



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AVENIDA DE  
MEXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS**

**Ruta 40: Uno de tantos escenarios para estructurar  
el devenir artístico en el transporte urbano**

**TESIS**

Que para obtener el título de:  
Licenciada en Artes Visuales

PRESENTA:

Perla Nataly Ayala Cortés

DIRECTOR DE TESIS:

Lic. Víctor Manuel Monroy de la Rosa

México, D.F., 2008



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**

**Ruta 40: Uno de tantos escenarios para estructurar  
el devenir artístico en el transporte urbano**

**Tesis**

**Que para obtener el título de:  
Licenciada en Artes Visuales**

**Presenta:**

**Perla Nataly Ayala Cortés**

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

**México, D.F., 2008**

## **Agradecimientos**

A mis mecenas que amo tanto, Lolo y Ñaña muchas gracias por su cariño y apoyo incondicionales, sin ustedes no habría llegado hasta donde estoy.

A mis hermanos y a los peques, Pepillo, Mary, Liz, Pepe, Lucho, Dante, Julian y Michy, gracias por creer en mi y por existir, los quiero mucho.

A mis amigos, Lily, Alets, Rod, Ney, Pari, Fer, Adry, Yus, Citla, gracias por todo, mi espíritu no sería el mismo si no los hubiera conocido.

A los becarios, Ani, Vakita, Day, Loopy, Aura, Verito, Ric, Luisito, Chio, Cirenita, Gabita, Javi, gracias por crecer conmigo estos 2 años, los voy a extrañar.

A mis maestros, Paty, Milo, Maru, gracias por confiar en mí, por su conocimiento y su amistad.

A Víctor, tus clases, conocimiento y apoyo hoy hacen esto posible, estoy infinitamente agradecida.

A mi Universidad, por el conocimiento y el crecimiento personal que en ella he encontrado, estoy orgullosa de formar parte de esta comunidad, GOYA!!!



INTRODUCCIÓN.....	2
1. RETRATO DEL VESTIGIO	
1.1. La huella del arte prehistórico.....	6
1.2. La poética del <i>objet trouvé</i> .....	8
1.3. Sociología urbana.....	11
1.4. Arte Povera.....	13
1.5. Las huellas azules: Antropometrías.....	17
1.6. Impronta fotográfica.....	21
1.7. El transporte público como soporte.....	23
1.7.1. La intervención del graffiti.....	25
1.7.2. La publicidad en Movimiento.....	29
2. MARCA- SIGNO- ESPACIO	
2.1. La magia en la caverna.....	32
2.1.1. La huella como signo.....	33
2.1.2. La huella como mensaje.....	38
2.2. Transporte público-espacio de tránsito.....	44
2.3. Otros planteamientos, el juego.....	47
3. PRESENCIAS EMERGENTES-ESPACIO DISIDENTE	
3.1. Antecedentes.....	51
3.2. Tema.....	52
3.3. Planeación.....	53
3.3.1. Técnica.....	54
3.3.2. Formato.....	56
3.3.3. Materiales.....	57
3.3.4. Imágenes.....	58
CONCLUSIONES.....	64
FUENTES DE CONSULTA.....	66

## Introducción

En la búsqueda de planteamientos que sigan generando un acercamiento más estrecho entre el público, la obra de arte, y el público mismo, surge el presente proyecto, en el que no se soslaya que no es la primera vez que el arte toma por asalto el espacio público con meta en dicho propósito.

Se pretende en el presente documento, desarrollar un proyecto de apropiación en el transporte público, tanto de los objetos que contiene, como del espacio mismo, la resignificación de dichos elementos es el móvil del mismo.

La pieza clave en la propuesta desarrollada es la huella; de acuerdo a esto, en el primer capítulo se habla de la impronta, la que en diversos contextos constituye un eslabón de comunicación entre la memoria que guarda el objeto y quien la mira. Según se trate de las huellas de Laetoli, las Antropometrías de Yves Klein, el objeto encontrado de Kurt Schwitters, todas de naturaleza muy distinta por la forma en que se produjeron, el contexto en el que se encuentran, los materiales que las componen; en fin, todo lo que las caracteriza dentro de la trama en la que cada una se inserta, guardan un común, generan la curiosidad de su procedencia que llevan a quien se presta al juego de la inferencia a ver en ellas la presencia del otro y a reflexionar sobre el contexto que ellas reflejan al tomarlas como indicios. En esta misma sección, se menciona la estrategia de la publicidad de ocupar los mismos espacios que utiliza el graffiti, éste como impronta urbana que muy bien ocupa los medios para “dejarse ver”.

La huella como mensaje se reflexiona dentro del segundo capítulo. Primero se ha tomado la correspondencia que tiene la huella con el signo, se hace aquí un breve recorrido en materia de semiótica para establecer ese vínculo y concertar que a partir de la condición de indicio que permanece en la huella, se articulan mensajes, de acuerdo al referente y la manipulación que del lenguaje se puede hacer, la información contenida en la impronta urbana puede idearse en mensajes poéticos.

También, dentro de este apartado tiene cabida la consideración del medio de transporte urbano como espacio de tránsito, que por su condición de “paso” se sustrae al contacto que seguimos perdiendo y que eludimos. Seguido de esto, se menciona el juego como la posibilidad de la obra para sustraerse del

continuo cotidiano y modificar la manera en que percibimos y nos relacionamos en este tipo de lugares.

Finalmente, en la tercera parte del documento se emplea la información obtenida, para desarrollar una propuesta. El transporte público de la ciudad de México, con toda la peculiaridad que lo caracteriza, es el pretexto y escenario apropiado para sugerir que un “no lugar” se puede convertir en lugar de hallazgos, de encuentros; que a través de los indicios que los usuarios dejan voluntaria e involuntariamente, “se deja ver” el colectivo.

El recurso virtual con su trato virtual, es aquí el principal medio que revierte esa condición que día a día sigue fragmentando a la masa humana, al mismo tiempo, la estrategia publicitaria se ocupa con otros fines.

El presente documento tiene por objeto la construcción de un proyecto que genere una modificación en la manera en que percibimos un espacio común, que se caiga en el juego del arte y que provoque en nosotros la identificación propia, con el lugar y con el resto de personas que por ahí pasan, partiendo de los supuestos que suscita la huella, basándonos en la experiencia propia y haciendo hipótesis sobre el motivo de ser de las improntas.

