

POLUCIÓN ESTÉTICA DE LOS MERCADOS ITINERANTES

**POLUCIÓN ESTÉTICA DE LOS
MERCADOS ITINERANTES;
EXPRESIÓN COLECTIVA DE LAS
IDENTIDADES PERIURBANAS**

OSFABEL DITEOS RENDÓN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

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

POLUCIÓN ESTÉTICA DE LOS MERCADOS ITINERANTES; EXPRESIÓN COLECTIVA DE LAS IDENTIDADES PERIURBANAS

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

PRESENTA
OSFABEL DITEOS RENDÓN

DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA



E N A P
POSGRADO
EN ARTES
VISUALES

MÉXICO, DF., Abril, 2012



POLUCIÓN ESTÉTICA DE LOS **MERCADOS ITINERANTES**

Dibujo de cubierta
María Luisa Estrada Sánchez

Diseño
Erandi Alvarado
Fernando Ordoñez
Osfabel Diteos



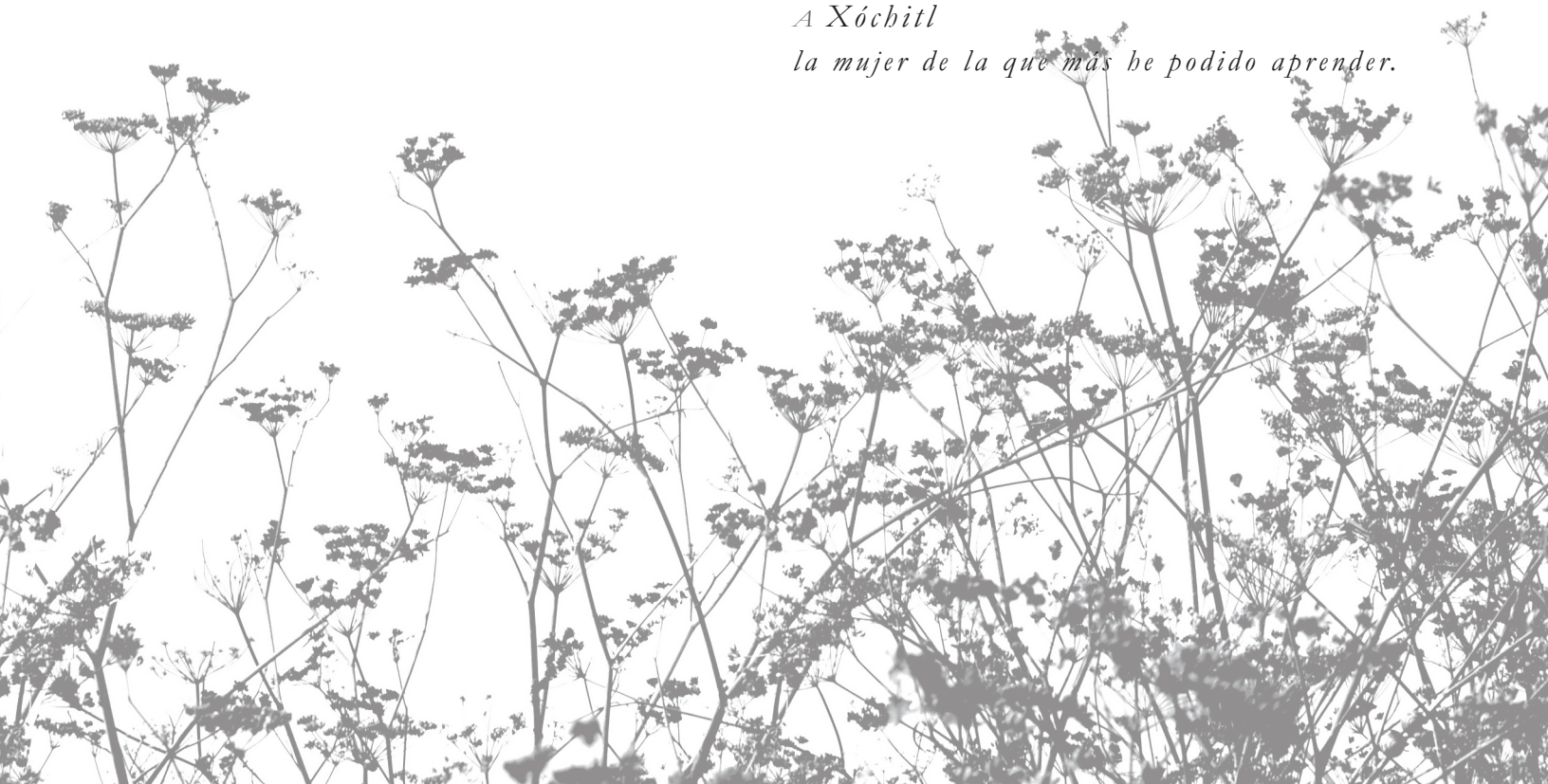
¡Gracias UNAM por la representatividad!

A cada uno de los individuos
que transitaron por las calles del desarrollo de este
trabajo;
constatan que debe realizarse:

Un sincero agradecimiento.

Muchas gracias a la Bienal Internacional *Metropolis 09*
en Copenhague, Dinamarca por el soporte brindado.

*A Xóchitl
la mujer de la que más he podido aprender.*



Índice

Introducción	13
1. Recorrido histórico de cómo el arte contemporáneo se ha volcado a las calles en busca de la periferia	15
1.1 Artistas al abordaje del espacio urbano	15
1.1.1 La polución intraurbana: Artistas en busca del anonimato	17
1.1.2 La reina y el rey, la ciudad ajedrez	19
1.1.3 Destrucción y reflexión: La ciudad desnuda	22
1.2 En busca del caos periurbano; inserción social del cuerpo del artista e intervención del arte en las microesferas humanas	24
1.2.1 Cambiar cromáticamente, saltar charcos; pisar el lodo	25
1.2.2 Aldeas postapocalípticas	27
1.2.3 Entre la emergente expresión colectiva y el arte: Graffiti, postgraffiti e intervenciones urbanas	30
2. Recorrido conceptual: Polución estética de los tianguis periurbanos	37
2.1 Problemáticas; una perspectiva de acción y abordaje	37
2.2 Sobre la permeabilidad de la estética no consciente en el marco de las expresiones colectivas	41
2.2.1 La implicación <i>kitsch</i>	42
2.2.2 Más allá del bien y del mal... (gusto)	45
2.2.3 Experiencia humana como espacio estético por llenar	47
2.3 Del transeúnte en Isaac Joseph al actante en Julien Greimas; una propuesta de intervención actancial	49
2.4 Expresión de la memoria colectiva como medio identitario	54
2.4.1 Retículas de inflexión periurbana	55
2.5 Los tianguis como polución estética	59
3. Documentación del proyecto	63
3.1 Algunas consideraciones en primera persona	63
3.2 Documento	65
Fuentes bibliográficas	67

“SEÑOR, SOY DE OTRO PAÍS

[...]

Nos aburrimos en la ciudad,
tenemos que pringarnos para descubrir misterios todavía en los
carteles de la calle,
último estado del humor y de la poesía.

[...]

Y tú, olvidado, tus recuerdos asolados por todas las consternaciones
del mapamundi,
encallado en las Cuevas Rojas de Pali-Kao,
sin música y sin geografía, sin ir ya a la hacienda
donde las raíces piensan en el niño y el vino se acaba en fábulas de
almanaque.

Ahora se acabó. Nunca verás la hacienda. No existe.

Hay que construir la hacienda.

[...]

Hay que buscar en los lugares mágicos de los cuentos del folklore y en
los escritos surrealistas:

castillos, muros interminables, pequeños bares olvidados, cuevas de
mamut, hielo de los casinos.

Estas imágenes caducas conservan un pequeño poder de catálisis,
pero es casi imposible utilizarlas en un urbanismo simbólico
sin rejuvenecerlas dándoles un nuevo sentido.

[...]

Nos proponemos inventar nuevos escenarios móviles.

[...]

Quizás también un Barrio de la Muerte, no para morir sino para
tener donde vivir en paz,

y pienso aquí en Méjico (sic) y en un principio de crueldad [...]

El Barrio Siniestro, por ejemplo, reemplazaría ventajosamente esas
bocas del infierno

que muchos pueblos poseían antiguamente en su capital
y que simbolizaban las potencias maléficas de la vida.

El Barrio Siniestro no tiene por qué encerrar peligros reales,
como trampas, mazmorras o minas. Sería de difícil acceso,
horrorosamente decorado

(silbatos estridentes, timbres de alarma, sirenas intermitentes con una
cadencia irregular,

esculturas monstruosas, móviles mecánicos motorizados llamados
Auto-Móviles)

y tan pobremente iluminado por la noche como escandalosamente
durante el día

mediante un uso abusivo del fenómeno de reverberación.

[...]

La saturación del mercado con un producto provoca la caída de su
valor:

el niño y el adulto aprenderán mediante la exploración del Barrio
Siniestro

a no temer ya las manifestaciones angustiosas de la vida, sino a
divertirse con ellas.

La actividad principal de los habitantes será la DERIVA
CONTINUA.

El cambio de paisajes entre una hora y la siguiente
será responsable de la desorientación completa.

INTRODUCCIÓN

“...esos mapas que no representan ni la tierra ni el cielo no se deberían comprar, sino elaborar personalmente, marcando caminos propios, como el sentido del mismo viajero lo dispusiera. En realidad, ésa es la única manera de evitar la profusión de mentiras y subjetividades que abundan en los mapas actuales.”

Goran Petrović, *Atlas descrito por el cielo*.

El presente trabajo es resultado de un proyecto que está concebido por tres partes: Una configuración teórica que forma el cuerpo de la tesis; por las piezas de intervención artística realizadas dentro del marco contextual localizado en la misma; por los individuos que han ejecutado las piezas desde el lugar en el que fueron concebidas. El orden y la importancia de las mismas se articulan según su pertinencia. Preferiría olvidar instaurarlos en determinado orden ya que la integridad del proyecto ha sido concebida en este sentido.

Para el propósito formal aquí referido, se presenta la propuesta de una tesis conformada por la interrelación de teorías más que por la de una investigación esquematizada. Teorías que se enuncian a partir de la búsqueda de diferentes enfoques que puedan aportar al campo de las Artes Visuales actuales, particularmente a las ejecuciones e intervenciones urbanas que, en el tercer capítulo, se documentan.

El escrito aborda el fenómeno periféricamente, de manera que se estimulen los ejes centrales de la propuesta y, con ello, se consiga involucrar a la persona que lee la tesis con la persona que la camina, que la experimenta, la persona que vive, mueve e integra la pieza. De esta manera, imagina que se trata más de una especie de etnocartografía¹ que se recorre a saltos al igual que una calle con charcos y baches, pero nunca de manera progresiva ni lineal. Un recorrido que se camina, que se pisa, que debe llevar una carga experiencial y corporal más que el resultado de un esquema de investigación.

Dentro del trabajo teórico encontrarán dos caminos para dar con las obras que se pueden andar de manera entrelazada y, quizá, cual consecuencias zigzagueantes, como la respuesta que escuchas al preguntar: “¿Sabe cómo llego a...?” Una propuesta que se mueve entre la información cartográfica y la experiencial. Un camino ofrece un breve recorrido por la Historia del Arte contemporáneo que sitúa las ejecuciones artísticas realizadas y su influencia desde un sentido cercano, aproximadamente de mediados del siglo xx a la fecha; el otro recorrido parte de su articulación y su desarrollo temático, experiencial y contextual, de su emplazamiento y de la manifestación colectiva de las historias con h minúscula, sus formas de memoria, identidad y expresión siempre colectivas. Éste último recorrido parte de la ejecución de la pieza misma y el anterior de su consecuencia.

La documentación de las ejecuciones artísticas se encuentra en formato DVD como parte del tercer capítulo, además de algunas consideraciones en primera persona de los proyectos artísticos en los que incido siempre tratando de desvanecerme en ellos, dónde se pueden situar respecto a otros trabajos, de qué necesidades surgen y hacia a dónde se dirigen.

Una parte importante, vital, es la que ha de completarlo todo: Se trata de la postura con la que se propone en este caso, no al espectador sino al *actante*, término que se encuentra desarrollado en la siguiente propuesta teórica.

¹ Cartografía social que contempla el conocimiento popular de una población en su complejidad cultural, la distribución espacial de los acontecimientos culturales y su importancia para y desde la misma comunidad.

En la ejecución se estimula la intervención del individuo y el desplazamiento del papel del artista por la incidencia misma del individuo, tanto en la pieza al accionarla o al haberla modificado dentro del proceso de manera activa e incluso pasiva, así como en la teoría al completarla y caminarla a partir de la estimulación conceptual periférica antes mencionada.

Desde otra postura se le puede reclamar cierta congruencia al proyecto, en el sentido de que se trata de personas con perfiles diferentes, es decir, que quien lee la tesis no es quien ejecuta la intervención artística. Necesidad de congruencia que no importa, ya que los individuos que intervienen la pieza son quienes caminan los textos de la tesis. Resulta innecesario que lean o no la tesis porque ellos están aquí, al accionar, al manifestarse colectivamente, en su perversidad y violencia, en los modos de su corporalidad, en su gestualidad, en sus gritos; al caminar la calle, al tomarla y hacerla suya, al manifestarse, al oscilar entre su cotidianidad, su memoria y expresión colectivas. Cotidianidad en la que quiero encontrarme, como ya lo dije, disuelto y sin distancia alguna como teórico en tanto que artista. Parte de esta disolución discrepa de contemplar a los individuos como objeto de estudio. Sencillamente busca establecer vínculos humanos que hagan vivir el fenómeno desde una *experiencia estética diferente*, quizás artística.

Dicho esto, las siguientes páginas emprenden una configuración *teórico-artística* de los *tianguis* o mercados itinerantes, su contexto y los individuos que lo conforman como una pieza artística de *intervención urbana* en la que se manifiesta la memoria y la expresión colectivas, a partir de la *polución estética* de los habitantes de las *zonas periurbanas* de la megaciudad de México.

Sólo resta indicar que, para una adecuada lectura debe realizarse peripatéticamente² por alguna de las miles de rutas que desconoces de esta desbordante urbe.

²Peripatético: Que sigue la doctrina de Aristóteles. Recibió este nombre porque en la escuela de Aristóteles era costumbre enseñar paseando.

1 RECORRIDO HISTÓRICO DE CÓMO EL ARTE CONTEMPORÁNEO SE HA VOLCADO A LAS CALLES EN BUSCA DE LA PERIFERIA



“La historia comienza al ras del suelo, con los pasos. Son el número, pero un número, que no forma una serie. No se puede contar porque cada una de sus unidades pertenece a lo cualitativo”

Michel de Certeau,
La invención de lo cotidiano I.
Artes de hacer, pág. 109.

1.1 Artistas al abordaje del espacio urbano

Los fenómenos que se han generado a partir de las grandes metrópolis contemporáneas, se presentan como una concatenación compleja de la condición humana en relación con el espacio, con las conexiones que genera el lugar, los entramados sociales cada vez más vertiginosos, diversos y complejos. La explosión demográfica y, por lo tanto, el crecimiento desmedido de las ciudades se manifiestan, además del surgimiento de las urbes, en su inadecuada planificación, así como en problemáticas que inciden a tomar palabra en las múltiples disciplinas del conocimiento. El desprendimiento, el desbordar de la megaciudad presenta un estímulo trascendental para los individuos que lo habitan y un desafío para los artistas que lo abordan; se encuentran envueltos por las persuasiones sensoriales de la generación caótica presente en el contexto.

Charles Baudelaire fue uno de los principales artistas que prestaron una particular atención a los fenómenos en un complejo social, como lo son el surgimiento de las grandes urbes modernas. Es, sin duda, el primer gran artista moderno empapado en un contexto urbano; la gran urbe francesa del siglo XIX. Claro que, en la obra de los

literatos Nicolas-Edme Rétif³, Eugène Sue⁴ y E. T. A. Hoffmann⁵, es posible rastrear un antecedente respecto al estímulo urbano más allá de un tema, es decir, como un

³En el texto de Rétif de 1775 *El campesino pervertido* o *Los peligros de la ciudad*, se encuentra un uso del potencial imaginativo en el que el proceso de construcción parte de la explosión del contexto citadino.

⁴Se puede ver un ejemplo de cómo se introduce el bullicio urbano de la ciudad Parisiense en el año de 1842-43, Eugène Sue, *Los misterios de París*, México, Porrúa, 1987.

⁵En este caso, se puede encontrar un intenso acercamiento al concepto de *flâneur* definido por Baudelaire. En el que enfatiza el fenómeno del erotismo en los espacios públicos dentro de los desplazamientos urbanos, de la necesidad de experimentar los entramados de la ciudad y sus implicaciones sociales al caminarla, del fenómeno del ver sin ser visto. Hoffmann lo trabaja en el contexto en el que nos interesa, en el envoltorio de un gran mercado callejero. E. T. A. Hoffmann, “El observatorio”, en E. T. A. Hoffmann, *Cuentos*, México, 1978, págs. 299-313.

estimulante para y dentro del proceso mismo de la construcción artística, casi en términos de un soporte artístico. En el caso de Baudelaire, sus ensayos, poemas, su literatura, se tropieza con el genial tratamiento de la erotización pública en las calles, por ejemplo, la vagancia y la fluctuación de individuos que generan los espacios públicos, los enclaves y los *camino que se bifurcan*, sobre todo, el complejo sistema social implicado en el hecho de mirar sin ser visto, la experiencia del recorrido y la importancia corpórea de recorrer las calles, que en sí mismas ya tienen movimiento dentro de una gran ciudad; el *flâneur*⁶. La influencia de su tratamiento para los contextos urbanos se ha extendido en diversos campos artísticos vanguardistas.

