra y el hacer artístico, esto es, quiénes son las audiencias.

Bibliografía

AICHER, Otl. *Analógico y digital*, Gustavo Gili. Colección Hipótesis, trad. Yves Zimmermann, Barcelona, 2001, 337 p.

ANDREOTTI, Libero y Javier Costa. *Situacionistas, arte, política, urbanismo = Situationists: art, politics, urbanism*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1996, 167 p.

ARTAUD, Antoine, *El teatro y su doble*, Edhasa, reedición 2006, 159 p.

AUGÉ, Marc. *Non-Places. Introduction to an anthropology of supermodernity*, Traducido por John Howe, Verso, London, 1995, 122 p.

BACHELARD, Gastón. *La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México, 1999, 141 p.

BATCHEN, Geoffret. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Gustavo Gili. Fotografía, Barcelona, 2004, 256 p.

BAUDRILLARD, Jean. *Crítica a la economía política del signo*, Siglo Veintiuno Editores, México, 263 p.

La ilusión y la desilusión estéticas. Monte Ávila, Caracas, 1998, 120 p.

La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos, Anagrama, Barcelona, 1991, 188 p.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, 2003, 127 p.

Sobre la fotografía, Pre-Textos, Valencia, 2007, 153 p.

BENÍTEZ DUEÑAS, Issa María. *Hacia otra historia del arte contemporáneo en México*, CONACULTA y Curare, México, 2004, 322 p.

BERGER, John. *Ways of seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London, 1972, 166 p.

About looking, Vintage International, New York, 1991, 205 p.

BEY, Hakim. *The Temporary Autonomous Zone. Waiting for the Revolution*, Autonomedia, New York, 1991, 144 p.

BEYCERO, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*, Paidós Estudios de comunicación, 1era. Reimpresión, Buenos Aires, 2005, 129 p.

BILLING, Johanna et al. *Taking the matter into common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Black Dog Publishing, London, 2007, 143 p.

BORJA, Jordi, *Ciudadanía y espacio público*, Publicado en VVAA, Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern, *Urbanitats* núm. 7, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, 1998.

BOU, Louis. *Street Art. The Spray Files*, Collins Designs, Nueva York, 2005, 192 p.

BOURDIEU, Pierre. *La fotografía. Un arte intermedio*, Nueva Imagen trad. Tununa Mercado. México, DF, 1979, 381 p.

CALHOUN, Craig J. *Habermas and the public sphere*, The MIT Press (Massachusetts Institute of Technology), Cambridge, Massachusetts, 484 p.

CARTIER-BRESSON, Henry. *Fotografiar del natural*, Gustavo Gili. Fotografía, trad. Nuria Pujol i Valls, 2da. impresión 2004, 99 p.

CASTELLS, Manuel. *Espacios públicos en la sociedad informacional*, Publicado en VVAA, Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern, *Urbanitats* núm. 7, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona 1998.

C100. *The Art of Rebellion. World of Streetart*, Publikat Verlag and Gingko Press Inc., Mainaschaff and California, 2003, 144 p.

The Art of Rebellion 2. World of Urban Art Activism, Publikat Verlags und Handels GmbH & Co. KG, Mainaschaff, 2006, 208 p.

CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, 350 p.

CORDERO REIMAN, Karen. *Relatos artísticos, construcción de realidades: crítica, historia e historiografía*, Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana, México, D. F. 2010, <http://arthistorywriting.blogspot.com/2010/02/relatos-artisticos-construccion-de-25.html>

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Rebel Press, London, sin fecha, 119 p.

DE CERTAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, California, 1988, pp. 229 y De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. Artes de*

hacer. Traducido por Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, México, 1996, 261 p.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993, 207 p.

GANZ, Nicholas. *Graffiti Woman. Graffiti and Street Art from Five Continents*, Thames & Hudson, London, 2006, 375 p.

GAVIN, Francesca. *Street Renegades, New Underground Art*, Laurence King Publishing, London, 2007, 128 p.

GEHL, Jan. *Winning Back the Public Spaces*, Conferencia en el simposio "(In)visible Cities. Spaces of Hope, Spaces of Citizenship", Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2003

GOMBRICH, Ernst. *La Historia del Arte* (16ª. Edición), Phaidon Press Limited, London, 688 p.

GONZÁLEZ CASANOVA, José Miguel (coordinador). *Medios Múltiples Dos*, 2008, 285 p.

GRAU, Maria Luisa. *El arte público en la posmodernidad: Kitsch, ironía e interacción con el ciudadano*, AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, ISSN 1988-5180, No. 0, 2007

HEGEL, Georg Wilhem Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Sección de Obras de Filosofía. Fondo de Cultura Económica. México, 1966, 483 p.

HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press, 1997, 304 p.

INGERSOLL, Richard. *The Death of the City and the Survival of Urban Life*, Centro de Cultura de Barcelona 2003. Conferencia presentada en el simposio *Urban Traumas. The City and Disasters*. CCCB, 7-11 julio 2004.

JACOB, Mary Jane (2000), "Extramuros", en GUASCH, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000, 398 p.

KASTNER, Jens y Spörr, Elisabeth Bettina, *Nicht alles tun/Cannot do everything*, UNRAST, Münster, 2008, 195 p.

KESTER, Grant H. (Editor), *Art, Activism & Oppositionality. Essays from Afterimage*, Duke University Press, Durham & Londres, 1998, 318 p.

Conversation Pieces. Community+Communication in Modern Art, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2004, 239 p.

KERNAN, Alvin B. *What's Happened to the Humanities?*, Princeton University Press, 1997. 268p.

KLEIN, Naomi. *No Logo*, Flamingo, Londres, 2000, 502 p.