La investigación se levanta con base a documentos de diferentes ramas del conocimiento, se ha tenido a bien echar mano de la antropología, arqueología, historia del arte, semiótica, comunicación; así mismo, cabe mencionar que para algunas publicaciones fue necesario hacer traducciones.



## 1. RETRATO DEL VESTIGIO

Es de vital importancia para el hombre hacer evidente su presencia, con ello tal vez proyecte su deseo de primacía por sobre todo lo demás que goza de existencia en este mundo.

Los restos de un *australopithecus afarensis* hacen su aparición en 1974 en Etiopía, todo indicaba que se trataba de una mujer: su cadera, pelvis y dimensiones fueron asimilados como tales. Yves Coppens, uno de sus descubridores, narra en uno de sus libros que dichos restos femeninos fueron llamados cariñosamente Lucy, como la de los diamantes, precisamente porque en el campamento donde se encontraban, cuando tuvo lugar el descubrimiento, sonaba el cassette de los Beatles que llevaba la tan famosa canción *Lucy in the sky with diamonds*. El que Lucy volviera a la “vida” desde tiempos tan remotos, significó casi como haber encontrado al ancestro de la humanidad. 52 Fragmentos, 52 piezas de rompecabezas fueron vueltas a articularse, hasta ese momento no se habían encontrado restos con tal número de miembros, se había desenterrado el vestigio más completo de uno de los antepasados del hombre, lo que permitió tener una mayor certeza de los hábitos, morfología y locomoción de Lucy. El estudio detallado de sus dientes dejó echar un vistazo a sus preferencias alimenticias que eran diversas, su cráneo hizo posible saber que, dadas algunas de sus características, Lucy y sus contemporáneos no se comunicaban mediante el habla, sino con gestos, modulaciones ó mímica, pero entre éstos y otros datos, el más importante fue que al analizar algunas de sus partes, se determinó que Lucy pudo vivir entre ser bípeda y arborícola<sup>1</sup>.

La determinación de que el *australopithecus afarensis* pudo haber sido bípedo, se reafirmó con otro descubrimiento que se hizo en 1976 en Laetoli, Tanzania; se encontraron huellas de un homínido que trazaban una trayectoria muy parecida a la que hoy día dejaría cualquier ser humano, y se le adjudicaron al *australopithecus*, porque fue el único homínido del cual se encontraron restos en esa región de África, al mismo tiempo de que se dataron con las mismas fechas probables en las que Lucy y sus parientes transitaron por la Tierra. Las huellas mostraban ser de tres individuos que dejaron su rastro al pasar sobre

---

<sup>1</sup> Que se desplazaba sobre los árboles, como los monos.

cenizas volcánicas húmedas, que posteriormente se solidificaron y pudieron preservarse hasta nuestra época.

Lucy apareció en Etiopía, las huellas sobre ceniza en Tanzania. La impronta de Laetoli de 23 m. evidencia la conquista de espacio del *australopithecus*, aunque el recorrido visto no era de marcas continuas, se hizo una conexión entre las pisadas y la osamenta de Lucy por morfología de los restos y coincidencias temporales; Conexión que sugiere trascendencia espacial y evolutiva.



Huellas encontradas en Laetoli, Tanzania, 1976

El descubrimiento de Lucy, junto con el de las huellas en Tanzania, confirmó el incipiente *bipedismo* que caracteriza a la especie humana como hoy la conocemos. El mensaje que se encontró al reunir las varias piezas de los estudios de los restos de Lucy, se vio como haber descubierto a la abuela de la humanidad. Tal hallazgo no solo repercutió dentro del mundo de la ciencia, Lucy inspiró cuentos, obras de teatro, películas. Lucy provocó semejante fenómeno referencial porque representó en su momento la señal de la aparición del hombre ya separado de su antepasado el simio, la importancia de desvelar nuestro origen, se depositó sobre esa pequeña fémina muy completa para el deleite de quienes la encontraron. La presencia de Lucy aguardó, hasta la segunda mitad del siglo pasado, para reconocernos en ella, cómo quien tropieza con una foto de sus padres o abuelos y se refleja en esos rasgos. La identificación que hacemos mediante objetos, marcas, señales, huellas, huesos, todo lo que pertenece a la esencia del indicio y que evoca la presencia humana, nos permite asomarnos al existir del otro y encontrarnos ahí mismo,

es reflejo, reconocimiento, introspección. En la década de los setentas, Lucy simbolizó la trascendencia del hallazgo humano en toda la extensión de la palabra.

### 1.1. La huella del arte prehistórico



Imágenes de manos, Santa Cruz, Argentina

Se ha discutido a menudo sobre si el objetivo perseguido por el grabador, escultor o pintor primitivo fue exclusivamente mágico o si nos encontramos en presencia de un arte por el arte. De hecho, estos dos objetivos no son incompatibles; el arte prehistórico tenía, ante todo, un carácter social, no se habría podido crear si la sociedad no lo hubiese considerado útil.<sup>2</sup>

A la fecha no se han encontrado documentos que describan, en concreto, cuales eran las metas perseguidas por los artistas del paleolítico, con las imágenes que han sido encontradas de manera azarosa en lugares casi inaccesibles; sin embargo, varias son las suposiciones: una dice que un primer vestigio tal vez fue realizado por quien vio un animal al acecho y lo representó sobre la superficie más cercana a donde éste se encontraba a modo de

---

<sup>2</sup> Raymond Bayer, Historia de la estética, 2003, pp.12

advertencia. Otra supone: (de las referencias que mas he encontrado) que las imágenes respondían a una especie de rito mágico, propiciatorio del éxito de la caza, esto por los animales que en las cuevas se hallaban representados, mismos que no siempre eran los buscados para la cacería, también había otros animales que poblaban el entorno del hombre y se dejaba ver dentro del tipo de representaciones antes mencionadas de aquellas épocas, sin ser estos, objeto de su persecución, lo que nos conduce a la idea de que las imágenes rupestres no solamente pudieron ser parte de algún procedimiento mágico. Uno más narra: el hecho de que la decoración pudo haber sido el porqué de dichas figuraciones. En fin, no teniendo una idea concreta de lo que pudo tener como meta en su tiempo el arte primitivo, algo si es cierto, no se dio solamente dentro de los límites de un territorio pues fueron encontrados más de un lugar con las características de Lascaux o Altamira, que son las reseñas obligadas dentro de este tema; lo que me hace pensar que el hombre, sin importar de donde provenga, desde que tiene la habilidad para manipular instrumentos, incide sobre el mundo que lo rodea, realiza marcas que son testigo de su paso, sus ideas, maneras de entender el mundo, deseos y demás intenciones que cada espectador le puede atribuir a la imagen que percibe. Considero necesario citar un caso singular, la cueva de las manos en Argentina, para mi, conlleva un sentido particular. pues ya no se trata sólo de una representación creada de memoria, sino que la tomo como una fuerte declaración de la existencia de quien realizó la impresión.