Con este tratamiento ya no se habla del artista que en una concepción romántica y casi apoteótica elige abordar un tema, en este caso lo urbano, con determinadas herramientas, sino del artista como una polución de un contexto dado. Por ejemplo: La manera en la que el pintor francés Henri de Toulouse-Lautrec⁷, poco después de que muriera Baudelaire, se empapó de la vida urbana parisiense; toda su experiencia queda reducida y enmarcada en el cuadro, lo vehemente y bullicioso de los barrios bajos queda evidenciado magistralmente en su técnica pictórica y en la elección del objeto pictórico: En el uso de colores intensos y contrastes cálidos, en sus trazos vibrantes y dipsómanos, así como en la temática y la composición pictórica. En el caso de Baudelaire y algunos literatos, esta cuestión pareciera ir más allá, la explosión centrífuga de la ciudad utiliza a los artistas en tanto que los estimula para la creación, los rebasa, los arrastra. El artista como un medio, como una polución, como un vínculo entre la magnificencia del contexto urbano y los individuos que en su devenir la transforman, sin recurrir a una cuestión temática o incluso técnica se comienza a observar la trascendencia del *proceso artístico*.

Cuando Baudelaire se vuelca sobre las calles, se trata de los espacios públicos que hacen acto de presencia sobre su imaginario, manifestándose como primer enlace contextual de tipo moderno sobre la urbe, al recorrer las calles y encontrar una incertidumbre excitante con relación a los

espacios sociales, la pertenencia colectiva de circundar el mismo espacio a expensas del desconocimiento, lo fortuito y la búsqueda del encuentro inesperado, incluso el puro encuentro y consumo visual. Esa incertidumbre es generada a partir del caminar bajo los estímulos de la calle, en las posibilidades de la mirada y la espontaneidad del coincidir, en el arrojamiento de los cuerpos y en la violencia de las gesticulaciones; vértigo del destino e incertidumbre ante la certeza de muerte juegan un papel colectivo en el espacio social en la que los literatos se dejaron llevar.

Pero. ¿Cómo es que a partir de los estímulos circundantes en una ciudad se llega a las ejecuciones artísticas que intervienen y que han intervenido los espacios públicos, sin intentar implementar una transformación utópico-progresista, a través de la Historia del Arte a partir de mediados del siglo xx? Y, ¿de verdad está dirigida, dicha manera de hacer arte, a las esferas en las que es producido en conjunción tanto del contexto como de las personas que lo procesan con el artista que, de alguna manera, lo propone, dirige o coordina, esto en las prácticas del arte actual? Parar terminar, ¿es posible llegar a desplazar el papel del artista en las prácticas de intervención y depositarlo en los individuos que experimentan el proceso y la ejecución artística?

⁶Término que Baudelaire usa para designar la experiencia del caminar y vivir el bullicio del fenómeno público-visual urbano que se desprende de la ciudad.

⁷Pintor francés considerado como postimpresionista.



1.1.1

La polución intraurbana: Artistas en busca del anonimato

“No llegar al extremo donde ya no se dice yo, sino al extremo en el que no tiene ninguna importancia decir o no decir yo.”

Guilles Deleuze
y Felix Guattari, *Rhizoma*
(Introducción), pág. 7.

El estado de posguerra a mediados de la década de los años cuarentas y hasta los cincuentas se caracterizó por una suerte de cumbre artística particularmente pictórica; ambicionó la autonomía y una pureza acentuada en el quehacer artístico. Una ruptura que proclamó un proyecto ambicioso e incluso extravagante, con las contradicciones y paradojas que se presentaron en la condición artística y su relación tanto con la sociedad como con el mercado. Como el cliché del artista bohemio que vende su obra en millones a un magnate de la cumbre social.

La explosión económica de posguerra arrebató todo lo que este movimiento tuvo de singular e incluso de auténtico.⁸ Anterior a esta cumbre pictórica los artistas no habían contemplado la culminación de su quehacer más allá del objeto artístico, el cuadro, el encuadre, el lienzo y el cincel, es decir, sin contemplar el más allá del producto artístico: Su proceso, su concepto, su accionar como partes de la misma pieza. Es bajo esta retórica que algo comenzó a

moverse en condiciones subterráneas, otro tipo de bomba se encontraba a punto de estallar. Los grupos marginales en un entorno fuera de “una estructura estable de galerías, patronos y públicos que les proporcionase algún tipo de esperanza fundada en el éxito internacional”⁹. Esto dio pie a una generación que se volcó hacia su ambiente más próximo y crudo, en una situación de prejuicios y discriminación, al proponer una perspectiva artística subterránea y subversiva con respecto a los pintores modernistas de Norteamérica, como bien lo apunta Thomas Crow:

⁸ Este hecho queda ejemplificado cuando Jackson Pollock, al sentirse prostituido por la estructura económica y artística, abandona el juego justo en la cumbre de su éxito.

⁹ Thomas Crow, “Días de independencia”, en Thomas E. Crow, *El esplendor de los sesenta*, Akal, Madrid, 1996, pág. 23.

A los artistas de California, que llevaban mucho tiempo excluidos de la participación en cualquier tipo de economía artística real, les atraía la barata disponibilidad del collage y del ensamblaje [...] A nivel cognitivo, explotaron esas técnicas con el fin de dotar de sentido a su propia marginalidad, reciclando los desperdicios de la opulencia de la posguerra en nuevos dispositivos provocativos y desviados de la norma.¹⁰

Esta generación encontró fundamentos que les dieran identidad y legitimaran su posición subterránea en las calles y barrios marginados por los prejuicios de la época. La música negra de los cimbreados agujeros del *jazzz* encontraba una nueva forma corporal de expresar la necesidad de liberación del linaje negro. Es en este contexto que el deambular desenfrenado fue evidenciado en la literatura de la *generación beat*¹¹ que, dadas las condiciones urbanas de discriminación y represión, las calles de la ciudad son experimentadas desde las alcantarillas y los ductos del drenaje; todos los desechos desembocan desde el *urinario* duchampiano hasta los olores y los ritmos de las calles. Así, el ensamblaje, el collage construido, los ambientes, los *happenings* de Jasper Johns, Robert Rauschenberg y Claes Oldenburg rescataban las *poluciones estéticas* que las calles como complejo del deseo colectivo eyaculaban. Al recolectar, al acumular objetos encontrados en las calles, material ya modificado y usado, con una memoria y una carga cultural que se encontraba fuera del sistema capitalista de *producción-distribución-consumo*, adquirirían un sentido artístico, “Oldenburg se describía a sí mismo como «una persona sensible» que luchaba a brazo partido «con el paisaje de la ciudad»”¹²

¹⁰ Ídem., pág. 27.

¹¹ Grupo de escritores estadounidenses de la década de los años cincuentas.

¹² Ídem., pág. 35.

1.1.2

La Reina y el Rey, la ciudad ajedrez



“Cada Peón es potencialmente una Reina”

James Mason

Esta forma de operar en los estímulos de la ciudad desbordada sobre los artistas encontró a la persona indicada. Esta persona requería conocer las ciudades cual vagabundo y conocimientos arquitectónicos¹³ con respecto a la transformación urbana, es decir, que se pudiera mover en la ciudad como la Reina sobre el tablero. Este “organizador de sonido”¹⁴ se vio arrastrado por los estímulos que la entropía del ruido urbano escupe. Los sonidos aleatorios invaden las partituras de John Cage y la relación ruido/silencio hace presencia particularmente en los instrumentos de percusión y en el surgimiento de una nueva concepción artística que se expandió hacia formas extramusicales. Como una consecuencia de la revolución industrial, la conceptualización del ruido urbano vendría a legitimar gran parte de los movimientos musicales y antimusicales que se desprendieron a partir de mediados del siglo xx, el *jazz*, el *rock*, la música con fundamentos electrónicos, particularmente el *noise*, la música *minimalista*, la *electroacústica* y la música clásica vanguardista, también al extender su influencia en los movimientos artísticos como los *happenings*, los *environments*, las *instalaciones* y el *arte sonoro*; tanto el artista como el músico contemplan a los individuos desde su cualidad cotidiana:

Habitar la urbe; convivir con el ruido. Un punto crítico de esta estimulación urbana se puede evidenciar en la obra y vida de Louis Thomas Hardin, alias *Moondog*, este personaje que se internó de manera extremista en las calles de Nueva York, en donde vivió gran parte de su proceso de creación, de su vida, alrededor de los años cuarentas a los sesentas; se le conoció como *The Viking of 6th Avenue*. Moondog creó varios instrumentos, composiciones y poemas, a partir de la experiencia sonora que desarrolló al vivir en las calles, el talento mostrado desde su intensa y particular experiencia sobre el habitar las calles también se vio intensificado por su temprana ceguera. Al igual que Cage, pero con intencionalidades diferentes, Hardin se dejó llevar por la incorporación de sonidos ambientales urbanos, como el del tránsito callejero, aullidos de perros, sonidos mezclados para generar ambientes. En ambos casos se mantiene la premisa de que es la urbe, como algo incontenible, que utiliza a los artistas y no al contrario.

¹³ En la biografía de Ellsworth J. Snyder sobre John Cage, en los años 1930-1931 aparece que estudió arquitectura con el húngaro Ernő Goldfinger. Se dedicó por un periodo a “vagabundear” en Biskra, Mallorca, Madrid, Berlín. Ver Richard Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*, Anagrama, Barcelona, 1970, pág. 71.

¹⁴ John Cage, “El futuro de la música. Credo”, ídem., pág. 68.

Dejar de hablar del artista que en una concepción romántica y casi apoteótica elige abordar un tema partiendo de su genialidad, sino del artista como una polución de un contexto y necesidad ya dados; el desbordar de la ciudad juega con los artistas, los mueve en tanto que los estimula para la creación; el artista como médium, nos dice Marcel Duchamp: "...el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro."¹⁵ como un vínculo entre la magnificencia del contexto urbano y los individuos. Duchamp, como la pieza más importante del tablero, supo colocar con precisión su defensa. La fractura del vidrio provocada por accidente en una transportación por la ciudad en realidad no ha cesado de romperse, dicha fractura abrió el camino, entre otras cosas, a la desmaterialización del objeto artístico, camino que el arte conceptual logró consolidar, así como a la posibilidad de incorporación de otros elementos a la pieza artística como el cuerpo, el concepto, el proceso, el ambiente, el contexto, la acción y la reacción.

Cuando Cage se vuelca sobre las calles, al hacer uso de los sonidos que fluyen de manera caótica, se trata de los espacios manifestándose por sí mismos, que hacen acto de presencia sobre su imaginario: "*Dondequiera que estamos lo que oímos es ruido. Cuando lo ignoramos nos incomoda. Cuando lo escuchamos descubrimos que es fascinante. El sonido de un camión a 90 kilómetros por hora. Los ruidos parásitos entre una emisora de radio y otra. La lluvia*"¹⁶ La arquitectura sonora de la urbe se encuentra trazada en los planos/partituras de Cage, pero su accionar sólo reverbera si se piensa en tanto que urbe:

Difusión pública de esta música. Organización del sonido para objetivos musicales y extramusicales (teatro, danza, cine).

*A TRAVÉS DEL PRINCIPIO DE URBANIZACIÓN O DE LA COMÚN CAPACIDAD HUMANA DE PENSAR*¹⁷

En su famosa pieza 4'33"¹⁸ la obra se compone por los sonidos ambientales, ya no de Cage, sino de la expectativa de las personas que rodean el evento, así como por la entropía que el ambiente escupe. Cuando se piensa una composición con una duración de casi medio día, no se trata de escuchar una pieza durante medio día, sino de que la pieza es ese sonido aleatorio e irreplicable, el medio día está implicado en la vida misma.

Se encuentran hasta aquí diversos factores que nos hacen pensar en la metáfora que puede representar una polución en un cuadro de Jackson Pollock, asunto que Allan Kaprow supo teorizar en su ensayo "The legacy of Jackson Pollock". El punto en el que el *dripping* en tanto que trazos eyaculados sobre el lienzo vibran como queriéndose salir del mismo, como si la acción de pintar quisiera saltarse del cuadro a través del cuerpo de Pollock y a la inversa:

¹⁵ Marcel Duchamp, *Escritos. Duchamp du Signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 162.

¹⁶ John Cage, "El futuro de la música. Credo", en Richard Kostelanetz, *op. cit.*, pág. 65.

¹⁷ Ídem., pág. 70.

¹⁸ Pieza en tres movimientos ejecutable por cualquier músico y con cualquier instrumento o conjunto de instrumentos, en la partitura únicamente aparece "Tacet" que indica al músico guardar silencio durante cuatro minutos con treinta y tres segundos. John Cage, 4'33", originalmente interpretada por David Tudor, Woodstock, New York, 29 de agosto de 1952.

...Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street[...]Not only will these bold creators show us, as if for the first time, the world we have always had about us but ignored, but they will disclose entirely unheard-of happening and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies; seen in store windows and on the streets...¹⁹

Esa polución de Pollock se salta del cuadro, es reverberante, de manera que al ser canalizada por Kaprow será vertida en y sobre las calles, fuera de los museos, dirigiéndose al destino del arte vanguardista: La vida...

Así, en la ciudad ajedrez como en la vida, Duchamp nos dice que: “No todos los artistas son jugadores de Ajedrez, pero todos los jugadores de Ajedrez son artistas”.

¹⁹ Allan Caprow, “The legacy of Jackson Pollock”, en Jeff Nelly (editor), *Essays on the blurring of Art and Life*, L. A. University of California Press, California, 1996, págs. 7-9.

1.1.3

Destrucción y reflexión: La ciudad desnuda

La envolvente de algunas ciudades, bajo ciertas condiciones históricas, produjo acontecimientos y perspectivas artísticas casi paralelas, en sitios y circunstancias muy diferentes. En Japón a principios de los años cincuentas, en medio de una ciudad devastada por la segunda guerra mundial, un grupo de artistas se conformaba como movimiento internacional. El grupo *Gutai* se vio tomado por un contexto arquitectónico devastado, la mirada espiritualista, decadente, existencialista con respecto a la postura de estos artistas quedó evidenciada en el manifiesto de Jiro Yoshihara y en muchas de las presentaciones públicas del grupo.

Pese a las condiciones de posguerra que la ciudad padecía, la poética de la ruina, la estética desoladora, el silencio después de la destrucción deja escuchar la voz del material en crisis, de su memoria que se manifiesta dentro de su destrucción misma. Como sucedió con Caprow, Cage o Duchamp, el grupo *Gutai* se declaró ante disciplinas artísticas tradicionales al verlas obsoletas con respecto a su situación contemporánea, los artistas no usaban herramientas o expresión sino que eran usados por... En la agrupación *Gutai* guardaron respeto sobre el trabajo de Pollock paralelamente con Kaprow:

...what is interesting in this respect is that novel beauty which is to be found in the works of art and architecture of the past, even if, in the course of the centuries, they have changed their appearance due to the damage of time or destruction by disasters. This is described as the beauty of decay, but is it not perhaps that beauty which material assumes when it is freed of artificial make-up and reveals its original characteristics? The fact that the ruins receive us warmly and kindly after all, and that they attract us with their cracks and flaking surfaces, could this not really be a sign of the material taking revenge, having recaptured its original life? In this sense I pay respect to Pollock's and Mathieu's works in contemporary art.[...] The two artists grapple with the material in a way which is completely appropriate to it and which they have discovered due their talents. This even gives the impression that they serve the material.²⁰

²⁰Jiro Yoshihara, "Gutai Manifiesto", en Charles Harrison y Paul Word, *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Blackwell, Malden, Massachussets, 2003, págs. 699-700.

Los eventos en la ciudad se manifiestan de manera única e irreplicable, como si la rueda de bicicleta duchampiana sólo pudiera girar sobre las calles y no dentro de un museo.

Es así, como desde lo urbano, se intenta hacer penetrar el arte en la vida, bajo la condición en la que el espacio vivencial humano ha hablado y grita con su propia voz. Lo urbano permanece sobre la vida de los individuos que la habitan, sobre la misma ciudad que geopolíticamente lo estimula, tiene vida y memoria propias que parten de la colectividad de sus habitantes pero que en algún punto siempre los rebasa.

1.2

En busca del caos periurbano; Inserción social del cuerpo del artista e intervención del arte en las microesferas humanas

“Los pies como periferia del cuerpo humano”

Kenzaburo Oé, *¡Despertad,
oh jóvenes de la nueva era!*,
pág. 149.

Pareciera que algunas formas de ejecución artística de la primer década del tercer milenio cobran vida a través de contextos periféricos marcadamente caóticos, los artistas del Soho se desplazan a los espacios de complejidad periurbana, toman las calles de Brooklyn; artistas franceses, no sólo al desplazarse, también al vivir e insertarse en las favelas brasileñas o en comunidades marginadas africanas, participan con los individuos y el contexto mediante un acercamiento al término de *actante*²¹, artistas estadounidenses extraen fragmentos cotidianos en la ciudad de México. Este desplazamiento y movilización está implicado en los procesos mismos de la globalización y el capitalismo, las estrategias de comunicación y politización, las revoluciones informáticas y tecnológicas, lo multicultural y las hibridaciones, la antopofagia y la apropiación.