KWON, Miwon. *One Place Alter Another. Site-Specific Art and Location Identity*, MIT Press, Massachussets, 2004, 218 p.

LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995, 293 p.

LA LLECA. *Cómo hacemos lo que hacemos*, Producción editorial Ana Victoria Jiménez A. México, 2008, 158 p.

MANCO, Tristan. *Stencil Graffiti*, Thames & Hudson, Londres, 2002, 112 p.

MARINOVICH, Greg y Joao Silva, *The Bang-Bang Club: Snapshots from a Hidden War*, Basic Books, Nueva York, 2001, 320 p.

MARTEL, Richard. *L'attitude supplante l'objet (La actitud suplanta al objeto)*, Publicado en Inter, art actuel, No. 81, 2002, Arts d'Attitudes, Inter/Éditeur, 2002, p 6-9.

MINGUET, Joseph Maria. *Street Art: Stickers*, Monsa, Barcelona, 2007, 255 p.

MONGIN, Olivier. *Les conditions de l'urbain: à propos de l'espace public et de la politique*, Centro de Cultura de Barcelona 2003. Conferencia presentada en el coloquio *(In)visible Cities. Spaces of Hope, Spaces of Citizenship*. CCCB, 25-27 julio 2003.

- MORA MARTÍNEZ, Martín, *Maneras de mirar el espacio. Un ensayo sobre artefactos, trashumancias y extranjeros*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, p.
- MURRAY, Chris. *Key Writers on Art: The Twentieth Century*, Routledge, Londres, 2003, 261 p.
- PAUL 107. *All-city: the book about taking space*, ECW Press, Toronto, 2003, 175 p.
- PINTO MI RAYA. *Hurgando en el archivo. Espacios alternativos*, Pinto mi raya, México, 2005, 310 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *The future of the Image*, Verso, Londres, 2007, 147 p.
- The Politics of Aesthetics*, Continnum, Londres, 2004, 116 p.
- RAVEN, Arlene. *Art in the Public Interest*, Da Capo Press, Nueva York, 1993, 373 p.
- RIEMSCHEIDT, Burkhard y Uta Grosenick. *Arte de Hoy*, Taschen, Colonia, 2002, 191 p.
- RODRIGUES BREIJO, Vanessa. *La televisión como un asunto de cultura in Televisión, pan nuestro de cada día*, (Bisbal, coord.), Alfadil Ediciones, Caracas, 2005, 107 p.
- SARTORI, *Homovidens. La sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid, 1998, 159 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 2005, 855 p.
- SILVA, Armando. *Álbum de familia*, Editorial Norma, Bogotá, 1998, 306 p.
- SITAC (Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo), *Diálogos Impertinentes*, PAC, México, 2006, 383 p.
- Mitos de permanencia y fugacidad*, PAC, México, 2005, 311 p.
- Resistencia*, México, PAC, 288 p.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, trad. Aurelio Mayor, México, 2004, 151 p.

Contra la interpretación, Alfaguara, trad. Horacio Vázquez Rial, Madrid, 1996, 390 p.

Sobre la fotografía, Edhasa, Barcelona, 1996, 217 p.

THOREAU, David Henry. *Walden: Or, Life in the Woods and On the Duty of Civil Disobedience*, New American Library, New York, 1980, 256 p.

VANEIGEM, Raoul. *Tratado de saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Anagrama, Barcelona, 1998, 336 p.

VARIOS, textos por Ian Jeffrey. *The photo book*, Paidon Press Limited, Londres, 1997, 511 p.

WALDE, Claudia. *Sticker City. Paper Graffiti Art*, Thames & Hudson, Londres, 2007, 191 p.

WOLBERGS, Benjamin, *Urban Illustration Berlin. Street Art Cityguide*, Gingko Press Inc., California, 2007, 359 p.

XIBILLE MUNTANER, Jaime. *La situación posmoderna del arte urbano*, Fondo Editorial Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 1995, 307 p.

Enlaces

Adbusters <https://www.adbusters.org/>

Adichie Chimamanda

http://www.ted.com/talks/lang/spa/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html

Foro de crítica de arte <http://www.criticarte.com>

Do it yourself <http://www.diymedia.net/collage/>

Graffiti: <http://www.unurth.com>

Bravo, Manuel Álvarez <http://www.artemexico.com/juanmartin/alvarezbravo/>

Carter, Kevin

http://www.nytimes.com/imagepages/2009/04/15/arts/15jaar_CA0.ready.html

de Pedro, Alberto <http://www.unurth.com/291544/Alberto-de-Pedro-Madrid>

Downey, Brad <http://www.pedestrian.tv/pop-culture/features/brad-downey-/1990.htm>

Expósito, Marcelo <http://www.artespain.com/28-03-2008/fotografia/biografia-de-marcelo-exposito>

<http://www.hamacaonline.net/default.php>

Graffiti situacionista <http://www.jahsonic.com/Graffiti.html>

<http://www.bifurcaciones.cl/005/Debord.htm>

G <http://www.woostercollective.com/2004/03/14-week/>

Jetsonorama <http://www.unurth.com/index/filter/Jetsonorama>

JR <http://www.arteycallejero.com/tag/jr/>

Martin Mora <http://www.elobservatorio.info/practicas.htm>

Revisa de arte online <http://www.artnet.com>

Rhode, Robin <http://boek861.blog.com.es/2009/11/30/robin-rhode-grafiti-interactivo-7482574/>

Salgado, Sebastiao <http://personajesfotograficos.blogspot.com/2010/12/sebastian-salgado.html>

Zilda <http://www.unurth.com/52159/Zilda-Pier-Paolo-Pasolini-Rome>