Fragmento de imágenes en cuevas de Lascaux, Francia

La imagen del animal que fue elaborada sobre una superficie irregular sin un previo fondo, aprovechando sus relieves como parte de las formas del ser vivo representado (sin obedecer a los límites geométricos de un plano) encimando representaciones, al igual que las manos de las cuevas en Argentina, son efectos y acciones muy parecidas a los gestos de apropiación de algunos espacios que se hacen actualmente, igual que las pinturas rupestres inquirimos sobre sus pretensiones, nos producen la sensación de percibir a quien tuvo la genialidad de susurrar su ser.

Interesante es cómo la pintura rupestre y la huella del usuario del transporte urbano se sitúan fuera de un formato específico, visiones sobre espacios indefinidos que los plantean como imágenes de la memoria que evocan las lecturas más dispares; como el vestigio que ha dejado el pasajero en el microbús, las huellas del incipiente devenir del arte, las pinturas de la caverna, son destellos del antiguo imaginario colectivo, tan incierto su origen y tan acertado su existir, sin a bien entender lo que intentan revelar, nos reconocemos en ellas.

## **1.2. La poética del *objet trouvé***

...la información acerca de las actividades del hombre y el medio en el cual vive reside en el suelo mismo y en las cosas encontradas en, bajo y sobre éste<sup>3</sup>...

Igual que las piezas que se descubren dentro de las cavernas, están los *objets trouvés* de Kurt Schwitters, ambos funcionan como elementos localizados que toman un sentido distinto del original para insertarse en nuevos discursos; es muy común que la gente se tropiece con piezas antiguas y al entregarlas a lugares propios para su estudio, los especialistas no tengan a bien como basar sus especulaciones porque las piezas sacadas de contexto pierden referencia, por lo que objetos encontrados de la caverna encajan en posibilidades distintas a las propuestas por sus creadores; para empezar, ya no se encuentran en el espacio donde se originaron, sino que una vez halladas forman parte de alguna colección que las exhibe, ahora se insertan en engranajes diferentes.

---

<sup>3</sup> Linda Manzanilla, *La arqueología: Una visión científica del pasado del hombre*, 1994, pp. 21



Kurt Schwitters, *The cherry Picture*, 1921

Cada estrato del suelo de la caverna puede contener indicios del tránsito humano, diferentes épocas, costumbres y maneras de ver se yuxtaponen para emerger en entornos opuestos como los probables caminos que toma un *objet trouvé*.

Una puerta oxidada, un pedazo de papel sucio, una lata de refresco, un pedazo de madera y demás objetos ordinarios, representan para el común nada más que desechos o cosas inservibles, para quienes deshilvanan los retazos de una realidad colectiva estos elementos se convierten en llaves que abren múltiples posibilidades de nuevas articulaciones signicas.

...cada objeto lleva en sí una carga de significados, constituye casi un término de lenguaje con sus concretas referencias, como si se tratase de una palabra; aislemos el objeto, sustraigámoslo a su contexto habitual e insertémoslo en otro contexto: adquirirá un nuevo significado, se rodeará de referencias impensadas, dirá cosas que hasta entonces no había dicho...<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Umberto Eco, *La definición del arte*, 2002, pp.217

El *objet trouvé* surgió dentro de los laboratorios surrealistas como parte de nuevos planteamientos lingüísticos, aunque a la sugerencia de Schwitters le habían precedido algunos enfoques cubistas, fue con él con quien cobraron sentido las cosas que nos circundan y que aparentemente sólo se destinan a una función que una vez cumplida su vida útil no da para más. Schwitters en una postura que negaba el fin de estos objetos, los rescata del olvido y los vuelve a insertar en la realidad mediante otros discursos, ya no como piezas útiles, sino como entes portadores de significados que pueden formar parte de nuevos discursos; es decir, si los vemos, como plantea Eco, son como piezas de una maquinaria que se extraen para formar nuevos mecanismos que portan los significados del original y al mismo tiempo los rechazan y los alteran. Los *objets trouvés* son despojos del sistema de consumo perpetuo del cual participamos, al introducirlos en mecanismos artísticos suceden dos cosas: estos fetiches<sup>5</sup> en desuso revelan desencanto, son señalados como las marcas del culto que se le rinde a la mercancía, al mismo tiempo acarrear el nuevo dote estético que le instala quien lo desplaza al campo artístico. La poética del *objet trouvé* u objeto encontrado se establece en el hecho de que al extraer componentes inmundos de su estado pasivo y trasladarlos a terrenos del arte, se potencializa la carga estética que compone al objeto, por sus materiales, su finalidad, quién lo consume, de dónde viene, cómo termina, mismos aspectos que difícilmente podrían ser tomados en cuenta al estar en su entorno habitual. Al distinguir su existencia en conjunto con otros objetos sacados de su contexto, se desencadena una nueva reputación de él, la cosa más vana, indeseable, ya olvidada vuelta a ser presentada nos permite contemplar naturalezas ocultas y otras tal vez inimaginadas.

Confirmando el puente entre el *objet trouvé* y el arte de la caverna; los dos han sido encontrados de modo azaroso, al verlos no entendemos a ciencia cierta qué es lo que nos están queriendo decir, los dos emergen como entes mágicos que siguen evocando un pasado incierto que nos produce cierta empatía por saberlos parte de la vida de otro ser humano, de igual suerte que al verlos

---

<sup>5</sup> El fetiche como mercancía, no en el sentido freudiano, es portador de significados distintos al fetiche sexual, en un sentido mágico el fetiche de la mercancía acarrea propiedades de status que le imprime su costo, elaboración, procedencia, etc.

aparecer, no dejamos pasar la oportunidad de volverlos a la vida al contemplarlos.