Pero. ¿De qué manera ha tenido lugar este proceso centrífugo de creación artística que incide directamente en los llamados países emergentes? Y, si este proceso artístico, ¿de verdad está dirigido a los individuos que, conscientemente o no, lo viven e intervienen, sin que sucumba en sólo una pretensión bohemia ya anteriormente superada, en la

que el artista produce la obra desde los bajos estratos sociales para después venderla y exhibirla para la alta clase social; alejando de ésta el sentido en el que se gestó? En consecuencia de esto, ¿sería posible una nueva forma de dirigir el proceso de creación y producción artística hacia horizontes siempre deseados y nunca realizados, gracias también a las nuevas estrategias de comunicación presentes en las redes virtuales globales?

²¹ “El actante puede concebirse como el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación. Así, citando a L. Tesnière de quien se toma este término, «los actantes son los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra —incluso a título de simples figurantes y del modo más pasivo—, participan en el proceso», en A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, España, 1982, pág. 23.



1.2.1

Cambiar cromáticamente, saltar charcos; pisar el lodo

“The new electronic interdependence recreates the world in the image of a global village.”

Marshall McLuhan

La condición que predominó en la década de los años ochentas que, como reflejo de las visiones utópico-radicales de las posturas artísticas de los años sesentas y setentas, con la culminación ejemplificada claramente en la situación internacional de los despliegues juveniles del año de 1968, se caracterizó por una suerte de desencanto social colectivo en relación a las perspectivas humanas con miras hacia un futuro ya no mejor ni peor, simplemente una ausencia del mismo en la desconfigurada y fragmentada posición del sujeto desde el sujeto mismo; su otredad constitutiva. Estas posturas de arte radical, a su vez, dieron la falsa impresión limitante a sus sucesores: Todas las posturas se han caminado, todas las teorías se han formulado. El presente que muere: “*La búsqueda de otras tradiciones y la tradición de los ‘otros’ vinieron acompañadas por múltiples postulados sobre el fin: el fin de la historia, la muerte del sujeto, el fin de la obra de arte, el fin de los metarrelatos*”²². Pese a que esta situación sólo fuese sintomática, ayuda para explicarnos el trayecto y los puntos de intersección en las ejecuciones artísticas postvanguardistas. La situación se pudo acentuar debido a la panorámica del estatus mundial globalizado, tanto con la reconfiguración de los estratos internacionales a partir de la caída del muro

de Berlín a finales de los años ochentas, como con el manejo vertiginoso y la circulación global de la información por los medios de comunicación que se expandieron hasta lograr su hegemonía en los noventas.

Bajo esta circunstancia se pudieron generar actitudes que en su posicionamiento ideológico, a diferencia de sus antecesores, existieron exclusivamente en tanto que estrategia política-pública y no como postura ideológica. Y que sólo sea posible encontrar una especie de patrón, quizá ecléctico, en los artistas del llamado *nuevo arte público*²³ que, al parecer, encontraron su manera de reaccionar a los

²² Andreas Huyssen, “Memoria: global, nacional. Museológica. 1. Pretéritos presentes: Medios, política, amnesia”, en Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, págs. 14-15.

²³ Se refiere a los proyectos artísticos manejados por el discurso de Nina Felshin “Pero ¿esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. En Paloma Blanco [et al.], *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, España, 2001, págs. 73-93.

movimientos radicales, para lograr contrastarse ésta tenía que ser desde una postura conciliadora y negociadora; la estrategia del artista presenta una amplitud en este sentido, el artista utilizará la postura que le sea necesaria para llegar a la creatividad a costa de la invasión a otros sectores, así como el desarraigo y la pérdida de un compromiso ideológico definido o defendido. Al generar un posicionamiento pivotante el artista no tiene inconveniente al situarse en lo dulce y amargo y ácido con tal de ampliar los ejes de la creación:

...teóricos del arte han observado que la quiebra del proyecto moderno trajo consigo una creciente despolitización del arte y el auge de posturas cada vez más blandas y negociadoras, que dejaban atrás el radicalismo crítico de las vanguardias. [...] esta supuesta indiferencia política se fue transformando en una suerte de juego cínico con los símbolos del poder que, a la larga, ha desembocado en una nueva estrategia para abordar el espacio político [...] lo político ya no se presenta como un compromiso definido con una ideología específica sino como una instancia discursiva que se expresa simbólica y subrepticamente en todas las formas de la actividad social, individual y productiva...²⁴

Estrategia que se encuentra en miras a la configuración de una obra con una táctica discursiva social en un contexto específico, de arte o no²⁵, pero que al final se inserta en los tejidos de las diversas estructuras urbanas, así como en lo político. Revaloración de la diferencia en donde “prevale la mirada documental o la yuxtaposición crítica de recortes de prensa, reportajes y testimonios reales, que hablan elípticamente de la tragedia y la ira de los sectores marginados o minoritarios.”²⁶

Hay que considerar también que los años ochentas y los noventas, sirvieron para preparar el ambiente hacia un estatus postutópico, en el que se puede ver con otra pers-

pectiva a los contextos que ante el proyecto de la modernidad subsistieron pese a su predecible extinción²⁷, es decir, aquellos procesos que dentro de la modernidad permanecieron inconclusos, en este momento toman un nuevo sentido. Los países que no alcanzaron etapas regulares de desarrollo modernista se comienzan a abordar desde otras perspectivas. Este voltear a ver al otro tenía ya su inauguración, quizá bastante idealizada y en algunos casos exotizada, en el movimiento de la *generación beat* de los años cincuentas y principios de los sesentas, donde especialmente Jack Kerouac, Neal Cassidy, Allen Ginsberg y William Burroughs²⁸ encontraban en el contexto de la periferia un estímulo creativo altamente sugestivo.

²⁴ Félix Suazo, “Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas”, en *Curare*, No. 16, México, julio-diciembre del 2000.

²⁵ Se orienta al planteamiento que hace Nina Felshin en “El proceso de cambio” al introducir la explicación del arte como activismo, formula la pregunta que titula su texto “¿Pero esto es arte?” y la relaciona al decir que esto se convierte en algo insignificante en relación a los efectos que este tipo de arte tiene sobre las redes de la consciencia de la sociedad y su proceso constitutivo. Nina Felshin, “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en Paloma Blanco [et al.], op. cit, págs. 73-76.

²⁶ Félix Suazo, op. cit, pág. 7.

²⁷ Se hace referencia a las condiciones que presentan algunos países, así llamados, tercermundistas que en una fase rezagada de deseo de la modernidad presentan una inadecuación contradictoria en su contexto cotidiano, en el que pareciera que la condición fuera del estado consciente domina las dinámicas de su estructuración, esta condición genera una suerte de *Apocalipsis cotidiano*.

²⁸ Respecto a un enlace fundamental en el proceso artístico entre William Burroughs y John Cage; ambos aplicaron los conceptos de montaje y collage del artista y pintor Brion Gysin. En Burroughs se transformó en el método de corte por yuxtaposición y plegado sobre plegado “*cut-up and fold-in*”; en Cage se encuentra desarrollado a partir tanto del uso de grabaciones magnetofónicas como de la yuxtaposición de señales de radio, ésta última también usada por Burroughs. Ambos artistas son precursores, incluso por encima de los *situacionistas*, en dejarse envolver por el abordaje y la estimulación de lo urbano en la condición de las ciudades en el siglo xx. Para una consulta de los métodos e influencia en el trabajo de Cage y Burroughs véase, William Burroughs, “Desde una lejana mano levantada: Una nota sobre el método utilizado en este texto”, en *El metro blanco*, Pretextos, España, 1997, pág. 26. Para el caso de Cage ver John Cage, *Del lunes en un año*, ERA, México, 1974.



1.2.2 Aldeas postapocalípticas

“Wild, dark times are rumbling toward us, and the prophet who wishes to write a new apocalypse will have to invent entirely new beasts, and beasts so terrible that the ancient animal symbols of Saint John will seem like cooing doves and cupids in comp.”

Heinrich Heine

En la literatura *cyberpunk*, glorificada por el cine de los ochentas, de autores como Philip K. Dick, Bruce Sterling y William Gibson, se deja de hacer uso de la perspectiva progresista que es posible apreciar en el filme *Metrópolis* dirigido por Fritz Lang en el año de 1927. Se puede llegar a esta diferencia a partir del análisis de la relación utopía/distopía presentes en ambos casos. El entorno urbano utópico presente en *Metrópolis* se encuentra acentuado en la explotación tecnológica, el énfasis tecnocientífico se encuentra sometido al poder humano y refleja todas las perspectivas cimbradas en el proyecto de la modernidad. Mientras que en los entramados *cyberpunk* el papel de la máquina deja de aparecer como herramienta en tanto que extensión corporal; se trata más de una añadidura, de un injerto o prótesis, más que sustituir o extender las herramientas humanas biológicas crean una nueva al optimizarla, supera el funcionamiento de tipo herramienta, de ahí el término *Cyborg*: Ni hombre ni máquina, sino un *organismo cibernético*. Así, la tecnología ya no se encuentra supeditada al servicio y poder del ser humano; en el *cyberpunk* la máquina ha rebasado al humano y se encuentra generalmente

sublevada, como en el caso de *La segunda variedad* de Philip K. Dick²⁹.

Finalmente, la visión urbana del *cyberpunk* presenta una condición postapocalíptica de tipo topográfica. No aparecen artefactos ideales que hagan más cómoda la vida humana, ni rascacielos imponentes como muestras del poder económico y político de las megaciudades primermundistas, ningún tipo de utopías globales. Esta literatura nos va a presentar escenarios recreados a partir del Apocalipsis o en consecuencia de este, desde el fin sin ser el fin mismo, lo que sobrevive, lo que queda después de la destrucción global, las mutaciones y los errores. En este

²⁹ En este cuento situado en un ambiente postapocalíptico la tendencia programática de autocorrección de la máquina se propone terminar con el virus que representa el ser humano para el planeta; la máquina emula al mismo ser humano como técnica de engaño para poder ingresar a los cuarteles de supervivientes, Philip K. Dick, “La segunda variedad”, en Ricardo Bernal (Comp.), *Ciberficción. Antología de cuentos*, Alfaguara, México, 2001.

tipo de literatura se preservan las formas de vida involucionadas por encima de las evolucionadas que se presentaban en la literatura de ciencia ficción clásica, lo que queda de la vida en su estatus cotidiano se ha sumergido en lo subterráneo, lo más cercano al sistema de drenaje y su sociedad de ratas, donde la vida en el exterior se presenta como imposible, sea por el dominio de la máquina o por las condiciones ambientales inhóspitas provocadas por la lucha humana por el poder, por los recursos naturales; una condición violenta, destructiva e inconciliable.

Esta situación se puede concebir fácilmente desde los países primermundistas, en consecuencia a su constante lucha político-militar por el poder económico global. La situación en los contextos que no se encuentran en completo estado de desarrollo se acompleja, se torna contradictoria y, en gran parte, se intrinca en el espacio de lo *no-consciente colectivo*³⁰. En muchos aspectos, el contexto postapocalíptico presente en la literatura *cyberpunk* se asemeja al contexto de la periferia tercermundista que dejaron las secuelas del proyecto inconcluso de la modernidad, lo inacabado, la condición de supervivencia, el vivir al día, las formas de vida más extremas, los asentamientos irregulares, el hacinamiento, el uso de materiales más allá del sistema producción-distribución-consumo, el re-uso que parte más de la necesidad que del cuidado medioambiental, el uso del excedente con otro sentido diferente al concebido, las aldeas de ciudades perdidas, las *cartópolis*³¹, lo subterráneo, la postura ante la muerte, el posicionamiento de la violencia en los ejes urbanos. Todas estas *formas de inflexión* con las que se puede convivir cotidianamente.

Un excelente punto de partida se encuentra al analizar la saga de las películas del Santo “El enmascarado de plata”, donde más que hacerse presente la condición posmoderna, se evidencia lo que algunos teóricos latinoamericanos han denominado como *modernidad periférica*³², el ansia de desarrollo y prosperidad tecnológica fallida e incompleta; una condición que mantenía las perspectivas de la modernidad más en un modelo idealizado que en un suceso equitativo y funcional.

Esta condición genera a la vez una carga *kitsch*, como si lo *kitsch* fuese el perfume de lo que se ha llamado posmodernidad. Una escena característica de las películas del enmascarado de plata es cuando se ve llegar al Santo, al rescate, en su lujoso auto deportivo; en el momento de frenar el auto se derrapa sobre la carretera; se puede escuchar un sonido de derrape de llantas como en un estacionamiento, tipo película hollywoodense, con el detalle de que la carretera en la que llega a toda velocidad se encuentra sin pavimentar, es de tierra. Más allá de la risa

³⁰ Se utiliza el término no-consciente colectivo a partir del término desarrollado por Carl Gustav Jung, se evita usarlo tal cual *lo inconsciente colectivo* con el objetivo de marcar diferencias sustanciales que amplían los usos que aplica Jung, por ejemplo, en los llamados arquetipos, esto además de prescindir de la teoría psicoanalítica, en este trabajo se encuentra más orientado hacia la expresión no-consciente colectiva en un plano de expresión estética, en capítulos posteriores se dará tratamiento a este término. Ver Carl Gustav Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Trotta, Madrid, 2002.

³¹ Término acuñado por el autor que hace referencia a las comunidades que se forman a partir de construcciones improvisadas a base de cartón, generalmente se usa el empaque de tipo tetra-pack que conserva las impresiones de las marcas transnacionales que usan estos empaques para almacenar y distribuir sus productos, también se hace uso de corcho latas, botellas, láminas, llantas y otros materiales que se pueden encontrar en los basureros y las calles. Estas comunidades forman parte de los sectores marginados y minoritarios de las grandes ciudades en vías de desarrollo, que por su constitución, su delimitación territorial, sus formas de exclusión, sus formas de regirse y asumirse asemejan una ciudad a menor escala.

³² Concepto originalmente propuesto por Beatriz Sarlo que se encuentra estrechamente relacionado con algunas teorías de Carlos Rincón y Néstor García Canclini respecto al estatus de inserción global de la periferia latinoamericana dentro del proyecto de la modernidad. Algunas de estas propuestas parten del genial análisis sobre la experiencia de la modernidad en Rusia escrito por Berman Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.

que este absurdo pueda provocar, que por cierto bastante atinada, se trata de la idea de la modernidad presente en el fracaso de la misma, diagnóstico de la condición periférica o de esta experiencia inconclusa de la modernidad.

En la misma saga, se encuentra una imagen de laboratorio con una suerte de computadora que abarcaba todo un cuarto, un ordenador que nuevamente hace alusión al ideal moderno en cuanto al desplazamiento institucional, logrado por la modernidad, de la fe; la Ciencia sobre la religión, o mejor, la Ciencia como religión al desplazar a la hegemonía de la Iglesia en su poder institucional. Las alusiones a la Ciencia y la tecnología siguen siendo ambiguas, por un lado, los sonidos que parecen sacados de un celular de chicles y, por el otro, los materiales con los que está construido el supuesto ordenador parecieran de cartón forrado con papel aluminio. La saga de películas del Santo pone en evidencia esta superficialidad extenuante que se presentó, en el contexto de la periferia, con el fracaso del proyecto de la modernidad.

Con esto, no sólo se expone el hecho de cómo es que la periferia toma elementos de la modernidad, fallando en su propósito, pero reconstruyéndolos con otro sentido, sino cómo esta recarga de sentido puede situarse entre la *memoria colectiva* y las *expresiones no-conscientes*. Similar a lo que sucede con la *antropofagia* brasileña, sólo que en este caso con una suerte de matiz *kitsch*; es bien sabido que la popularidad y el éxito del cine de ciencia ficción mexicano fue gracias a esta carga de elementos *kitsch*, a la vez que lo hacen un fenómeno que depende de la intervención constante de una colectividad, que encuentra bajo estas expresiones la manera de preservar su memoria e identidad ante la alienación global, la paradoja de que uno de los últimos elementos de identidad sean el Santo y su grupo de enmascarados, que se desenmascara un rasgo de identidad sobre la acción de cubrir el rostro. Que la máscara quizá cubre el rostro, pero desenmascara la identidad, muy similar a lo que sucedió con, lo que fue el último gran movimiento social armado que logró la visibilidad del otro en México, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el

Subcomandante Marcos, uno de los principales portavoces de este ejército encapuchado con pasamontañas decía: “Y miren lo que son las cosas porque, para que nos vieran, nos tapamos el rostro; para que nos nombraran, nos negamos el nombre”. ¿Es posible que en esta recreación del sentido se encuentren formas de creatividad y expresión capaces de ir más allá de su función primera que sean capaces de posicionarse en el ámbito del arte actual?

1.2.3

Entre la emergente expresión colectiva y el arte: Graffiti postgraffiti e intervenciones urbanas

“Trazo

Atención, escuchen esto, tienen que saberlo: Quien cuenta la historia es el graffiti”



Rafael Ramírez Heredia,
La esquina de los ojos rojos.

En medio de los procesos de globalización y la incisiva invasión de las estrategias publicitarias, no sólo hacia el espacio público sino hacia los individuos que ejercen dicho espacio; hechos que produjeron un desplazamiento y una desfocalización de la identidad, tanto por la dinámica migratoria multicultural de las metrópolis como por la utilización mediática de la imagen en el espacio público, así como por la ruptura de los procesos de endoculturación a través de la intrusión de los procesos mediáticos. Dentro de los medios de comunicación, los espectaculares publicitarios usan íconos aspiracionales de éxito y belleza en los que, el transeúnte cotidiano, el individuo que usa las calles, no puede establecer un vínculo de identidad, donde no puede encontrar un punto de *autorreconocimiento* ni *autorreferencialidad* respecto a su relación con el entorno urbano.