Como ejemplo, cabe mencionar el trabajo de Kurt Schwitters, elaboró piezas dentro del marco de lo que se denomina como *objet trouvé* que él mismo designó como *merz*, reunió heterogéneos conjuntos de objetos que encontraba a su paso por cualquier lugar.

Puesto que el material es irrelevante, tomo el que me parece si el cuadro lo exige. Puesto que puedo comparar entre distintos materiales, tengo una ventaja con respecto a la pintura que sólo se vale del óleo, y es que yo establezco una valoración no solo de color contra color, línea contra línea, forma contra forma, etc. sino también de material contra material, incluso de madera contra arpillera.<sup>6</sup>

Este tipo de propuestas las llamó pintura *merz*, y la “estructura *merz*” siguió las mismas pautas sólo que se trató como su nombre lo indica, de una estructura hecha de variedad de grutas y cavidades, la cual ocupó desde 1923 hasta 1943 una gran extensión dentro de su casa hasta que fue destruida durante un bombardeo en Hannover.

### **1.3. Sociología urbana**

L'urgence expressive s'identifie à l'appropriation du réel, toujours plus directe et plus totale.<sup>7</sup>

Parte de los nuevos planteamientos del arte fueron los que realizó Klein junto con un grupo de artistas franceses que denominaron sus preceptos con el nombre de *nouveau réalisme* ó *nuevo realismo*.

Au lendemain de la dernière guerre, ces recherches de matière traduisaient un profonde désaffection pour les arts culturels (entendez classiques); l'épuisement du pouvoir expressif des moyens

---

<sup>6</sup> Karin Thomas, Diccionario del arte actual, 1994, pp.130

<sup>7</sup> “La urgencia expresiva se indentifica con la apropiación de lo real, siempre más directo y más total.” Pierre Restany, Les nouveaux realistes, 1968, pp. 41



traditionnels étant manifeste, il fallait en inventer d'autres. C'est pour briser le carcan des idiomes morts que les hommes donnent vie à des langues nouvelles.<sup>8</sup>



Arman (Armand Fernandez), *Condition de la femme I*, 1960

La meta de dicho movimiento, fue dar un lugar propio a algunos de los objetos que abundan en nuestra cotidianeidad, es decir, dotarlos de aura propia, una visión particular del objeto en sí como portador de una carga simbólica. La apropiación de objetos que poblaban el entorno urbano fue la manera de lograrlo, esto sin hacer ninguna alteración en ellos, tan sólo presentándolos tal cual. En palabras propias de los nuevos realistas se trató de “apropiación de la realidad” o un “reciclado poético de la realidad urbana, industrial y publicitaria”.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 36. “Al día siguiente de la última guerra, estas investigaciones de materia traducían una profunda desafición por las artes culturales (entiéndase clásicas); el agotamiento del poder expresivo de los medios tradicionales estando manifiesto, hace necesario inventar otras. Es para vencer el collar de hierro de los idiomas muertos que los hombres dan vida a las lenguas nuevas.”

Entre el *objet trouvé* y el *ready-made* el objeto del nuevo realismo se situó como un objeto sociológico, el objeto liberado de su realidad hablando de él mismo y mostrando su potencial expresividad y, a la vez, como un fragmento objetivo de la realidad a la cual pertenece. El artista funciona como catalizador de esta “aventura de los objetos”, por su sola elección hace emerger la expresividad que les pertenece. Arman incursionó en este tipo de discursos, lo hizo mediante acumulaciones de grandes cantidades de los objetos que elegía ya fueran tapones de botella, agujas, cerillos, colillas de cigarro, etcétera. Todos como un reflejo de la sociedad de consumo que entra en el círculo de usar-tirar.

#### **1.4. Arte povera**

Cuando Picasso y Braque incluyeron materiales ajenos a sus pinturas, como tela, pedazos de corcho, hule, etc., abrieron el campo hacia nuevas posibilidades dentro del discurso en cuanto a la experimentación con nuevos materiales se refiere. Esta primera introducción de materiales no convencionales para la construcción de la obra, no se hizo con intenciones de darle carácter al material retomado, de hacer una referencia a las cargas simbólicas de él, sino de delimitar un campo de color abstracto que ponía especial atención a la cualidad genuina de los colores; dichos experimentos fueron llamados *papiers collés*.

Como consecuencia de éstas nuevas implicaciones materiales, se suscitó la propuesta del *arte objetual*, que no exponía a la vista del espectador un objeto muestra del virtuosismo del artista para representar o reproducir, ahora se trataba de que el artista se involucrara en un proceso creativo de presentar o producir, partiendo de la configuración de piezas de arte con materiales preexistentes que durante el proceso se adherían a nuevas asociaciones, el material como portador de significados se empieza a tomar en cuenta.

Todas las cosas, privadas de su secreto y de su ilusión, están condenadas a la existencia, a la apariencia visible, a la publicidad, a

hacer-crear, a hacer-ver, a hacer-valer. Nuestro mundo moderno es publicitario en esencia.<sup>9</sup>



Michelangelo Pistoletto, *Venus de los harapos*, 1967

La presentación está en complicidad con los nuevos vínculos que se dan tanto entre los objetos mismos como con su contexto interno y externo.

Los *papiers collés* y el arte objetual son propuestas precedentes y propicias para que el arte de la inmundicia haga su aparición con fundamentos que se basan en las relaciones que se dan entre los materiales utilizados, los procesos y los discursos.

Todas las cosas quieren hoy manifestarse. Los objetos técnicos, industriales, mediáticos, todos los artefactos quieren significar, ser vistos, ser leídos, ser registrados, ser fotografiados. El sujeto ya no es más el operador de la ironía del mundo. Ya no es el sujeto quien se

---

<sup>9</sup> Adolfo Vásquez Rocca, "Arte Conceptual y Postconceptual; de Duchamp a Joseph Beuys", en *Psikeba* - Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales, Buenos Aires, N° 4 - abril de 2007. <http://arteainstesis.blogspot.com/2008/02/arte-conceptual-art-conceptual-por.html>, citado el 15 de junio de 2008, a las 7:40 pm.

representa al mundo, es el objeto el que refracta al sujeto y que sutilmente, a través de nuestras tecnologías, le impone su presencia y su forma aleatoria.<sup>10</sup>



Picasso, *Guitarra, periódico, vaso y botella*, 1913

El objeto ya no representa una meta en sí mismo, el arte povera recoge la materia prima (literalmente) de los elementos que existen en nuestra realidad y la presenta. Se trata de piezas de arte no sólo realizadas a partir de desechos; el arte povera tiene como principio rebasar los límites de la pintura y la escultura, de este tipo de propuestas se nutren lo que hoy son nuestras instalaciones, la reunión de materiales distintos más que una suerte de collage intento hacer una fusión de los mismos. El povera se da cuestionando las propuestas del pop, movimiento artístico que se da en Estados Unidos e Inglaterra y que retoma la imagen de los objetos de consumo y los eleva a obras de arte, fríamente expone la seducción que éstos ejercen. Pues bien, el

---

<sup>10</sup> Adolfo Vásquez Rocca, *Op. Cit.*, <http://arteaisthesis.blogspot.com/2008/02/arte-conceptual-art-conceptual-por.html>, citado el 16 de junio de 2008, a las 5:20 pm.

arte povera pone su atención sobre la materia prima de los fetiches de la sociedad moderna que el pop enaltece. Pedazos de madera, tela, tierra, vegetales, cristal, carbón, etc., son los elementos que se encargaron de componer las proposiciones europeas designadas como arte povera por Celant. Mediante los materiales que ocupó el povera, expuso diversas opiniones que en ese momento se suscitaban no solamente dentro del mundo del arte. Una idea que se tuvo muy clara fue que, a través de los materiales primeros, el povera plantea huir de la sociedad del espectáculo, la cual basa su relación con el mundo a través de imágenes, no ve su realidad tal cual sino filtrada por las imágenes que le ha impuesto un sistema de consumo perenne, y el heraldo de esta forma de vivir de nuestra sociedad fue el mismo que tomó el pop, la mercancía. Preocupados por esta situación, los artistas del povera, entre los que cuentan Burri, Fontana y Manzoni, sugirieron buscar los lazos perdidos de las relaciones sociales, reunificar lo disperso gracias a los elementos primigenios, manipular directamente el mundo.

La obra es manufactura que les explicará el mundo, la precariedad de la percepción y el sentido de la existencia, los restos míticos, las historias mal contadas<sup>11</sup>.

Otra idea que se manejó en estas propuestas fue la dinámica de la transformación, el cambio, modificación y mutación que sufre la materia y que se refleja a gran escala en la sociedad, el mundo también está sometido a una constante renovación, misma que rechaza el sistema, la sociedad estándar. Ahora, la obra expone esos desplazamientos, ya no como un acto creativo que culmina en la producción de un objeto, sino en tanto que actividad, la obra de arte como experiencia. Ahora, el povera, el arte pobre, no se designa cómo tal solo por la utilización de tales o cuales materiales, sino que se denomina como tal incluyendo nociones más complejas en sus planteamientos, el carácter efímero que le da la experiencia a través de los materiales es antiforma, la cual produce incertidumbre e inseguridad que son estados primitivos. El material se presenta en su estado primero, no está sometido a la configuración de un

---

<sup>11</sup> Aurora Fernández Polanco, *Arte povera*, 2000, pp. 27

objeto, está libre, es pobre de esa otra pertenencia, el artista señala esta precariedad para hacer surgir lo oculto, lo escondido, lo reprimido. Es pobre la condición nómada de la creación povera, los materiales del pasado se vuelven presente, son cómo fragmentos históricos.

La obra de Giuseppe Penone forma parte de las pautas seguidas por los artistas del povera. Él interviene el ciclo de crecimiento de algunos elementos naturales, tales como árboles, papas, calabazas y cosas por el estilo, sobre éstas realiza gestos que con el paso del tiempo quedarán marcados y guardarán memoria de la acción que sobre ellas hizo Penone; contrapone el tiempo vegetal contra el tecnológico dentro del marco de los ciclos naturales. La incidencia que hace Penone dentro de la naturaleza no es muy distinta a las ancestrales hechas por quienes cultivaban o se ocupaban de jardines, solo que Penone se orienta a fines distintos, del mismo modo, hace referencia a la memoria que guardan siempre los materiales en estado natural que él y otros ocupan:

Ce n'est pas nous qui sommes immergés dans une vaste totalité naturelle, c'est la nature qui s'infiltré dans les choses et les pénètre. La «memoire du bois» imprègne le monde matériel. De là, une vision fantastique et panique de la vie quotidienne. Nous évoluons, parmi nos mobiliers familiers, comme dans une forêt ensevelie, en attente de résurrection, dont les arbres demeurent «enfermés dans les portes, dans les tables, les planchers/les essieux, les poutres, les navires, les charrettes, les charpentes. »<sup>12</sup>

## 1.5. Las huellas azules: Antropometrías

Es bien conocida la acción que realizó Yves Klein de las primeras antropometrías en París en 1960. Modelos impregnadas del IKB (Internatinal

---

<sup>12</sup> “No somos nosotros quienes emergimos en una vasta totalidad natural, es la naturaleza que se infiltra en las cosas y las penetra. La “*memoria de la madera*” impregna el mundo material. De ahí, una visión fantástica y de pánico de la vida cotidiana. Nosotros evolucionamos, entre los muebles familiares, cómo en un bosque sepultado, en espera de resurrección, en el cual los árboles permanecen “encerrados en las puertas, las mesas, las tablas, las vigas, los navíos, las carretas.” Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, 1994, p. 168.

Klein Blue) estampando su silueta sobre una superficie blanca, una orquesta durante la acción toca la *melodía monótona* (20 minutos de un ritmo repetitivo seguido de 20 minutos de silencio) e Yves Klein dirigiendo todo cual director de orquesta.



Ives Klein, *Antropometrias*, 1960

Esta acción fue precedida por las reflexiones de Klein en cuanto al color y a la huella de la figura humana.

Como pintor, Klein buscó nuevos planteamientos, lo técnico lo llevó a lo pictórico. Se dio cuenta que algunos aglutinantes mermaban la intensidad de algunos colores y de aquí insistió en que el color fuera el protagonista. Se preocupó porque el cromatismo sensibilizara al espectador, que lo sobre impresionara. Durante una muestra Klein únicamente constató la indiferencia hacia sus planteamientos y su atención se concentró en el azul.