Es en este contexto que el *graffiti* se enunció como un grito ante esta serie de fenómenos, nada raro que el nacimiento del *graffiti* sea el *tag*: Al principio la inscripción de una forma original del *nombre*, después el *apodo* y al final el *seudónimo*. Esta pinta del nombre en el espacio público hace evidente la necesidad de un grito de aquellas voces despo-

seídas de espacios, de lugares. Voces entre la marginación y la permanencia de las experiencias callejeras, eso es el *graffiti*, directa experiencia callejera cotidiana, por la cual hay que luchar. En un entorno donde la identidad ya no va más, algo tenía que emerger desde las banquetas, las paredes y los vagones abandonados.

Pero, el *graffiti* no sólo llegó a la pinta del *nombre* como grito y expresión de identidad, ya que el nombre también es algo socialmente impuesto, una dimisión, aquello que no se elige. Saltó al *apodo*, que el apodo conjuga la percepción del otro y cómo es que la otredad se muestra en una dinámica local, la particularidad; su función y diferencia dentro de comunidades, de aldeas, de fraternidades, de barrios, de vecindades, de tribus, de minorías hechas de personas que conocen su papel dentro de un tejido social, mas no institucional. Para terminar con el *seudónimo*, punto cumbre del eslabón identitario, unicidad donde ya no hay una imposición social, es lo que se anhela no en un ideal, lo que se expresa y lo que quiere proyectarse desde el *áster ego* mismo, rúbrica más cercana a la firma de un escritor, un poeta o un artista, es la evidencia de la creación y la

búsqueda absoluta no sólo de la diferencia sino de la aportación expresiva.

Mientras la invasión publicitaria se impone desde el cielo hacia abajo, mira al transeúnte como insignificante, propone invadir el lugar a partir de su elevación, de su espectacularidad, con paredes artificiales que rezan religiones consumistas al inventar necesidades obtusas; el *graffiti* grita desde abajo, como debe comenzar toda lucha, en las paredes de la esquina, en las ventanas del vecino, en los muros itinerantes de vagones, en el inmobiliario público; que lo vean todos, que lo escuchen, hay algo por expresar, algo por reclamar, un espacio, y más, un lugar, el yo, la memoria, la identidad, la pertenencia. El *graffitero* también es el *cofrador* de Rubem Fonseca³³.

En este punto hay que remitirnos a la pinta en la que no imaginas cómo es que alguien (del que se conoce sólo su *tag*) graffiteó ese espectacular publicitario situado a 15 ó 20 metros de altura sin que nadie se diera cuenta. El graffiti no respeta ni tiene que hacerlo, muchas veces ni a sí mismo, en un momento está y al otro ha sido borrado, tachado, cubierto, modificado, es el ciclo creación/destrucción implícito en las transformaciones urbanas, es la expresión del tránsito urbano y de la poética evanescente, es, por supuesto, el palimpsesto urbano. Reclamo por la equidad del lugar en la calle y sobre esta, es la inscripción abrupta en la lucha por la publicidad; de igual forma se pinta sobre una escultura de arte público como se pinta un *spot* publicitario de alguna empresa trasnacional; los bigotes sobre la imagen, colocada en la parada del camión y bordeando las banquetas, de un actor que interpreta otra estúpida comedia que se repite en diferentes horarios en todos los cines, los cuernos de diablo, más bigotes y lo chimuelo en la imagen de otro político perverso que infesta el paisaje urbano con su obsoleto eslogan de progreso y modernidad en pleno siglo XXI, muestra su gorda y puta sonrisa apócrifa a escala mayor que nuestro cuerpo entero. ¿Qué acaso no tendríamos los mismos derechos de usar el espacio público? ¿En qué momento yo como transeúnte permití que colocaran todas esas mierdas audiovisuales en mi camino? ¡Ahora me toca a

mí, gritar sin ser visto, escribir sin papeleos sin el más mínimo sentido de la burocracia, ser nombrado sin nombre, irrumpir en el espacio público sin ser legal! A los que piensan que el graffiti no contempla el contexto desconocen que es la deconstrucción misma del contexto.

Y es que sólo de esta manera se le puede hacer frente a la parte invasiva del gran proceso mediático inmerso en la globalización contemporánea, la propagación global versus el ataque global. El *graffiti*, más que un movimiento artístico, se trata del gran movimiento de expresión urbana esencialmente global. El uso desmedido que los medios masivos han dado a la imagen del cuerpo sólo puede combatirse con la presencia misma del cuerpo, con la inserción fantasmal del cuerpo para pintar, para sabotear, para intervenir esas falsas paredes levantadas que mitigan el paisaje urbano.

Todo movimiento urbano ha de ser violento, así debe serlo, más uno que se levanta desde las entrañas de las calles, a partir de lo que dice Alexandre Órion “*Las metrópolis, tal como las conocemos ahora, son una de las cosas más violentas que el hombre ha producido*”³⁴. Ha de surgir desde los puntos de reunión en las esquinas de cada calle, afuera de las tienditas, en las bancas, en el inmobiliario urbano que ha sido apropiado para desviar su función primera y que cobra autenticidad en su segundo uso, en el murmullo, en la exclusión y el rechazo, en el compadrazgo, pero jamás en un restaurante, en un café ni en un bar, menos aún en las instituciones. Esta violencia debe partir del cuerpo y de su necesidad de expresión, de liberación de la libido misma, punto que quizá el *performance art* supo asimilar y de lo que en algunos casos ha llegado a abusar.

³³ Rubem Fonseca, *El cofrador*, Bruguera, Barcelona, 1980.

³⁴ Ricardo Greene, “Conversación con Alexandre Órion: Disparando (a) la realidad”. En Bifurcaciones [online]. núm. 5, verano 2005. World Wide Web document, URL: <www.bifurcaciones.cl/005/Orion.htm>. ISSN 0718-1132, consultado en febrero de 2011.

Lo que sucedió con los barrios negros y la música *jazz* como una gran revelación de los movimientos urbanos que, como se advirtió, debe de ir acompañado de una carga violenta que proviene de las posturas en las que ese *mover da del cuerpo*, cómo se arroja ese cuerpo, cómo baila, cómo se insinúa, cómo camina, cómo roza a otro cuerpo, cómo se friccionan ambos cuerpos. En los barrios de la revolución negra fue necesaria la articulación de un movimiento musical y de una movilidad corporal que ha de violentar el estado imperante, como lo indica Jacques Attali respecto a esta misma función en la Antigüedad: “Por todas partes, pues, en la Antigüedad, encontramos esta preocupación por controlar la música, canalizadora, implícita o explícita, de la violencia, reguladora de la sociedad”³⁵. Y es que se descuida el mover del hombro, se olvida el contrapunto de la cadera, se le otorga levedad al coqueteo del cabello con el aire, se menosprecia el chasquido del pie contra el suelo, pero, es allí donde se gesta la resistencia y el principio de revolución más puro y más violento, en el cuerpo y su relación con el lugar, con la experiencia, la muerte e incluso con la memoria, como Paul Connerton lo entiende sobre la sedimentación de la memoria en el cuerpo al momento de adoptar posturas en las prácticas sociales, lo que él llama *incorporating practice*³⁶, comenzar con el cuerpo, pero con el objetivo siempre de trascenderlo en última instancia “La música es el lugar de la subversión, transcendencia del cuerpo”³⁷. Y de todo esto se encarga la cultura del *hip hop*, de una nueva forma de mover el cuerpo, de una nueva forma de violentar el estado imperante, es lo que hace el *breakdance*: La experiencia de tocar la calle con todas las partes del cuerpo al bailar, de corporalmente empoderarse de un espacio público, de tener la experiencia de vivir la calle de cabeza, desde abajo, el

breakdance como manifiesto corporal callejero, como forma de circundar una proxémica corporal (Figura 1).

Es de lo que se trata en lo referente a las intervenciones urbanas, un plano en el que la incorporación y el contexto forman parte del proceso de la pieza, como en el caso de algunos proyectos de *postgraffiti* y *street art*. Por ejemplo, el trabajo del francés que utiliza el seudónimo C215 donde, además de realizar su propuesta de stencil³⁸ con y a partir de la comunidad, imparte talleres del mismo en una favela de São Paulo (Figura 2). O Alexandre Órion que trabaja con la polución que su ciudad le ofrece (Figura 3). Por último, el *artista*, como se autodenomina, francés JR en su proyecto *Women are heroes* realiza intervenciones urbanas en el contexto de la periferia, en comunidades marginadas y con la complicitad, participación e intervención de las personas del lugar (Figura 4).

³⁵ Jacques Attali, “El músico antes del capital”, pág. 25, en *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI Editores, México, 1995.

³⁶ Paul Connerton, “Bodily Practices”, en Paul Connerton, *How societies remember*, Cambridge University Press, Gran Bretaña, 1989, págs. 72-104.

³⁷ Jacques Attali, *op. cit.*, pág. 26.

³⁸ Tipo de *graffiti* en el que se usa plantilla (ver Figura 2).



Figura 1. Escena típica del *breakdance*. La manera en la que se relaciona el cuerpo con la música, con la calle; manifiesto de tomar los límites de ésta en tanto que proxémica corporal.



Figura 2. C215, *Children At Risk Foundation CARF Project*, favela Diadema en São Paulo, Brasil, abril 2008. C215 realiza *stencil* con los niños de la comunidad de forma autorreferencial, usa como soporte la misma arquitectura autoconstruida de la favela.

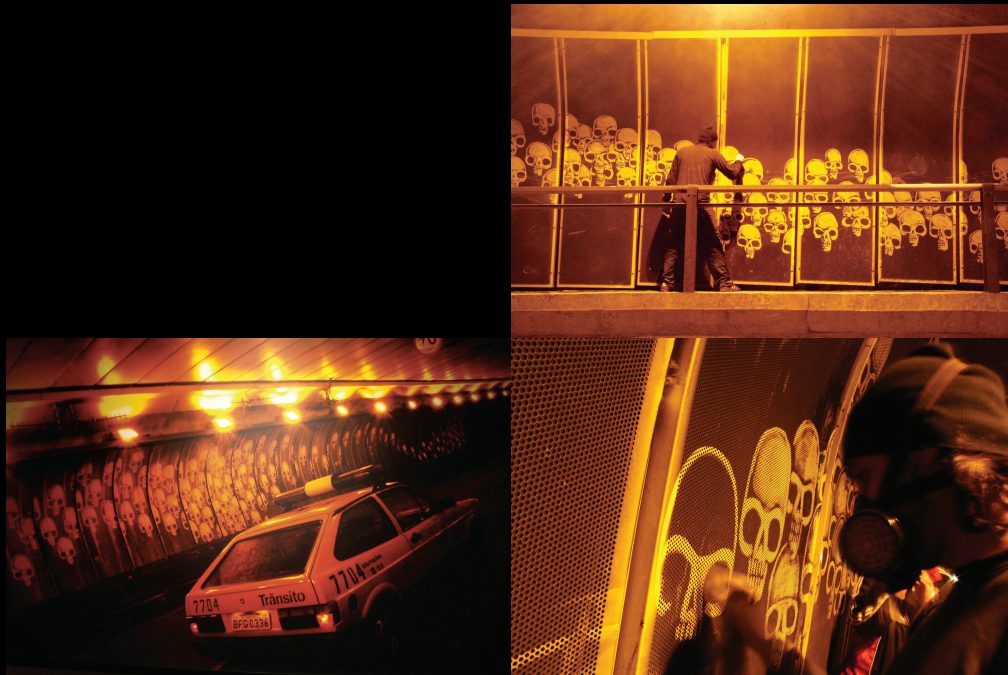


Figura 3. Alexandre Órion, *Poligrafia*, túnel que une la Av. Europa y Cidade Jardim en São Paulo, Brasil, 2006. Se muestra al artista retirando la polución acumulada por el tránsito vehicular de la vialidad. Serie de trabajos escatológicos en los que usa la polución de la ciudad como soporte, como proceso y como concepto.



Figura 4. JR, *Women are heroes*, escaleras de la favela Morro Da Providencia, Rio de Janeiro, Brasil, agosto 2008. Se puede apreciar la cualidad autorreferencial del trabajo de JR, la intervención de la comunidad en la pieza y el uso de elementos que ya tienen una intervención procesual de la vida misma de la favela.

Artistas: En los tres casos los realizadores son personas muy relacionadas con la fotografía tanto teórica como técnicamente, esto por una parte les ofrece soluciones visuales adecuadas a sus necesidades, en la documentación, en la ejecución de la pieza y en el rumbo del proceso; por el otro les aporta una postura teórica y filosófica respecto a la imagen y su relación con la realidad. Su postura artística presenta una suerte de desplazamiento del papel artístico como centro y origen, no sólo creativo, sino también creador, cuestión que se viene buscando, como ya se ha hecho mención, desde los movimientos vanguardistas de mediados del siglo XX. La recurrente utilización del seudónimo manifiesta esa intención de anonimato para que el proyecto tome voz de los individuos que lo intervienen. Los artistas no aparecen en el protagonismo de la pieza ni visual ni procesualmente, intentan diseminarse dentro del desarrollo de un proceso que, contextualmente, los rebasa.

Contexto: Estos artistas callejeros recurren a contextos situados en la periferia, ya sea geográfica o de cuestión política y social, usan como soporte de sus piezas las intervenciones en contextos caóticos que, en sí mismos, ya contienen un proceso de transformación antropológica, generalmente se evidencia en la arquitectura y las transformaciones del lugar, en cómo se ha formado este proceso de deconstrucción urbana, su importancia e implicación en la identidad y la memoria colectiva, a la vez que se estimula y fortalece el vínculo entre las personas, su territorio y el lugar.

Imagen: El producto visual generalmente deja de ser lo más importante dentro de la producción de la pieza, a pesar de esto, la fuerza de la imagen se centra en la autorrepresentación que se conjuga con las historias, con h minúscula, que se producen en el lugar, por personas que experimentan el lugar, muy cercano al término de *actante*. La producción visual se mantiene de manera efímera en el lugar, pero la experiencia, como uno de los grandes objetivos, permanece; el artista y la comunidad se quedan con esa experiencia, el artista además tiene que contemplar una adecuada documentación audiovisual, dado que ésta es difundida a

través de diversas páginas de Internet dedicadas a divulgar proyectos callejeros, se consigue con esto una difusión de alcance global que salta, al menos en primera instancia, al circuito museístico institucional.

Inserción: Los artistas que no trabajan con la comunidad de la que son oriundos, realizan estancias largas, de 3 a 6 meses, como estrategia para integrarse a la comunidad de manera experiencial, cotidiana y cualitativa. De esta forma, buscan que los intereses colectivos se encuentren por encima del interés individual, sin llegar a una democratización de la propuesta artística. Se trata de una forma de negociar al conectar intereses en común; el hecho de vivir en la comunidad provoca la convivencia con sus problemáticas y su condición, esto hace que la obra pierda ese exotismo y la mirada extranjera que refleje una superficialidad y un vacío, un interés puramente individual, el alejamiento entre los individuos y el artista, para así, evitar el cliché de retratar o abordar una condición ajena a la propia. Simultáneamente se expande la experiencia de la pieza otorgándole autenticidad, espontaneidad e intensidad al proceso mismo, este proceso resulta trascendental por la cuestión de crear vínculos humanos tanto entre el artista y la comunidad como entre la comunidad misma, proceso que, en alguna medida, se acerca a los procesos de *esculturas sociales*, de *arte relacionista* y del *artivismo*.

Cuerpo: La imagen del cuerpo de los individuos que experimentan el lugar es tomada como parte de un proceso autorreferencial opuesto a las estrategias de publicidad comercial. Resulta trascendente la presentación y presencia misma del cuerpo de dichos individuos que, en su vivir cotidiano, intervienen con el uso de su cuerpo en y sobre la imagen, esto también manifiesta la importancia de la experiencia del cuerpo sobre la fetichizada imagen del mismo.

Tema: El recurrir a denuncias de tipo social y político, el acercamiento a grupos marginados, a minorías desfavorecidas, a problemáticas situadas en el contexto de la periferia, incluso a causas ajenas a su contexto, pero inmersas en las

consecuencias de la globalización, con el objetivo de encontrar contextos que aporten elementos para la creación y, que a su vez, le aporten una experiencia artística a los sectores de la periferia, sectores que el arte institucional se ha encargado de marginar.

Personal: En estos casos se disemina la formación de grupos y colectivos artísticos, se incita a hacer equipo con la comunidad para generar estrategias de intervención entre el proyecto y las personas con las que se desarrolla el mismo, con esto lograr una mayor integración, participación, se induce a la intervención. Se contempla una o dos personas más que se encargan de la documentación audiovisual del proceso de la pieza, esta parte resulta de una importancia particular y muy cuidada dentro de la propuesta del proyecto debido a las circunstancias de difusión que ya han sido mencionadas y a lo que el artista pretende expresar desde el documento de la pieza.

RECORRIDO CONCEPTUAL: POLUCIÓN ESTÉTICA DE LOS TIANGUIS PERIURBANOS

“El tianguis tradicional, con su lógica estructural propia, tanto de clientes como de comerciantes, configura una imagen de autonomía. Como una abierta obra de arte urbano, el sistema heterogéneo de tiendas se articula como protesta contra una moderna planificación urbana, fija y lineal.”

Peter Krieger, *Megalópolis*,
pág. 44.



2.1

Problemáticas; una perspectiva de acción y abordaje

Hacer percibir al fenómeno de los tianguis periurbanos como obras de *intervención artística*, donde la regulación estética que estos aportan respecto a la configuración de la megaciudad es sólo uno de los factores que, debido a los prejuicios y las erróneas perspectivas con las que algunas disciplinas –como la economía, la sociología, el urbanismo, la política, entre otras– lo abordan, implica formar una perspectiva que sea atípica en tanto que propuesta teórica, además de colocar especial atención a esa parte casi imperceptible de su accionar cotidiano, así como de sus diferentes ejes que dinamizan y estabilizan la dinámica de la metrópoli.

El proyecto se gesta sobre aquellos *tianguis* o *mercados itinerantes* en los que se conjuntan los diversos modos preconcebidos de colectividad que, en tanto *estructuras modales*³⁹, hacen referencia a las personas que lo conforman,

sus relaciones, a las microhistorias, al lugar y al sitio geográfico en el que se ven envueltos.

Dado que se pueden distinguir diversos tipos de *tianguis*, es preciso aclarar que las calles caminadas en este texto se dibujan sobre los mercados itinerantes rodeados de zonas urbanas en autoconstrucción, como la mayor parte de la periferia de la zona urbana de la gran ciudad de México; espacios en los que convive tanto la tradición como los

³⁹ A. J. Greimas propone en su teoría de la *semántica estructural* hacer un énfasis a las estructuras modales de la representación, en estas estructuras modales “un nivel modal sobredetermina a un nivel descriptivo”. A. J. Greimas, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Gredos, Madrid, 1976.

procesos globales, la chatarra con los recientes productos de marcas internacionales, ya no sólo posiciones de mercado ni económicas, también de actitudes sociales y de mudanza e intercambio continuo de las identidades:

En la época actual, el llamado tianguis, se ha entremezclado con una serie de estructuras, prácticas y valores de la sociedad occidental; ya no sólo es el espacio de la venta, e incluso intercambio, de productos básicos entre miembros indígenas de una determinada comunidad, es también el lugar donde convive lo artesanal con lo electrónico, los pregones con los altavoces, la música de “corridos” con los estridentes sonidos “metaleros” que emiten radiograbadoras en los diferentes puestos...⁴⁰

Los tianguis, como fenómeno, se encuentran estrechamente relacionados con otros términos como *ambulante, comercio informal, economía subterránea, piratería, mercados*, etcétera. En tanto que fenómeno complejo tiene incidencia directa en la condición de las zonas urbanas respecto a la dinámica de configuración de la megaciudad, en la que presentan su accionar itinerante. Esta complejidad ha dado pauta a diversas interpretaciones inadecuadas de dicho fenómeno.

Los principales problemas de percepción al momento de plantear teorías para desenlazar la complejidad de los mercados itinerantes provienen de la incapacidad de proyectar y enlazar el fenómeno, en los ejes de espacio y de contexto social. Algunos de estos problemas de percepción teórica ya han sido señalados, por ejemplo, por David Harvey “*los trabajos de geógrafos como David Harvey han demostrado que separar tiempo de espacio supone un riesgo para la comprensión plena, tanto de la cultura moderna como de la posmoderna.*”⁴¹, este problema se puede leer adecuadamente como lo describe Harvey de la siguiente manera:

Los procesos sociales y las formas espaciales aparecen en nuestras mentes, en general, como cosas distintas, aunque no lo sean en realidad, y mi preocupación en estos últimos años ha sido la de subsanar la brecha existente en nuestro pensamiento entre estos dos modos de análisis aparentemente irreconciliables. [...] Las formas espaciales han sido tratadas aquí no como objetos inanimados dentro de los cuales se despliegan los procesos sociales en la misma medida en que los procesos sociales son espaciales. El problema de cómo reflejar de modo conveniente la interpretación entre un proceso y una forma espacial que surge de la práctica humana es, en sí mismo, un problema que debe ser superado a través de la práctica humana, no un problema que se refiera sólo a las propiedades de la realidad en sí.⁴²

Otro problema similar es planteado por Jean François Chevrier “*el espacio no produce lo social [...] La organización espacial no tiene la capacidad de provocar la organización social, del mismo modo que el arquitecto-urbanista no tiene la capacidad de educar a los habitantes.*”⁴³

⁴⁰ Marcelino Castillo Nechar (responsable), *El tianguis de Toluca: una reminiscencia de los mercados prehispánicos*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1995, pág. 19.

⁴¹ Andreas Huyssen, “Memoria: global, nacional. Museológica. 1. Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”, en Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pág. 14.

⁴² David Harvey, *Urbanismo y desigualdad social*, Siglo XXI editores, México, 1979, págs. 2-3.

⁴³ Jean François Chevrier, Catherine David, “La actualidad de la imagen”, en Jean François Chevrier (comp.), *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pág. 226.

También es importante mencionar la denuncia que hace el arquitecto e investigador Peter Krieger, en relación al papel virtual de los ambientes académicos, en los que alumnos y maestros, de los diferentes niveles educativos, se encierran en los círculos ensimismados de teoría y las hipótesis de carácter científico, sin salir a enfrentar al mundo en su potencial empírico fuera de las aulas⁴⁴. Hacia esto apunta Harvey cuando señala que, estos problemas deben ser superados por la práctica humana; sin enmarcarnos en si la propuesta teórica se acerca o no a la verdad.

A estos errores en la percepción y por lo tanto en la ejecución, se agrega el problema espacial en el que una parte del presente proyecto se propone trascender, se trata de aquellas teorías que proponen impositivamente una regulación económica, una estructuración urbana y el ordenamiento cívico de los mercados urbanos itinerantes. Tanto la distribución urbana como a la configuración del sistema capitalista, dejan de contemplar que, el fenómeno de los tianguis se presenta en tiempo pretérito, es decir, que el fenómeno de los tianguis existe antes del sistema capitalista y antes de la mayoría de las distribuciones urbanas, que los tianguis se encuentran sedimentados en la memoria colectiva de los habitantes de la gran urbe, esto queda ejemplificado en la expansión, el uso y la condición actual que presentan estos espacios itinerantes.

A pesar de las “perspectivas dejadas por la modernidad” pendientes del eje capitalista, los tianguis han logrado, no sólo permanecer, sino cobrar cada día más fuerza. De hecho, se han adecuando de una manera tan natural, que parecieran tener un potencial bastante prometedor. Por el lado urbano, los intentos por darle una articulación ordenada dan origen, además del fracaso, a otros problemas de urbanidad; sin vislumbrar que pareciera potencialmente viable el planificar una distribución urbana a partir de la dinámica territorial que los tianguis ejercen sobre la conformación de la urbe y no a la inversa, que es como generalmente se propone. Incluso, resulta evidente que el desarrollo y crecimiento de grandes ciudades ha sido posible gracias a los vínculos creados a partir de los ejes del

intercambio, el mercado y la comercialización que, enlazan diferentes necesidades entre pueblos, razas y culturas; se genera conocimiento geográfico, identidad, desarrollo y enriquecimiento cultural de una ciudad, a partir de sus espacios de vinculación social, territorial, económica.

Por el lado económico, con el calificativo erróneo que se le da de “precapitalista”, como si se hubiese tratado de una etapa transitoria de preparación para dar paso al sistema capitalista global, siendo que en muchos casos, estos espacios no presentan un ímpetu hacia la optimización económica; pareciera como si el rol de la concentración del capital no fuera el eje principal por el que sus estructuras metálicas se levantan, estructuras que siempre se alzan con la utilización del cuerpo, a la vez que reinsertan y resignifican la producción capitalista cuando ésta ha finalizado su proceso de producción-distribución-consumo, moviéndose en una suerte de *contraexcedente* a partir de lo que el capitalismo produce.

Por el lado experiencial, los tianguis privilegian el uso caminado de las calles por encima del uso vehicular, cierran las calles y promueven la experiencia del caminarlas, promueven la creación y fortalecimiento de vínculos sociales, de compadrazgo, así como presentación y ejercitación corporal de la localidad, sedimentación de la memoria urbana, depósito de las identidades locales.

A los problemas anteriormente señalados se les puede enfrentar a partir del accionar del mismo fenómeno, es decir, con perspectivas flexibles que formen fuertes vínculos de devenir complejo, modelos de accionar y formas de hacer que no lleguen a la concreción del todo metódico ni científico. Un trabajo teórico que se acciona en extensión con un trabajo práctico, en este caso artístico, cuando se

⁴⁴ Peter Krieger, “La casa de Adam. Choques empíricos de la arquitectura virtual. Un panorama de problemas y potenciales”, en Elizabeth Fuentes, Laura Corona (Coord.), *Las nuevas tecnologías y su inserción en la plástica tradicional*, UNAM, México, 2007, págs. 169-170.

provee de información recabada a partir de la experiencia y del vivir con los individuos del sitio; sin que sean vistos con extranjerismo o exotismo, jamás como objetos de estudio, sino como parte de la obra inacabada, *obra-en-intervención* constante que camina por las calles de estos párrafos; ser percibidos en y desde su experiencia misma.

Esta experiencia directa con la calle tiene un origen ancestral, dado que el lugar jerárquico que los *tianguistas* ocupaban dentro de la estructura social en muchas de las culturas prehispánicas tenía un rango elevado en la pirámide social, lo que nos hace pensar que estas culturas valoraron el conocimiento territorial de los *tianguistas*, la importante información que ellos les podían brindar como informantes, al momento de conocer la situación de otros pueblos con el objetivo de someterlos, las riquezas que podían poseer y el potencial de defensas de los mismos, las rutas de acceso a cada pueblo.

Así, al rastrear la palabra *tianguis* se puede encontrar que proviene del sustantivo náhuatl *tianguixtle*, *tianquixtli* o *tianquixtli* que era usado para designar al mercado y las plazas públicas en la época prehispánica bajo la modalidad del trueque, que enfatizaba el valor de uso sobre el valor de cambio, sobre este último se construye la plusvalía como actualmente se conoce. Pese a que en la actualidad se pueden encontrar ciertas reminiscencias de los mercados prehispánicos en los que prevaleció el trueque, en algunas zonas indígenas y rurales aledañas al área metropolitana de la ciudad de México⁴⁵ y en algunos Estados de la República Mexicana, incluso en algunos países de Latinoamérica. El motivo del presente trabajo en ningún momento pretende realizar una investigación histórica al respecto; sólo se trata de contextualizar al fenómeno dentro de la propuesta artística y su articulación dentro de una serie de fenómenos sedimentados en la memoria y expresión colectivas “*Una tradición mexicana que por sus fuertes raíces culturales se encuentra arraigada en la memoria colectiva de nuestro pueblo es el sistema y práctica del mercado que, desde el periodo prehispánico se realiza a través del tianguis o tianquixtli...*”⁴⁶.

⁴⁵ Marcelino Castillo Nechar (responsable), *op. cit.*

⁴⁶ Sandra Alarcón, *El tianguis global*, Universidad Iberoamericana, México, 2008, pág. 173.



2.2

Sobre la permeabilidad de la estética no consciente en el marco de las expresiones colectivas

“la calina cubría la ciudad.
Liviana, en absoluto estorbaba la respiración y se presentaba
bajo apariencia singularmente opaca.
Parecía, por otra parte, teñida de azul con verdadera intensidad.
Fue cayendo en capas paralelas [...]
La niebla se hacinaba en densidades considerables
en la parte baja de las calles en pendiente y en las hondonadas.
Formaba alargadas flechas y se colaba por las alcantarillas
y los pozos de ventilación.
Así, invadió los túneles del metro, que dejó de funcionar
cuando la lechosa marea alcanzó el nivel de los semáforos.
Pero en aquel mismo momento,
la tercera capa acababa de descolgarse y,
en el exterior, de rodillas para abajo todo era blanquecina oscuridad [...]
el irresistible empuje de la creciente y opaca marea
acabó a fin de cuentas por sumergirlo del todo.”

Boris Vian, *El lobo-hombre*,
Tusquets, España, 2003,
págs. 65-66.

2.2.1

La implicación *kitsch*

“Porque ninguno de nosotros es un superhombre como para poder escapar por completo al kitsch. Por más que lo despreciemos, el kitsch forma parte del sino del hombre.”

Milan Kundera,
La insoportable levedad del ser,
RBA Editores, España,
pág. 258.

La palabra implicación puede referir al estado de una persona envuelta en un suceso, como al proceso lógico de contradicción u oposición de los términos entre sí para generar una enunciación lógica. También se trata de aquello que manifiesta una manera invisible a lo explicado, como aquello que se oculta en el interior de algo. Es decir, que se trata de una imagen-mundo de la conminación del orden dentro de la totalidad inevitable, al contemplar su misma estabilización, su estar en potencia⁴⁷.

Al momento de analizar la estructuración modal, en cómo lo dicen y no tanto lo que dicen, de los principales exponentes de la estética de lo *kitsch*, comenzando por Clement Greenberg en su ensayo titulado “Vanguardia y kitsch”⁴⁸, seguido de Hermann Broch en *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*⁴⁹, Umberto Eco con *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*⁵⁰, así como en *La insoportable levedad del ser*⁵¹ y *El arte de la novela*⁵² de Milan Kundera, terminando con una de las mejor logradas *El kitsch: El arte de la felicidad*⁵³ de Abraham Moles. Pareciera, en último término, haber una suerte de desencanto que parte de un proceso de

negación ante, al menos una parte sustancial, este fenómeno de la magnificencia del “*acuerdo categórico con el ser*”⁵⁴, negación que surge de un prejuicio social y estético, de una confusión entre lo estético y lo ético.

⁴⁷ Para un análisis íntegro respecto al uso del concepto implicación relacionado con la teoría cuántica, con el todo y la suma de sus partes, véase David Bohm, *La totalidad y el orden implicado*, Kairós, Barcelona, 1988.

⁴⁸ Clement Greenberg, *Arte y cultura: Ensayos críticos*, Paidós, España, 2002.

⁴⁹ Hermann Broch, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Tusquets, Barcelona, 1979.

⁵⁰ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1975.

⁵¹ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, RBA Editores, España, 1993.

⁵² Milan Kundera, *El arte de la novela*, Vuelta, México, DF, 1988.

⁵³ Abraham Moles, *El kitsch: El arte de la felicidad*, Paidós, España, 1990.

⁵⁴ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, RBA Editores, España, pág. 249.



Es que hay algo que, la mayoría de los intelectuales que han abordado lo *kitsch*, repelen con repudiado hartazgo. Así, que el intelectual tenga que hacerse diferenciar aún frente a un fenómeno, para el cual, su más ínfima y profunda entraña se repliega y contrae, en su estúpido intento de desprenderse de aquello que, de cara a la sociedad lo ha de legitimar en tanto tal, impidiendo con esto llegar a la amplitud que dicho fenómeno adquiere en las demarcaciones de lo no conciente, dichas fronteras trascienden en tanto que se desplazan como los ejes trepidantes que logran la ampliación del conocimiento.

Se navega, con esto, al más fino contrasentido de la postura que debería o no adoptar desde su intelectualidad. Se menciona así, con cierta cualidad de certeza, que el intelectual se ha sublevado, que ha roto sus prejuicios y con los de los demás, que a partir de su otredad constitutiva ha descubierto algo que hace ver en la sociedad un reflejo de la misma y, con estos argumentos, encuentra su legitimación a posteriori dentro de la sociedad.

Es por esta negación generalizada, que se ha abierto una brecha en la cultura que a su vez se repliega ante la misma; por un lado, la ruptura para ampliar esta brecha parte de las variables culturales, aquel instante en el que, a partir de una visión antropológica, se asigna a la cultura como todo aquel producto humano no proveniente de la naturaleza en su estado primigenio, entonces, esto ha de contemplar todas aquellas manifestaciones humanas, por grotescas, vulgares, feas, amargas, banales, finas, sublimes o bellas que sean, es decir, sin importar su provenir ni su porvenir, sino simplemente desde su estatus cualitativo.

Es en esta amplitud hacia la contemplación de la cultura que emergen diferentes posturas sobre temas antes marginados de tratamientos dignos del análisis intelectual que, como bien lo apunta Kundera:

De eso se desprende que el ideal estético del acuerdo categórico con el ser es un mundo en el que la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese. Este ideal estético se llama kitsch.

Es una palabra alemana que se extendió después a todos los idiomas. Pero la frecuencia del uso dejó borroso su original sentido metafísico, es decir: el kitsch es la negación absoluta de la mierda; en sentido literal y figurado: el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable.”⁵⁵

Esta negación constante logró un desprendimiento, al darse esta brecha en cuanto a la postura frente a la cultura y alcanzar un análisis adecuado, profundo y vasto de la cultura en sus manifestaciones antes desterradas, así como de sus formas y contextos antes excluidos de todo análisis explícito, estructurado y liberado de prejuicios, en una gran confusión que había pesado mucho en el pasado: La interferencia de la ética sobre la estética.

Es en esta amplitud de contextos que el *kitsch* se introduce subrepticamente, traspasa la barrera de la conciencia para alojarse en un espacio más complejo y extenso aún, el espacio no conciente.

⁵⁵ Ídem., pág. 250.

Se encuentra replegado, sedimentado, cerca de la inmediatez empírica y perceptual, falta de procesamiento cognitivo consciente, muy cercana al sinsentido, pero no así de la acumulación que propone Abraham Moles y Jean Baudrillard⁵⁶, que al final el mismo Baudrillard⁵⁷ termina por refutar la teoría de la acumulación y prefiere abogar por la saturación, la densidad y el excedente⁵⁸, se trata del exceso de sentido, del punto en el que la suma de sus partes se encuentra enlodada del *kitsch*. El excedente hace que, bajo patrones sociales de exclusión, lo que se considera *buen gusto*, al ser exagerado, saturado, se convierta en *mal gusto*, y a la inversa.

Pero es gracias a esta implicación contextual, que el *kitsch* resulta completamente inspirador, sugestivo. La parte de expresión colectiva de naturaleza no consciente queda replegada, sedimentada en la creatividad cotidiana más difícil de percibir. Un fiel modo estético de la cotidianidad, del anonimato colectivo y, sobre todo, de la levedad, de tal forma que “*Si el Kitsch no es el arte, es por lo menos el modo estético de la cotidianidad*”⁵⁹ que aguarda subrepticia, en las calles y sobre los techos, en la arquitectura y en los sonidos del metro, en las coladeras y paredes, en la gesticulación y los desplazamientos colectivos.