En 1956, encontró su tono de azul y lo patentó, una especie de azul ultramar que para él evocaba una especie de ingravidez, la vacilación entre lo infinito y lo limitado. Lo anterior, lo experimentó al destacar la dimensión pura del color, para él el azul no tenía dimensiones, también cambió el formato de los cuadros, los colocó de manera vertical y con los cantos redondeados, así como también,

modificó la manera de colocarlo sobre el muro, lo situó a 20 centímetros de éste, hizo una diferencia con el cuadro tradicional a través de la ingravidez e indeterminación espacial que presentó. Yves mediante estos planteamientos persiguió provocar una alteración de la sensibilidad, que quien se enfrentara a estas piezas experimentara la pérdida de separación entre el sujeto y el objeto, como la proyección de quien mira sobre los objetos mismos de su observación, para ello no solamente imprimió cuadros con su azul, sino que también echó mano de demás objetos, como globos, platos, cosas maderas, entre otras de nuestro universo cotidiano explorando en el mismo sentido: transformar para la proyección en el entorno. En el tiempo que tuvieron lugar los proyectos Yves Klein ya creía en las posibilidades ilimitadas del arte.

A sus planteamientos más osados, los antecedió una de las acciones que es tomada como un hito en la historia del arte acción: “El salto al vacío”. Esta acción era un recuerdo del sueño del hombre de volar, lo que representó también para él, el lanzamiento del pintor al vacío, la ingravidez del arte.

He tomado conciencia de aquello que llamo la sensibilidad pictórica. Esta sensibilidad pictórica existe más allá de nosotros y pertenece todavía a nuestra esfera. Nosotros no detentamos ningún derecho de posesión sobre la vida misma. Solamente mediante nuestra toma de posesión de la sensibilidad podemos adquirir la vida. La sensibilidad nos permite perseguir la vida al nivel de sus manifestaciones materiales de base, en los cambios y el trueque que son el universo del espacio, de la totalidad inmensa de la naturaleza. ¡La imaginación es el vehículo de la sensibilidad! Transportados por la imaginación tocamos la vida, esa misma vida que es el arte absoluto en sí mismo<sup>13</sup>.

Seguido del salto al vacío vinieron las antropometrías, en las primeras impresiones quedaba la huella del tronco de la modelo, para Klein quedó como símbolo antropométrico<sup>14</sup>, cómo la expresión más concentrada de la energía vital. Decía sobre esto que se trataba de la “salud que nos lleva a la existencia” para conservar la vida, a través de la huella de la vida presente y al mismo

---

<sup>13</sup> Hannah Weitemeier, *Yves Klein: 1928-1962: internacional klein blue*, 1995, p. 52.

<sup>14</sup> Relativo a las medidas del cuerpo.



tiempo ausente. Las antropometrías se dividían en estáticas y dinámicas, al mismo tiempo había otra división, podía haber antropometrías de carácter positivo, las que las modelos hacían a partir de la marca de sus cuerpos cubiertos de pintura, y las otras de naturaleza negativa, hechas con polvo azul, que al ser esparcido sobre la superficie del cuerpo y el soporte, dejaba una impresión del cuerpo en color blanco. Aunque con algunas variaciones, las antropometrías compartían la condición de ser huellas, el artista eliminó su participación directa sobre el material y las estampas se realizaban en medio de un ritual dirigido.

Varias posiciones y yuxtaposiciones de las impresiones de varios cuerpos eran insinuaciones de una especie de danza, en las que también se hacía alusión a lo ingrávido, que también aludía a las pinturas rupestres con carga de la idea liberadora, del hombre aún sumergido en el Edén.

Klein imprimió sus trabajos con utopías, la búsqueda de un lugar ambientado con imágenes que insinuaran la naturaleza libre, el regreso al Edén de la leyenda en medio de una civilización artificial. Aquí también se haya la preocupación por una transformación social, que el hombre disfrute de su libertad y levite a manera de abandono de las ideas de la civilización, que no le permiten vivir realmente de manera placentera y no en el confort de lo artificial.

En este sentido, la era de las antropometrías simboliza para él una energía vital, real y portadora de vida, y no la vuelta a la figuración.<sup>15</sup>

Hiroshima fue otro motivo para Klein, hizo varias improntas de carácter negativo, se trató de siluetas a manera de sombras, igual, ingravidas a modo de recuerdo de la muerte común, la huella imborrable de la catástrofe de Hiroshima. No sólo para Klein fue angustioso este acontecimiento, sino para otros artistas que a partir de esto se dieron cuenta que era momento de llevar a cabo nuevos planteamientos a parte de los ya propuestos por la tradición artística. El hecho es que la huella, la antropometría, representó para Klein ese tiempo vital siempre incierto, fugaz, efímero, ingrávigo que todos compartimos y

---

<sup>15</sup> Hannah Weitemeier, Yves Klein: 1928-1962: internacional klein blue, 1995, pp. 63

que a veces somos incapaces de visualizar por estar inmersos en la realidad artificial a la cual él hace referencia y desea abandonemos.

## 1.6. Impronta fotográfica

La huella constituye una fuente de información, de ella se pueden deducir múltiples mensajes dependiendo del punto de vista, que sobre la misma inquiere así cómo el contexto. Por ejemplo, yo no veré de igual manera que un investigador forense una huella dactilar, para mí puede significar ser simplemente la huella de alguien, mientras que para el investigador es elemento importante de una serie de pistas que lo llevarán a resolver un caso; sea cual sea la intención que tenemos al inspeccionar un vestigio, algo es cierto, nos dan cuenta de la presencia de alguien más, son cómo fragmentos de algún evento dado, pruebas que nos remiten a la veracidad del mismo.

Ante tal ostentación de “objetividad”, pues, debemos interrogarnos si la huella no constituye el tipo de imagen que más nos acerca a lo real, la que más obstinadamente dificulta la tergiversación.<sup>16</sup>

¿Funciona pues la huella como un índice de verdad? En el caso de la fotografía no es sencillo contestar la pregunta.

La imagen fotográfica actúa cómo un registro, un documento que afirma lo que la imagen representa.

Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía. En una versión de su utilidad, el registro de la cámara incrimina.<sup>17</sup>

Basta abrir un álbum familiar para comprobar lo citado por Susan Sontag; entre nuestro archivo familiar hay fotografías de viajes, bodas, reuniones, graduaciones, titulaciones, lugares; todas imágenes que afirman nuestra

---

<sup>16</sup> Joan Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, 1997, p.76.

<sup>17</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 2006, p.18.

participación en dichos eventos, son prueba de lo que sucedió, el relato del viaje no es lo mismo sin una fotografía del lugar y nosotros ahí.

La luz reflejada por el modelo es la que realiza la impresión sobre el soporte fotosensible, dejando un rastro fiel del mismo, “el objeto se representa a sí mismo”, la fidelidad a la realidad que resulta del fenómeno lumínico, es lo que le confiere a la foto la confianza que sobre ella depositamos.

A veces, entre el modelo y el material fotosensible pueden intervenir algunas adaptaciones que alteran la autenticidad de la información, aunque no por ello dejamos de creer en lo que vemos. Regresemos al *salto al vacío*, anteriormente revisamos brevemente la pieza, remitámonos a la misma ahora considerando la fidelidad de la imagen. En la fotografía se puede ver a Yves Klein saltando desde la ventana de un segundo piso hacia la calle, la representación que Klein reprodujo y distribuyó ampliamente pasó por verídica siendo ésta en realidad un fotomontaje. Más que cómo documento (bien que la acción nunca se realizó), la apropiación y desdoblamiento de un mecanismo de persuasión colectiva, son el móvil de la acción de simulacro y distribución masiva del fotomontaje.



Yves Klein, *Salto al vacío*, 1960

## 1.7. El transporte público como soporte

Los diferentes medios de transporte público, más que como medios de desplazamiento, también han realizado otras funciones, que no son precisamente las de llevar y traer personas de un lugar a otro. Al revisar la historia del graffiti podremos ver que dentro de sus inicios el ocupar espacios de este tipo, tuvo gran interés por parte de quienes se dedicaron a él como apoyo a la difusión del mismo, entre otras implicaciones como ya veremos más adelante. La publicidad también ha echado mano de los medios de transporte urbano como herramienta de divulgación. El hecho es que un espacio como éste, transitado y que a la vez transita, es vertedero de múltiples anuncios, mensajes, señales, vivencias, escenas, multiplicidad de eventos que se dan en un lugar como éste y que también han dado lugar a que de soporte, se tome como motivo. Son conocidas varias manifestaciones artísticas que toman el transporte urbano como tema, si bien dentro de la cinematografía, Buñel lo aborda de una manera fantástica e inverosímil que no deja de retratar el porte surrealista que en verdad caracteriza a estos espacios, por mencionar algunas se encuentra “La ilusión viaja en tranvía” y “Subida al cielo”; por otro lado y en la misma época están las películas de Alejandro Galindo que captan la esencia del autobús de pasajeros, de manera tal que quien se presta a poner atención se puede dar cuenta de que lo que sucedía en la época de los cincuentas, en aquellos espacios públicos, es aún vigente. Existe también el aporte de la música que igual destaca la peculiaridad de estos sitios, Chava Flores en su canción “Voy en el metro” construye estrofas que describen cómo puede ser un trayecto dentro del metro a diferencia del autobús.

Dentro de las artes visuales se han emprendido diferentes proyectos en los cuales figura la utilización del transporte. En Lima Perú, desde el año 1998 se empezó un proyecto llamado *Micromuseo*, nació con la necesidad de encontrar un espacio para la difusión de la producción artística que se llevaba a cabo en aquel momento, ya que Lima no contaba con un espacio para estos fines.



Logotipo de *Micromuseo*, Perú

Un museo AMBULANTE, un museo rodante, concebido no para comunicar relaciones de PODER cultural entre las elites del centro y de la periferia, sino para vehicular nuevas y propias COMUNIDADES de SENTIDO, comunidades de SENTIMIENTO. MICROMUSEO no se limita al ATESORAMIENTO y exhibición de colecciones, aunque la organización de muestras y la formación de un acervo se encuentren entre sus objetivos. Este museo no acumula objetos: los CIRCULA. No consagra ni sacraliza: CONTEXTUALIZA. No tiene una ubicación única: VIAJA y se distribuye según las características de cada una de sus proyecciones.<sup>18</sup>

Aunque el vehículo no es cede de las propuestas, sí funciona como una institución nómada, huésped o parásita de otras, ya que goza de la movilidad que tiene un microbús urbano.

En México, en 1995 el pintor Román del Prado y el antropólogo Ernesto Licona utilizaron el microbús como un dispositivo de distribución artística, el Museo Ambulante de Tacubaya se llamó “El camioncito”, dentro del cual se exhibían textos, imágenes del pueblo, de los chavos banda, de Salinas de Gortari, de los niños de la calle, de militantes del EZLN.

---

<sup>18</sup> Gustavo Buntinx, *Qué es y qué quiere ser microbusero*, <http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html>, citado el 20 junio de 2008, a las 6:30 pm.



Proyecto *Combo*

En Ciudad Juárez, el proyecto *Combo* también echa mano de la movilidad para crear espacios museográficos nómadas y distribuir video-arte, ésto se realizó en Tijuana, Matamoros, Tamaulipas, Coahuila, Nuevo León junto con otras ciudades fronterizas, la movilidad del vehículo hace una analogía con la vida trashumante de quienes transitan por estos espacios límite.

La particularidad de un espacio como el transporte público, en el contexto urbano, da pauta a pluralidad de propuestas que pongan de manifiesto la riqueza del mismo, ya sea por su movilidad, lo singular que es al reunir gente de todo tipo, las historias que en él se suscitan, y variedad de manifestaciones que pueden darse en un espacio como éste, poseedor de gran heterogeneidad.

### **1.7.1 La intervención del graffiti**

El graffiti ha sido motivo de discusión durante mucho tiempo por encontrarse al margen de lo que se considera arte, ya sea por los espacios que ocupa o por no obedecer a ciertas reglas académicas, o simplemente porque quienes lo hacen “no son artistas”, en fin, la discusión de tomarlo cómo arte o no, está sobre la mesa y es tema que en el presente proyecto no nos toca profundizar. Otra dificultad que enmarca este tipo de práctica, por estar dentro de la clandestinidad. es tomarla como vandalismo, falta de respeto, contaminación visual; aunque sea un tema bastante discutible hay que reconocer que la comunidad urbana en general, ha tomado en cuenta de una manera u otra este tipo de manifestaciones callejeras.