⁵⁶ En esta compilación de ensayos se anticipa la postura tanto de Moles como de Baudrillard en relación a la acumulación de los objetos y su psicopatología, en consecuencia del auge del psicoanálisis. Abraham Moles [et al.], *Los objetos*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

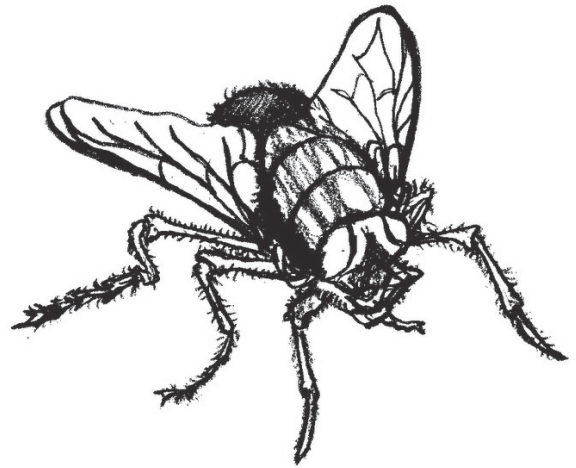
⁵⁷ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI editores, México, 1985.

⁵⁸ En un ensayo posterior a *El sistema de los objetos*, Baudrillard termina por refutar su propia tesis de la acumulación, argumentando que en el estatus posmoderno la saturación es la característica principal, al formar un excedente de información que no puede ser procesada y que termina como información flotante, *información en tanto que información*. Jean Baudrillard [et al.], *La posmodernidad*, Colofón, México, 1988.

⁵⁹ Abraham Moles, *El kitsch: El arte de la felicidad*, Paidós, España, 1990, pág. 242.

2.2.2

Más allá del bien y del mal... (gusto)



“Unos angelotes revolotean alrededor del pan cotidiano”

F. Kempner

Los mismos intelectuales que hablan respecto a la condición sociocultural que es proporcionada por la demarcación de los patrones del *buen gusto*, impuestos por la burguesía imperante y en muchos casos por los mismos intelectuales que, a su vez, terminan viéndose involucrados por este patrón.

En cierta forma, Kundera es el primero que puede ver una parte fundamental de esta cuestión:

En la versión francesa del célebre ensayo de Hermann Broch, se tradujo la palabra kitsch por ‘arte de pacotilla’. Un contrasentido, porque Broch demuestra que el kitsch es algo más que una simple obra de mal gusto. Está la actitud kitsch. El comportamiento kitsch. La necesidad kitsch del “hombre kitsch” (Kitsch-mensch): es la necesidad de mirarse en el espejo

del engaño embellecedor y reconocerse en él con emocionada satisfacción. Para Broch, el kitsch está ligado históricamente al romanticismo sentimental del siglo XIX.⁶⁰

Siguiendo estos postulados, se puede ver que el *kitsch* es algo que se filtra por multiplicidad de contextos, más allá de lo que se refiere sólo al gusto. De esta manera las propuestas de Umberto Eco⁶¹ son limitadas y obsoletas, están cargadas del prejuicio que presupone el ejercicio del gusto.

⁶⁰ Milan Kundera, *El arte de la novela*, Vuelta, México, DF, 1988, pág. 102.

⁶¹ U. Eco habla del *kitsch* como el arte del mal gusto. Véase “Estructura del mal gusto” en Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1975, págs. 79-80.

Quizás, se trata de que el intelectual no pueda formar parte de aquello que indaga, sea por miedo o por método, o es que el intelectual forma parte importante dentro de la misma burguesía imperante.

Es en este punto cuando el artista en el plano teórico puede aportar y encausar los caminos hacia otras vertientes, siempre estableciendo una postura crítica respecto al fenómeno, así, el artista se puede situar en un proceso de re-creación, que atraviese los patrones de expresión no consciente.

En lo *kitsch*, no se trata de un juicio de gusto, dado que el condicionante *kitsch* rebasa cualquier forma de mal o incluso de buen gusto, ya que el exceso de buen gusto también es una forma de mal gusto. No se dan cuenta de que lo menos *kitsch* y lo más *kitsch* es negar ser *kitsch*, que lo que importa es que no importe serlo o no.

2.2.3

Experiencia humana como espacio estético por llenar

“La hermandad de todos los hombres del mundo sólo podrá edificarse sobre el kitsch”

Milan Kundera,
La insoportable levedad del ser,
RBA Editores, España,
pág. 253.

Sucede que lo *kitsch* se presenta de manera anacrónica en relación a la punta vanguardista. Además de poner en evidencia los fracasos heredados por las mismas vanguardias, así como del proceso de la modernidad. Contextualmente se manifiesta en la condición contemporánea como aquellas retículas que han subsistido al proyecto de la modernidad, que en un estatus emergente se hacen evidentes:

*La universalidad, finalmente, es evidente en las formas y actitudes que condensa el término Kitsch en todas las sociedades desarrolladas, y más aún, quizás, en todas las sociedades en vías de desarrollo, que aspiran a la felicidad material del modelo occidental, pues el término cubre un fenómeno más o menos latente, según la orientación cultural de las distintas sociedades.*⁶²

En un accionar dentro de esta presencia contextual del *kitsch*. ¿Qué sucede cuando se contempla una pieza artística como ejecución, misma que parte de la, en apariencia, simple y cotidiana relación humana del pensar y concebir humanos, al dejar de enfrentarlos como objeto de estudio, sino como un proceso empírico de creación artística?

Este accionar no es sólo por rescatar la diferencia, que eso ya resulta sustancial, sino por llevar a los límites la creación, misma que parte de una re-creación involuntaria, es decir, de una *estética del anonimato*. Parte de la sedimentación de elementos que sobrepasan su función primera y se saturan al generar una nueva; se conforman patrones colectivos de expresión no consciente de los actos cotidianos que oscilan bajo la condición de supervivencia y marginalidad.

⁶² Abraham Moles, *El kitsch: El arte de la felicidad*, Paidós, España, 1990, págs. 236-237.



Se parte pues, de la experiencia del otro, de la parte de expresión colectiva que ha quedado alojada en los dominios de lo no consciente.

En el otro lado del accionar, se pone en evidencia el contrasentido, su tropiezo, se maneja de manera paralela con respecto a la perspectiva de la estética progresista.

Esta propuesta, también se aborda a partir de una redefinición del papel del artista y del espectador al desplazarlos. No así al plantear una colaboración entre ambas partes, ni siquiera participación, mucho menos activismo, sino un proceso diferente que se despliega desde la espontaneidad activa, la intervención, el desplazamiento territorial hacia lo que el otro no pudiera tener de artista, en el caminar cotidiano del sufrir y modificar el papel activo de su contexto.

Por un accionar que se contemple no sólo desde la relación social ⁶³, sino desde la inmediatez de la experiencia humana que dinamice y potencialice los vínculos, que no importe si termina o no, en un producto visual consumible.

⁶³ Sobre la relación social como producto estético véase, Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Argentina, 2006.

2.3

Del transeúnte en Isaac Joseph al actante en Julien Greimas; una propuesta de intervención actancial

“—¿Dónde encontrar un lugar tranquilo — preguntó Orvert.
—En el centro de la calzada —dijo la mujer.
Lugar hacia el que se dirigieron,
tomando como referencia el bordillo de la acera.
—La deseo —dijo Orvert.
—Y yo a usted — dijo la mujer—. Mi nombre es...
Orvert la cortó.
—Me da lo mismo —dijo—.
No quiero saber nada más de lo que mis manos y mi cuerpo me revelen.”

Boris Vian, *El lobo-hombre*,
Tusquets, España, 2003,
págs. 73-74.

En líneas anteriores se ha tocado la manera en la que los movimientos artísticos de ruptura, a partir de mediados del siglo XX desplazan el concepto del individuo que percibe la obra en tanto que espectador; estatus en el que se supera la pasividad, la postura de la atención, los ejes de las reacciones corporales para crear la posibilidad de ir más allá en relación a los límites de la obra, en tanto que objeto visual, en el devenir con el otro. Se induce a proponer una cualidad provocativa y dirigida a la reacción del espectador. Es decir, que rompe con su obsoleta inmediatez visual, dirigiéndola hacia la percepción y la experiencia más allá de la que al ritual del cuadro le pertenecía. Este hecho dio pie al elemento de la incorporación del individuo como copartícipe y colaborador de y en la obra, en las actuales posturas del arte relacionista, en las esculturas sociales, en el arte participativo se encuentra detonado este desplazamiento.

Por otro eje casi paralelo, desde el perfil de la microsociología el papel que le asigna Isaac Joseph al transeúnte, a partir de los postulados de Erving Goffman se desenvuelven en el espacio de la dramaturgia, en dónde la presentación del individuo en su publicidad resulta en una re-pre-

sentación, semejante a una obra de teatro. El individuo frente al escenario, ante el público, en su publicidad esponjosa, ejerce un papel que es, en parte, moldeado por su otredad constitutiva. La persona ejerce un papel diferente al de estar en el *backstage*, donde no se encuentra frente al público, lo que es más cercano a su espacio privado.

Hay que subrayar *papel*, de hecho, la asignación al usar esa palabra como cercana a la palabra rol, proviene precisamente de la dramaturgia, en la que a cada actor se le asignaba escrito sobre un papel su diálogo a representar en la obra teatral para su puesta en escena.

Resulta atractivo este planteamiento propuesto por Goffman, seguramente como consecuencia de haber estudiado una licenciatura en Artes. Pero, ¿qué hay más allá de la “cualidad dramática de los comportamientos sociales”⁶⁴, que tenga una estrecha relación con el desplazamiento

⁶⁴ Isaac Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano: Ensayo sobre la dispersión del espacio público*, Gedisa, Argentina, 1988, pág. 19.



to del término espectador/actor/partícipe en las ejecuciones artísticas y, que a su vez, pueda enlazarse directamente con el modo contextual contemporáneo propio del desbordamiento de las megaciudades más caóticas y complejas del mundo, en miras a una propuesta de intervención artística?

Si bien, la ruptura del papel del espectador parte de un intento de eliminar la distancia entre la pieza y el público, así mismo, desplazar su pasividad e involucrarlo a partir de diversas estrategias de reacción e interacción corporal con la pieza y el contexto de la misma; esto provoca dejar de hablar del individuo, frente o en la pieza artística, en tanto que espectador. Así, el antes espectador, se pronuncia como parte, partícipe o copartícipe de la pieza misma. Aquí el término actor puede incorporarse como aquel individuo que en un principio como espectador se involucra con la pieza de manera activa adoptando un papel sobre la pieza, esto al seguir el marco conceptual de Isaac Joseph que parte de los postulados de Goffman respecto al individuo y su presentación en el espacio público:

...el análisis dramático de la vida cotidiana, tiene por objeto el análisis de las apariencias y su función social. El habitante de la ciudad es, en efecto, un comediógrafo que inventa formas sociales, pequeñas interacciones, escenas que son otros tantos jirones de socialidad perdida. Interpreta las relaciones sociales a veces con un mínimo de texto e improvisando con mayor o menor felicidad. Se muestra siempre vacilante, embarazado, pues ha perdido su partitura. Lo que importa entonces es saber su convicción. El habitante de la ciudad es también un actor; pero un actor es mucho más que un intérprete. Es alguien que sabe o que ha llegado a saber desempeñarse en varios escena-

*rios, que debe por lo tanto saber integrar las situaciones y definir cada una de ellas en su propiedad.*⁶⁵

Se puede ver, pues, en su devenir, al espectador cercano a un intérprete, pero cuando ya no es más un espectador, cuando se le otorga un papel al individuo que asiste a la pieza, su reacción siempre va a involucrar un acto comediógrafo, actoral, y no actancial. En diversas medidas esta característica se hace evidente en los movimientos de arte radical como el *happening*, el *performance*, en general en aquellas ejecuciones, por más actuales que sean, en las que se olvidó de contemplar al individuo desde su contexto que lo sitúe en su potencial de acción, de violencia e intervención cotidianos, desde su lugar y su experiencia con éste, donde las tácticas/estrategias espontáneas, naturales de inclusión otorgadas por los individuos del lugar fueron omitidas. Esta falta generó procesos en los que el otro no resulta más que un agregado con reacciones predecibles y acciones previsibles e incluso pactadas con anterioridad, en donde el repudio al museo simplemente resultó en una legitimación para su dependencia.

De forma que se le presenta la pieza al individuo en tanto que público, en tanto que actor frente a una puesta en escena que sale de su contexto cotidiano y lo presenta al público del público, a pesar de estar situado en un espacio privado (museo) o abierto, por no decir público (por ejemplo la calle).

Lo que en términos sociales representa la acción ritualizada de asistir a algún evento artístico, todo este hecho resulta ser el montaje de una gran puesta en escena de lo social no emancipado, la ropa específica, el maquillaje extravagante, la escenografía con su mesa de bebidas y bocadillos, los acompañantes interesantes, las invitaciones y

⁶⁵ Ídem., pág. 30.

el acto de, el pegajoso espacio, los distinguidos asistentes, las buenas maneras, los personajes curadores, las compañías, uno que otro historiador del arte, las élites, las notas de prensa, los críticos, el discurso, la inauguración, el fotógrafo del evento, la postura del cuerpo, el cruzar de los brazos, etcétera. Este tipo de posturas, de rasgos y, al final, de síntomas, en particular el protagonismo del artista creador sobre la pieza se encuentra aún presente. Lo que no se encuentra es el protagonismo, la incidencia, el cuerpo, el empoderamiento y la apropiación del otro, cuestión aparente e históricamente anhelada en muchos de estos casos.

En el, así llamado, nuevo arte público consolidado en los años noventas, sin intentar negar sus aportaciones sobre las estrategias abordadas al momento de dar uso del lugar, contexto y espacio “público”, ampliamente analizadas en la compilación de Paloma Blanco titulada *Modos de haber*⁶⁶. Habrá que reconocer sus aportaciones tanto como recriminarlas; decir que en la mayoría de los proyectos del nuevo arte público no se manifiesta el protagonismo, la espontaneidad, el empoderamiento, la cotidianidad del otro de una manera auténtica en relación a la comunidad y a la pieza. De la expresión de las colectividades involucradas, que justo eso es lo que hay que recriminarles, su incapacidad para llegar a un grado de vinculación suficiente obra/individuo, entre estrategia y contexto, entre usos y necesidades, entre exceso de sentido y direccionalidad, entre la necesidad y la transversalidad; mismas que induzca al accionar espontáneo del otro dentro del contexto, de su condición constitutivas a partir de su potencial de improvisación y violencia.

Una personificación de los reclamos de su (sobre)vivir necesario, del respeto a la diferencia de su condición, de la contemplación de sus necesidades y de, por lo menos, preguntarse: “¿En qué medida sus propuestas resultarían en un proceso de diálogo/negociación en el que el otro mantenga a la par la prioridad de sus necesidades con las de la imposición de un tercero que carga con el título de artista?, mismo que yuxtapone en vez de dejar pasar y suceder, que parcha en vez de retirar o vincular, que apostilla cuando debe preguntar y escuchar, que atenta en

lugar de poner atención a las dinámicas y tácticas existentes, que quiere “mejorar” el estatus sin saber si los habitantes desean “mejorar” o sin saber si mejorar adquiere el mismo sentido que la comunidad otorga, que pretende educar sin saber que es él el maleducado respecto a las maneras del vivir específico y distante a lo que éste ha experimentado en su aburguesada burbuja, que posiciona un proyecto con ambiciones extranjeras en vez de intentar (con)vivir/vivir con/en la comunidad, que impone memorias fácilmente evaporadas por memorias/amnesias que se desencadenan desde múltiples factores de represión/exclusión perfectamente dirigida y de roles superficiales, brotes, quiebres y fracturas, asentamientos y desgracias.

Es de esta manera que el ejercicio del poder institucional ha restringido a sectores periféricos de la sociedad, enclaustra cuadros y esculpe estatus de exclusión que no son particulares del Museo, que los sectores marginados también saben usar muy a su manera. Pero no hay que caer en el error ni en la confusión, menos el de la lástima y la condescendencia. Justo en este momento es preciso aclarar la imposibilidad de esta permisión. Si algunas pautas de las intervenciones artísticas se están dirigiendo hacia estas aldeas, hacia este conjunto de nichos, de comunidades, es imposible trascender si se aborda con paternidad, se pierde todo lo que este accionar pudiera tener de auténtico, de violento, de espontáneo, de fatal; si este ejercicio se va a dirigir *aquí* es primordialmente porque hay un potencial inigualable para la creación/re-creación, digno de desbordarse de cualquier, por grande que sea, Museo. La siguiente cita de Lucy Lippard describe una parte importante al respecto:

⁶⁶ Paloma Blanco [et al.], *op. cit.*

Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. Y aunque resulte difícil establecerse en el mundo del arte, los territorios menos circunscritos son los más cargados de peligro. Fuera la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de “formas nuevas” porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas formas nuevas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte⁶⁷

Pese a poder desviar un poco el tema, hay que apuntar que este culto a lo nuevo, heredado por los movimientos de vanguardia, que Lippard maneja no se trata, como ello lo dice, de seguir buscando “nuevas formas” sino de voltear a ver formas que quizás siempre han estado allí, que por lo mismo se han vuelto infraperceptibles, que institucionalmente siempre se han mantenido desterradas de cualquier forma de apreciación artística. Dejar ya de buscar “formas nuevas” obsesivamente como si sólo de eso se tratara, aunque probablemente las habrá; buscar en las formas arcaicas, involucionadas, resistentes, retrógradas, inverosímiles, en las formas escleróticas, saturadas de sentido.

Dichas formas adquieren sustancia teórica si se analizan a partir del *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* de J. Greimas y J. Courtés donde se apuntan las siguientes concepciones del término **actante**:

El estatuto actancial define al actante en un momento dado del recorrido narrativo –teniendo en cuenta la totalidad de su recorrido anterior (manifestado o simplemente presupuesto)–; el rol actancial, en cambio, es el excedente que se añade, en un momento determinado del recorrido, a lo que constituya ya el actante una vez configurada la progresión sintagmática del discurso. [...] El actante puede concebirse como el que realiza o sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación. Así, citando a L. Tesnière de quien se toma este término, «los actantes son los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra –incluso a título de simples figurantes y del modo más pasivo–, participan en el proceso». En esta perspectiva, el actante designará a un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, previo a todo vertimiento semántico y/o ideológico.⁶⁸

Estos conceptos caminan estrechamente a ejercicios narrativos llevados a la semántica estructural, al aplicarlos al modelo de intervención urbana propuesto por la necesidad de un tratamiento teórico en tanto que ejecución artística para este trabajo, resulta adecuado al momento de proponer conceptos pertinentes que indiquen la contextualidad de lo que aquí se denomina como una *intervención actancial*. Donde, por un lado, se contempla la intervención

⁶⁷ Lucy R. Lippard, “Hot potatoes: Art and politics in 1980”, en *Block*, n° 4, 1981, pág. 17.

⁶⁸ A. J. Greimas y J. Courtés, *op. cit.*, pág. 23.

previamente realizada por el y los actantes en el recorrido generativo y re-creativo de sus recorridos, de sus historias, de sus pasados, de sus experiencias, de sus memorias, esta contemplación se refiere al *estatuto actancial*, dado que el actante puede ser sujeto y/u objeto, los rasgos arquitectónicos de las zonas de autoconstrucción de la periferia en la ciudad de México son claras muestras de este proceso, la acumulación de objetos en las azoteas, la expresión del permanente deseo por ampliar la construcción para las cohabitación de las familias de generaciones venideras provoca que las varillas de acero que se dejan en los cantos formen un patrón, mismo que es intervenido por las personas que, de principio por una funcionalidad respecto a cubrir las con botellas de vidrio como protección pararrayos, el exceso de función convierte a estos elementos en rasgos de identidad que denotan la narrativa incluso de muchas generaciones atrás; se ubica así, al *estatuto actancial* de este proceso dentro de la pieza.

Otro punto importante se encuentra en el *rol actancial* que se produce al momento de verter las acciones propuestas por la intervención en el individuo para que se convierta en actante, se trata de estimular la acción al recurrir a estrategias con capacidad apropiativa. Propone conseguirse a partir de la utilización de tácticas pertinentes dentro del contexto, incluso robadas del mismo. Es en este punto donde la selección de la estrategia se vuelve crítica dentro de la intervención actancial con el objetivo de lograr el acercamiento más estrecho posible de la pieza con el individuo que la experimenta, que la acciona, es el momento en el que se toma una táctica para convertirla en estrategia. La adecuada selección de la estrategia debe de partir de un involucramiento, de dar un espacio al otro, de esa parte muy cercana a los apuntes del poeta: No se trata de hacer sino de dejar que se haga, que pase, que suceda, de convertirse en un punto dentro de su posible disolución, y en este punto hay que preguntarse sobre las necesidades de la pieza en relación a las de la comunidad, no por tratar de solucionarlas sino por embonarlas para consolidar la estrategia y tramitarlas de forma que el otro se pueda empoderar de la pieza y en la pieza.

Otro término se trata de la *incorporación actancial* que refiere al ejercicio del cuerpo del otro dentro de la pieza, se trata de contemplar el accionar del individuo que procure todo su potencial creativo, identificar su potencial de violencia para canalizarlo hacia todo lo que el otro puede tener de artista, es la acción, consecuencia, incidencia y presencia del cuerpo del actante dentro de la intervención.

Sin intentar esquematizar ni sistematizar la propuesta de la *intervención actancial* aquí propuesta, sino simplemente revisar sus particularidades con el objetivo de poder percibir con facilidad sus diferencias respecto a las intervenciones urbanas actuales, esta diferencia aporta elementos en el campo de las artes visuales de la siguiente forma: El concepto/accionar de la *intervención actancial* propuesta en este trabajo se compone de la *incorporación actancial*, que sería la parte de la pieza en la que el accionar del cuerpo del otro se introduce; por el *estatuto actancial*, que se refiere al proceso o los procesos que han intervenido antes en la propuesta para la intervención, el camino ya recorrido, como la manifestación de la memoria colectiva, la expresión de las historias en un eje familiar, los patrones arquitectónicos de autoconstrucción; y el *rol actancial*, como aquello que hace alusión a la persuasión, estimulación, espontaneidad propuesta en la intervención para generar una acción concreta que convierta al individuo en *actante*. La conjunción de estos elementos resultarán en una *intervención actancial*, su ejercicio se encuentra documentado en el último capítulo.

2.4

Expresión de la memoria colectiva como medio identitario

“No recuerdo las etapas de mi regreso,
entre los polvorientos y húmedos hipogeos.
Únicamente sé que no me abandonaba el temor de que,
al salir del último laberinto,
me rodeara otra vez la nefanda Ciudad de los Inmortales.
Nada más puedo recordar.
Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario;
quizás las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que,
en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas[...]
creo percibir algo falso. Ello es obra, tal vez,
del abuso de rasgos circunstanciales,
procedimiento que aprendí en los poetas y
que todo lo contamina de falsedad,
ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos,
pero no en su memoria...”

Jorge Luis Borges,
“El inmortal”, en *El Aleph*,
Seix Barral, México, 1984,
págs. 11 y 18.

Definitivamente, uno de los grandes problemas a enfrentar en el Siglo XXI presume estar localizado en la demarcación que supondrá dar cabida al tema de la memoria. Pese a no ser un problema de nuevo acercamiento, sí se trata de un espacio más por explorar que explorado. Dado que el problema de la memoria se encuentra estrechamente implicado en muchos otros conflictos, que se encuentran también, en un estatus de gran complejidad en cuanto a la amplitud del conocimiento humano se refiere, como el mismo problema de lo no-consciente, la imagen, el olvido e incluso la muerte.

Este problema encuentra dentro de nuestra condición contemporánea una multiplicidad de entramados que son dados, principalmente, por las pautas de las revoluciones

tecnológicas, mismas que repercuten en un devenir de la información nunca antes realizado, inimaginable al menos hace 60 años, en cuanto a soportes, formatos, cantidades, cualidades, vínculos e hipervínculos del flujo, concentración y manejo de la información.





2.4.1

Retículas de inflexión periurbana

“As I like to say,
the entire collective memory of the species
—that means all known and recorded information—
is going to be just a few keystrokes away in a matter of years.”

Dee Hock

En los postulados de la supuesta democratización de la información, se promulga el acceso gratuito y prácticamente remoto a casi cualquier tipo de información. Este postulado choca rápidamente con dos problemas centrales y otro coyuntural. En primer lugar, la parte de la democratización más que una utopía una falacia, si se piensa en la utopía que supuso anteriormente el proyecto de la modernidad, a partir de la premisa de que la tecnología vendría a liberar al hombre del tiempo de trabajo, por ejemplo, para convertirlo en un ser más reflexivo e intelectual, equitativo y solidario. Que ahora se diga que el flujo de información que soporta Internet esté al alcance de cualquier persona, no hace falta más que recordar y comprobar que el pavimento de la modernidad tiene lugares inaccesibles, situados más allá de los rangos de una señal inalámbrica, por no mencionar a las empresas que monopolizan las telecomunicaciones, que son en realidad las que económicamente están siendo las beneficiadas por esta supuesta democratización. Por otro lado, está el problema de la selección del tipo, calidad y pertinencia de la información, cuando se tiene una cantidad sobresaturada de información, el acceso a la

misma es inversamente proporcional a su utilidad; en el estatus actual de la información ya no hay acumulación, sólo hay saturación, al parecer, encaminada hacia recrear el mundo en una *hypervirtualidad* global, hacia el punto que menciona William Gibson, en el que “*el tiempo se mueve en una dirección, la memoria en otra*”.

A pesar de esta irrupción del flujo de la información sobre las dialécticas de la memoria, existen formas resistentes y flexibles, que van mutando conforme al estatus global, que parecieran estar intrincadas en una parte más profunda, en el área de lo no-consciente, formas aparentemente arcaicas de regulación colectiva, formas cercanas a los procesos tradicionales de *endoculturación*⁶⁹, que han sobrevivido a proyectos humanos que marcan periodos históricos:

⁶⁹ En antropología se refiere al proceso por el cual se transmiten las tradiciones, normas, ritos, mitos y leyendas, el conocimiento y la cosmovisión de una generación vieja a una joven, bajo prácticas culturales heredadas de socialización y territorialización.

Ahora serán intervenciones sobre lo social a partir del recuerdo. Un rico y complejo entramado de prácticas culturales y políticas que recurren al pasado como estrategia no solamente de refuerzo identitario (que vincularía este solamente a una comunidad específica) sino como prisma de acción sociopolítica en el presente.⁷⁰

Probablemente estas formas periféricas de la memoria no intentan reconfigurar el pasado para sustituirlo ante la impotencia de configurar el futuro en el presente, sino que es desde este mismo presente que se insinúan como experiencia inmediata cargada de diversos tipos de memorias intrincadas, sedimentadas en un plano no-consciente:

Frente al riesgo de que se pierdan memorias populares se reactivan procesos de reconstrucción de identidades grupales. No serán las memorias estatales las que interesen (las historias con mayúsculas, memorias oficiales y hegemónicas, de héroes y celebridades) sino las memorias “otras”, de comunidades locales, étnicas, populares⁷¹

Las dinámicas presentes en estas formas de supervivencia se pueden situar cercanas a los *arquetipos* y la teoría de lo *inconsciente colectivo* propuesta por Carl Gustav Jung. Él distingue lo *inconsciente colectivo* frente al concepto de lo *inconsciente* desarrollado por Sigmund Freud, esta diferencia radica, en contraste a los recuerdos y experiencias personales reprimidas en la teoría de Freud, en la hipótesis de una parte heredada e innata similar en todo ser humano, que es dada inmanentemente anterior al despertar de la psique y que se aloja de manera más profunda a lo inconsciente personal:

Lo inconsciente colectivo es una parte de la psique que se distingue de un inconsciente personal por vía negativa, ya que no debe su existencia a la experiencia personal, y no es por tanto una adquisición personal. Mientras que lo inconsciente personal consta en lo esencial de contenidos que fueron conscientes en algún momento pero desaparecieron de la consciencia por haber sido olvidados o reprimidos, los contenidos de lo inconsciente colectivo nunca estuvieron en la consciencia y por eso nunca fueron adquiridos por el individuo sino que existen debido exclusivamente a la herencia.⁷²

Este tipo de inconsciente se mantiene muy cercano a los instintos animales, a todo el contenido de información que no tiene que ser adquirida mediante los procesos de la experiencia ni el saber. Toma los mitos como ejemplo para demostrar que “existe un segundo sistema psíquico de carácter colectivo”⁷³, con esto propone a los *arquetipos* como los patrones de correlatos presentes en la mitología. Se hace mención a este concepto ya que se trata de demostrar que hay una expresión no-consciente que se manifiesta mediante patrones, dicho cúmulo de información tampoco refiere a las experiencias personales ni a memorias reprimidas, pero seguramente se sitúa cerca de esta capa más profunda a la que Jung se refiere.

⁷⁰ Alejandro Baer, “El despertar de la memoria”, en Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, Losada, Buenos Aires, 2006, pág. 35.

⁷¹ Ídem., pág. 36.

⁷² Carl Gustav Jung, *op. cit.*, pág. 41.

⁷³ Ídem., pág. 42.

Al aceptar que hay un espacio otorgado a la sedimentación de la información adquirida de manera heredada, que se deposita en la psique y que ejerce una influencia importante en la formación de los relatos constitutivos de la memoria colectiva. ¿Es posible, que a partir de la necesidad de expresión, la influencia de pautas de memoria colectiva y la incertidumbre identitaria; surjan, se manifiesten patrones estéticos dentro del constante desbordar de la periferia que en su gritar los hagan visibles, reconocibles, que estos patrones inveterados partan esencialmente de sedimentaciones depositadas en la psique?

Para dar tratamiento vasto a los puntos que se quiere llegar, se puede partir de considerar lo que sucedió con el monumento escultórico San Jorge de Donatello⁷⁴, que se encontraba en la fachada de la Academia de San Carlos. Sucedió que los vendedores ambulantes de los alrededores de la Histórica Academia de San Carlos daban uso de la escultura, situada en la fachada, como soporte para levantar sus puestos ambulantes, estos amarrados con lazos hacia la escultura; llegó el punto en el que la cantidad de lazos, y puestos soportados, fue excesiva, así que, por esta fuerza de los *levantamientos* de los puestos ambulantes es que la estatua se vino abajo, se cayó y la quitaron para restaurarla. Esta anécdota pone en evidencia la expresión y manifestación de la memoria colectiva a través de las *historias* sedimentadas en alguna parte de no-consciente de la psique. Dado que, el fenómeno del ambulante existe antes de que la Academia de San Carlos fuese construida. De hecho, la zona donde se ubica el Zócalo capitalino era usada desde tiempos muy remotos por los tianguistas precolombinos, en esa zona se montaba uno de los tianguis prehispánicos de mayor importancia y antigüedad en el comercio de tipo trueque.

Esto también demuestra que, en muchos casos, la trama geográfica de los tianguis existe anterior a la trama urbana de la ciudad. Dicha trama geográfica, en la que los tianguis se montan periódicamente, se presenta con gran resistencia ante el ordenamiento y crecimiento urbano, en algunas zonas de expansión urbana autoconstruida pareciera que las pautas para este desbordamiento urbano se dieran a partir

de la reterritorialidad que marca el reticulado de los tianguis; podría decirse que es la organización urbana la que llegó para desordenarlo. Con esto, la planificación y el ordenamiento urbano resultaría más viable si se pensara, se planteara y se proyectara a partir del entramado ya ofrecido por los mercados itinerantes.

En este ejemplo del ambulante, es posible verlo como una manera de estabilización urbana entre la expresión colectiva de las *historias* y la *Historia*, pese a que no necesariamente se excluyen entre ellas.

Por otro lado, la manifestación de la memoria colectiva pareciera no ser exclusiva de la psique, también se encuentra depositada en las directrices corporales:

⁷⁴Se cita el comentario sobre la reinauguración de dicha escultura por el Dr. José Daniel Manzano Águila, actual director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas: “En la fachada principal del edificio de la Academia de San Carlos, actual sede del Posgrado en Artes Visuales de la ENAP/UNAM ubicado en la calle de Academia 22, del Centro Histórico del Distrito Federal, México, el frío y lluvioso 4 de febrero de 2010, se re instaló el SAN JORGE en su nicho, obra del escultor Donatello, donada en 1910 por el Gobierno Italiano y derrumbada de su pedestal por los comerciantes informales (conocidos como ambulantes). Digamos que lo que no pudieron hacer a San Jorge los dragones; la Revolución Mexicana en 1910 y años posteriores; ni otros hechos violentos como el movimiento del 68 donde el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz y el ejército mexicano, que reprimieron duramente a los estudiantes y, en donde San Carlos con su comunidad participó activamente, lo hicieron los ambulantes mexicanos, derribarlo 95 años después de haber sido colocado en ese nicho (1910) durante el impresionante aguacero que azotó al D.F., último sábado del mes de junio de 2005. Según la opinión de Vasari esta escultura de Donatello: constituye una premonición de la de Miguel Ángel: le prepara el camino. Del mismo modo que Brunelleschi en la arquitectura y Masaccio en la pintura, Donatello es el iniciador de la escultura, ‘el inventor del buen estilo moderno’. Ficha técnica de la escultura original: Donatello, *San Jorge*, hacia 1415-1417. Mármol. Altura 209 cm. Museo Nazionale del Bargello, Florencia, Italia.

Many forms of habitual skilled remembering illustrate a keeping in the past in mind that, without ever adverting to its historical origin, nevertheless re-enacts the past in our present conduct. In habitual memory the past is, as it were, sedimented in the body. In suggesting more particularly how memory is sedimented, or amassed, in the body. [...] The importance of postures of communal memory is evident. Power and rank are commonly expressed through certain postures relative to others; from the way in which people group themselves and from the disposition of their bodies relative to the bodies of others, we can deduce the degree of authority which each is thought to enjoy or to which they lay claim.⁷⁵

Vital para este trabajo la aportación de Paul Connerton en relación a cómo se sedimenta la memoria colectiva en el cuerpo. Si el pasado puede sedimentarse en el cuerpo, como Connerton lo demuestra a partir de las posturas y las maneras corporales, y más aún, en las prácticas corporales, los recorridos efectuados por el caminar, las posturas y las formas en las que el cuerpo funciona en tanto que transporte, soporte de venta y distribución, la gestualidad cual estrategia de persuasión para la oferta y la demanda, el regateo, la itinerancia de la práctica localizable, se convierte, con sus coladeras y fracturas asfálticas, en un fenómeno corporal que, más allá de un estado consciente, se manifiesta como una forma de resistencia que grita su expresión colectiva, que muestra una sedimentación de la memoria colectiva, que procura formas subrepticias de expresiones identitarias situadas no sólo a partir de la memoria sino también del olvido.

¿Puede una expresión colectiva alojada en los paráme-

tros de lo no-consciente ir más allá de funcionar como un medio de regulación identitaria, pese a que dicha aportación resulte ya sustancial, frente a la masificación e intento de plagio capitalista de la misma, cuando llegue a ser ejecutada como pieza de *intervención actancial*? Que dicha intervención no intente modificar los ejes de su contexto y cotidianidad. Que procure hacer énfasis en la colectividad de su accionar cotidiano. Y al final, esta propuesta haga evidente el grito que expresan, pero al que casi nadie voltea, nuestras complejas identidades, lejos de la falsa proyección de las mismas con el pretexto de la celebración de un *puto* Bicentenario.

⁷⁵ Paul Connerton, *op. cit.*, págs. 72-73.

2.5

Los tianguis como polución estética

“Every passion borders on the chaotic,
but the collector’s passion borders on the chaos of memories.”
Walter Benjamin, “Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting,”

Illuminations, pág. 59.

La microsociología es una propuesta que presta particular atención a las estructuras modales, así como a la interacción a partir de situaciones localizadas que se dan cuerpo a cuerpo, cara a cara entre los seres humanos en un contexto formado de manera natural. Esta vertiente de la sociología propone las interacciones como formas de autorrecreación que “*indirectamente y sin tener plena conciencia de la naturaleza de su obra, al crear la ciudad, el hombre se recrea a sí mismo. En este sentido y en este aspecto podemos concebir la ciudad como un laboratorio social*”⁷⁶. Este proceso constante de autorrecreación dentro del desbordar del laboratorio social ha propiciado retículas involutivas situadas en la periferia, que constantemente provocan la emergencia de expresiones e identidades colectivas, en su accionar forman patrones intrincados en el espacio y la sedimentación que se sitúan fuera de los límites de la conciencia. Retículas excéntricas como las llama Joseph:

Imagina ciudades caparazones situadas en el límite de lo orgánico y de lo mineral y cuya existencia estriba en regularidades que no son de tipo institucional puesto que toleran una cantidad asombrosa de irregularidades: migraciones intraurbanas, formas de territorialización discreta del espacio abuelito bondadoso (A. Battegay), pequeños mundos, círculos y sectas, excentricidades tranquilas que hacen que las sociedades urbanas parezcan a veces mantenerse al margen de su propia historia, indiferentes a las trepidaciones de todo lo político.

⁷⁶ Robert Park, *La ciudad y la ecología urbana y otros ensayos*, Serbal, España, pág. 178.

Para explicarse esta forma pasmosa de adaptación, esta combinación de regularidad e irregularidad, de socialización y de desocialización, el investigador siente la tentación de extrapolar partiendo de un nuevo terreno que percibe el barrio aldea instalado en la periferia del laboratorio urbano. [...] si las ciudades son baluartes de la resistencia a lo político, ello tal vez se deba a que las ciudades están constituidas por una pluralidad de nichos. [...] Las aldeas urbanas no son vestigios sino que son efectos del medio, de los productos de una sociedad fragmetaria en la que el espíritu de barrio está constantemente redefinido. De manera que la aldea urbana no es una realidad cultural que podría concretarse partiendo de su patrimonio, sino que es ante todo una forma de resistencia a la atracción del centro. Mientras que el centro es el torbellino, el tránsito, la variedad de lenguas, los barrios aldeas se caracterizan por su excentricidad específica, por su visibilidad parcial. No son pues ni microcosmos ni bunkers. Son "áreas naturales" que resultan de un proceso de segregación más que de una política de segregación, y su naturalidad es muy precaria. Su identidad varía de una generación a otra. Estos barrios aldeas están constituidos por poblaciones trasplantadas...⁷⁷

Como se puede apreciar, los nichos que conforman la urbe en su resistencia al centro parten de la desconfiguración de la ciudad, ésta tiene efectos sobre los individuos que la habitan, no sólo en sus hábitos, usos y costumbres, sino que se encuentra interconectada por el flujo y el devenir social por encima del político.

Esta desconfiguración se manifiesta en la manera en que la urbe es recorrida por los individuos: Por una parte, la psique se nutre y desdobla por las trayectorias, por los recorridos efectuados sobre el plano urbano, tan distinto y desigual como violento e inaccesible, se crea una virtualidad situada entre la memoria y la parte no-consciente de la mente, de forma que, los recorridos, las calles, las personas, los sonidos, van creando una suerte de cartografía que, se va desarrollando en base a la extensión misma del desbordar urbano, los recorridos y los espacios por recorrer también conforman esa cartografía, pero se contemplan como piezas faltantes de un rompecabezas infinito. Se construye así, una extensión en la psique cual extensión urbana; por otra parte, quien grita, quien se arroja es el cuerpo que, como ya se expuso, es capaz de ser un receptáculo para la memoria colectiva, las posturas del cuerpo en sus recorridos, se puede saber mucho del contexto de una persona a partir de su aspecto corporal, de cómo las posturas de los brazos procuran la protección en un contexto violento o la invitación en uno apacible, la gestualidad también procura una advertencia o una insinuación. Las estrategias de negociar con el cuerpo en su socialidad condicionante pueden plantear al cuerpo a la manera de un mapa, los patrones en sus andares al salir de los puntos de distribución corporal y hacinamiento como metros, centrales camioneras, plazas públicas, mercados, tianguis. El cuerpo también se manifiesta al caminar, se expresa, necesita hacerlo, de igual forma este caminar puede indicar información del contexto del transeúnte, de qué parte de la urbe es, como sucede con el andar típico de un tepiteño. Hay que

⁷⁷ Isaac Joseph, *op. cit.*, págs. 23-24.

pensar en “*los pies como periferia del cuerpo humano*”⁷⁸ que depositan mapas en el cuerpo, que recolectan memorias y generas experiencias. ¿Está de más hacer una investigación para pensar al acto de caminar como una experiencia estética, como un acto poético, que trate de la relación entre Charles Baudelaire y Francis Alÿs? No, sobra pese a que ya se haya realizado; lo que hace falta es recorrer la ciudad, hace falta experimentar corporalmente aquellos espacios reservados sólo para el indigente que arriesga su vida al caminar en medio de las vías rápidas, que pareciera que vive ahí a la espera de poder cruzar las ráfagas vehiculares.

Es justo lo que los tianguis frecuentan, cierran calles vehiculares para privilegiar la experiencia del andar peatonal, del experimentar los lugares antes fantasmales, del peatón

Los tianguis son, ante todo, una expresión colectiva, una manifestación de las identidades, que se levanta gracias a los usos corporales, que ejerce la memoria colectiva, donde “*las ‘luchas urbanas’, no destruyen gran cosa, como si existiera un estrato incommovible de las sociedades urbanas, un estrato tibio de costumbres, de prácticas sociales de un género particular que sólo se conjugarían en el modo infinitivo, sin sujeto y sin objeto, prácticas inveteradas más que prácticas tradicionales*”⁷⁹, es a partir de estas formas inveteradas, su resistencia, flexibilidad y ciclicidad es que han logrado subsistir.

En los mercados itinerantes los andares son siempre una contingencia corporal, que se ejerce bajo tácticas de interferencia y retención del cuerpo, el roce y la fricción que esto produce en el tumulto como formas de violencia inmanente. Una rostrología con sus dinámicas gestuales instaladas en el grito, el albur y el regateo, aquello que sus estructuras modales expresan. Se trata de una comunicación corporal permeada de luces y colores, de olores y de sabores, colores que se experimentan en tanto que el ascetismo de su arquitectura les es impropio, ajeno, gris.

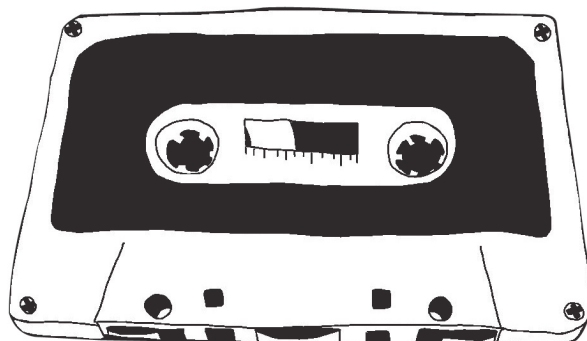
Una polución debe partir del deseo, ese deseo que procura azoteas siempre inacabadas, autoconstruidas para la

ampliación constante de las siguientes generaciones, más que un deseo de prosperidad, se trata de un deseo de supervivencia, pero también de un grito de muchos sectores irreconocibles, invisibles dentro de esta suerte de almazuela urbana, barrios en los que el uso de la memoria institucional se ejerce como forma de poder y control, un grito que parte de la expresión de la periferia por hacerse reconocible, sino localizada por lo menos sí localizable.

⁷⁸ Kenzaburo Oé, *¡Despertad, oh jóvenes de la nueva era!*, Seix Barral, Barcelona, 2005, pág. 149.

⁷⁹ Isaac Joseph, *op. cit.*, pág. 23.

3.1

Algunas consideraciones
en primera persona

La manera de posicionar el trabajo que realizo parte de sus aportaciones tanto estéticas como artísticas en su relación con el contexto cotidiano y también con el histórico. En relación con otros trabajos contemporáneos lo propondría como una mezcla entre algunos proyectos de postgraffiti, como los de JR y Alexandre Órion, y algunos proyectos de Gabriel Orozco y Francis Alÿs, en este sentido pienso que mi aportación radica en el ejercicio actancial del otro, concepto que ya se argumentó, así como el rescate de la estética situada en la periferia, estética olvidada de las contemplaciones y vinculaciones artísticas. Pienso que como artistas es necesario voltear a este punto, procurar verlo como algo más allá que una estrategia para ingresar en el circuito artístico y abordarlo con el objetivo de evidenciar su auténtico valor y aportación.

Es evidente que hay que escuchar la voz del lugar y de sus actantes, debemos aprender por una vez de estas formas diferentes de funcionar en tanto que caos; ser usurpadores y delinquir, ya no se trata de ir en contra de las instituciones y en especial de los museos, sino de salir y asaltar a las personas en su propio contexto; secuestrarles todo aquello

que pudieran no tener de artistas, con esta manera de negociar directamente con los individuos que caminan e inciden en la obra, vaya o no dirigida a ellos, les pertenece porque la construyen y la destruyen, sin que se trate de una cuestión educativa ni social, sino puramente creadora.

Sé que resulta poco convincente el hecho de posicionar mi trabajo así sin más. En la pieza *Piedra que cede* (1992) de Gabriel Orozco, se puede analizar el papel del cuerpo y una de las aportaciones en las que pretendo situar mi trabajo. Es sabido que Orozco usa una esfera de plastilina que pesa aproximadamente el peso de su cuerpo, esta esfera de plastilina fue rodada por las calles de Nueva York, en el proceso a este objeto se le adhirió la suciedad, la huella de la calle. Esta pieza aporta en la cuestión corporal, en relación al minimalismo que también usaba las proporciones corporales como uno de sus ejes, la acción y presencia del cuerpo del artista, cosa que no sucedió en el minimalismo. Al plantear esto es fácil asociar esta obra a la pieza *Urban Balls* (2009) que presenté en la Bienal Internacional *Metrópolis 09* en Copenhague, Dinamarca, pese a que yo nunca me basé en la pieza de Orozco, cuando propuse la

pieza el primer factor en el que pensaba era en cómo incorporar la acción del otro. Al recorrer y observar las dinámicas de los tianguis me percaté de cómo las personas hacen uso de su cuerpo, particularmente al buscar dentro de las pacas de ropa usada, cómo se inclinan para escarbar en los cerros de ropa, de ahí surgió la necesidad y la solución de esta pieza, que resultó en una esfera de un metro y otra de un metro y medio de ropa usada para rodarse por las calles de Copenhague, claro que hay muchos otros factores en esta pieza, me interesaba mucho el poder recolectar la memoria de las calles y mostrar algo de la memoria que hay en los tianguis de la ciudad de México, esto con acciones espontáneas que se pudieran ejecutar en el contexto Danés, tuve que realizar una investigación contextual y me interesaba tener un acercamiento con los transeúntes, cuestión que la pieza favoreció. Es, entonces, esta *intervención actancial* espontánea pero inducida o estimulada del cuerpo del otro, una particularidad que propone mi trabajo respecto al de mis contemporáneos o predecesores inmediatos.

Por último quiero manifestar que mi trabajo se dirige, cada vez con más acento, fuerza y claridad hacia la periferia, siento la necesidad de trabajar con estos patrones que encuentro en medio del caos urbano, al procurar siempre la intervención ya hecha o por hacer del cuerpo de los otros y de su contexto. Jamás he tratado de cambiarlo, mejorarlo ni de modificarlo, sino de hacerlo visible quizás sólo señalándolo. En este punto quiero parafrasear a Wolf Vostell en su manifiesto del ULM, no se trata de intentar cambiar el mundo, sino de encontrar una forma diferente de estar en él. Son estas nuevas maneras de estar en el mundo que, en primera instancia se pensaron hipotéticamente en su progresiva desaparición, pero que, en este tiempo, han demostrado afianzarse más allá de la regresión, como formas complejas en potencia, supervivientes, quizá, al mayor proyecto progresista de la historia del ser humano, como lo fue la modernidad con todo y su gran equipamiento ideológico-tecnológico; maneras de estar en el mundo que formulan relaciones constantes de pérdida/adquisición de las identidades, de contextos en los que a la vez que se

encuentran presentes los elementos de la modernidad deseada se insertan elementos que la contradicen, cualidades que no pueden ser vistas en gráficas ni números porque olvidan lo que Gilles Deleuze nos ha brindado, las intensidades, las pasiones y los deseos, los flujos y devenires, lo rostros y sus gritos.

Fuentes bibliográficas

- Alarcón, Sandra
El tianguis global, Universidad Iberoamericana, México, 2008.
- Augé, Marc
El viajero subterráneo: un etnólogo en el metro, Gedisa, España, 2002.
- Los <<no lugares>>. Espacios del Anonimato: Una Antropología de la Sobremodernidad, Gedisa, España, 1993.
- Blanco, Paloma [et al.]
Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa, Universidad de Salamanca, Salamanca, España, 2001.
- Cage, John
“El futuro de la música. Credo”, en Kostelanetz, Richard, *Entrevista a John Cage*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- *Del lunes en un año*, Era, México, 1974.
- Castillo Nechar, Marcelino (responsable)
El tianguis de Toluca: una reminiscencia de los mercados prehispánicos, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1995.
- Coles, Alex (Ed.)
Site-Specificity: the ethnographic turn, Black Dog Publishing Limited, London, 2000.
- Connerton, Paul
How societies remember, Cambridge University Press, Gran Bretaña, 1989.
- Crow, Thomas
“Días de Independencia”, en Crow, Thomas, *El esplendor de los sesenta*, Akal, Madrid, 1996.
- Duchamp, Marcel
Escritos. Duchamp du Signe, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- “Marcel Duchamp”, en Kuh, Catherine (ed.), *Habla el artista*, Libreros mexicanos unidos, México, 1965.

- García Canclini, Néstor
Las Culturas Populares en el Capitalismo, Casa de las Américas, República de Cuba, 1982.
Lectores, Espectadores e Internautas, Gedisa, España, 2007.
- Greimas, A. J. y Courtés, J
Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Gredos, España, 1982.
- Guasch, Ana María (Ed.)
Los Manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995, Akal, Madrid, 2000.
- Hall, Edward T.
La Dimensión Oculta, Siglo Veintiuno, México, 1979.
- Harvey, David
Urbanismo y desigualdad social, Siglo XXI Editores, México, 1979.
- Joseph, Isaac
El transeúnte y el espacio urbano: ensayo sobre la dispersión del espacio público, Gedisa, Argentina, 1988.
- Kaprow, Allan
 “Assemblages, Environments and Happenings”, en Charles, Harrison y Word, Paul, *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Blackwell, Malden, Massachussets, 2003.
- “The legacy of Jackson Pollock”, en Nelly, Jeff (Ed.), *Essays on the blurring of art and life*, University of California Press, L. A., 1996.
- Krieger, Peter
Paisajes Urbanos: Imagen y Memoria, UNAM, México, 2006.
- (Ed.)
Megalópolis: La modernización de la ciudad de México en el s. xx, UNAM, México, 2006.
- Leach, Neil
La an-estética de la arquitectura, Gustavo Gilli, España, 2001.

- Lynch, Kevin
La Imagen de la Ciudad, Gustavo Gili, México, 1984.
- Moles, Abraham
El Kitsch: El Arte de la Felicidad, Paidós, España, 1990.
- *Teoría de los Objetos*, Gustavo Gili, España, 1975.
- Olea, Óscar
El Arte Urbano, UNAM, México, 1980.
- Pérez Sáinz, J. P., [et al.]
Informalidad urbana en Centroamérica: Entre la acumulación y la subsistencia, Nueva Sociedad, Caracas, Venezuela, 1991.
- Portes, Alejandro
En torno a la informalidad: Ensayos sobre teoría y medición no regulada, Porrúa, México, 1995.
- Riaño Alcalá, Pilar, [et al.]
Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad, Corporación Región, Medellín, 2003.
- Suazo, Félix
Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas, en *Curare*, México, No. 16, julio-diciembre de 2000.
- Tokman, Victor E.
El sector informal en América latina: Dos décadas de análisis, Conaculta, México, 1995.
- Vasarely, Víctor
Plasti-ciudad: La obra plástica en la vida cotidiana, Extemporáneos, México, 1972.
- Wallis, Brian (Ed.)
Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Akal, Madrid, 2001.
- Yoshihara, Jiro
 “Gutai Manifiesto”, en Harrison, Charles y Word, Paul, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell, Massachussets, 2003.