La palabra graffiti viene del italiano *sgraffio*, que significa arañar o garabatear, tomando en cuenta su significado, algunos autores manejan que a las diferentes formas del graffiti las podemos enumerar desde las pinturas rupestres hasta lo que conocemos y reprobamos hoy en día. Como ejemplo, están las impresiones de las manos en las cuevas realizadas con polvo de color rociado sobre las manos, por medio de un hueso hueco; enseguida otra acción que se adhiere a la historia del graffiti son las pintas que los nazis hacían durante la segunda guerra mundial con las que pretendían provocar el odio hacia los judíos y disidentes. Por otro lado, y con un sentido muy distinto a las pintas nazis, cuentan las de los movimientos de resistencia que hacían públicas las inconformidades de ciertos sectores, en 1942 existió la organización “La rosa blanca” en Alemania que, a parte de las pintas, ocupaba el panfleto y los carteles como medio para dar a conocer su rechazo a Hitler. También las revueltas estudiantiles durante de los años sesenta se manifestaron de esta manera e igual apoyándose con otros medios, como los postres y pancartas o el *pochoir* francés (graffiti realizado con plantilla) que es el precursor del *stencil*.

Es a finales de los años sesenta que los graffiteros, como se les conoce en México, toman por asalto los vagones del metro de Nueva York, faena que sus mismos practicantes explican con la simple intención de “dejarse ver”, que sus pintas fueran vistas el mayor número de veces para que su obra fuera reconocida y aceptada por otros *escritores* (como se definen en estados unidos los que hacen graffiti) y en menor o mayor medida por el público en general. Para cumplir este objetivo, tomar como soporte los vagones del metro, les permitían que la obra se desplazara para lograr llevar la difusión de sus obras el mayor número de veces posibles por variedad de lugares. Algunos empezaron a pintar sus “tags” o firmas en cualquier lugar, en un inicio fueron firmas muy sencillas, pero en cuanto las mismas empezaron a tomar fuerza y a verse por todas partes, los escritores se preocuparon por ponerlas en lugares casi inaccesibles y a poner mucho cuidado sobre su estilo, conservando la meta de ser visto el mayor número de veces posibles. Cuando los “tags” comenzaron a ser más elaborados empezaron a cobrar mayor tamaño y llegó un momento en que el espacio que había debajo de las ventanas del vagón por la parte de afuera no fue suficiente y las letras rebasaron su volumen hasta

ocupar el vagón completo y después, en casos excepcionales, hasta a ocupar el tren entero, quien osaba hacer una pinta de tal magnitud era designado como “el rey de la línea”.



Lee, *Stop the bomb*, 1979

El graffiti tenía sus usos, costumbres y términos técnicos: los “tags” como ya mencione fueron las firmas y maneras más sencillas del graffiti, algunos las elaboraban en cualquier parte del vagón incluso cuando éste se encontraba en movimiento con o sin gente. Los “vomitados” eran nombres de 2 o 3 letras que se hacían muy rápido y con el mínimo de pintura, el término vomitado también se ocupaba para designar a los graffitis carentes de buen estilo, los primeros aunque no fueran muy estilizados se tomaban en cuenta por su número de apariciones. Las “obras” eran las letras al exterior del vagón y debajo de las ventanas. Las obras “de arriba abajo” como su nombre lo indica eran nombres acompañados de algún dibujo u otra decoración que ocupaban toda la altura del vagón más no toda su extensión a lo largo. En las obras “de extremo a extremo” se entrelazaban más de un nombre a lo largo del vagón como una sola obra. Cabe mencionar, que los nombres ocupados a veces eran los propios, sino se trataba de alguno inventado o del apodo del escritor. Los “vagones enteros”, como su nombre lo indica, ocupaban en su totalidad la extensión del vagón, solían hacerse en grupo con boceto previo, los escritores más experimentados trazaban las líneas más importantes y los menos notables se ocupaban del relleno y los fondos, este tipo de modalidad podía incluir los nombres de los participantes, el título, un mensaje o el nombre del grupo. Entre los mensajes que podía contener un graffiti se encontraban algunas letras de canciones, versos, notas de contenido político (en aquellos años declaraciones antinucleares) y uno muy singular, “fucked up” (se jodio) si el graffiti salía mal.



“Pisar” era no estropear de ninguna manera el graffiti de otro escritor, regla que en un principio aplicó pero después no se respetaba y era motivo de peleas, ya que “pisar” era una invitación a que todos rayasen el graffiti de manera que se veía como desaparecer el trabajo del otro.

Otros medios de intervención en el espacio urbano han surgido a partir del graffiti como el estencil, que se realiza a partir de una plantilla que se rocía rápidamente con pintura, lo que permite crear la imagen varias veces en poco tiempo. El “sticker” también ha sido muy utilizado, consiste en calcomanías dentro de las que hay variedad de formatos y diseños siendo el pequeño el más ocupado. Es común ver en cualquier lugar uno, pero el sitio más aprovechado para poner más de uno de éstos son las señalizaciones que están en la ciudad, provocando que las indicaciones sean invisibles a comparación de las pegatinas que se amontonan sobre estos espacios.

El amplio repertorio urbano se ha vuelto la galería de este tipo de manifestaciones, que si bien son arte o no, hay que recalcar que mediante la intervención que han hecho se han apropiado de múltiples espacios, se han vuelto la voz y la presencia de quienes han encontrado en la calle el escenario para “dejarse ver”.



Seen, *Mad.* 1982

## 1.7.2 La publicidad en movimiento

Todos recuerdan haber visto en algún programa de televisión de antaño, que antes había personas que se dedicaban a ir de casa en casa vendiendo un producto, pues bien, dadas las condiciones actuales del mercado, enorme a comparación del de hace algunos años, ha tenido que surgir una rama de la mercadotecnia que se ha ocupado de la presentación de los bienes y servicios que han crecido en demanda y producción con el paso del tiempo. La publicidad es quien se ocupa de esta tarea de distribuir la información sobre gran variedad de productos, empresas, bienes, en suma todo lo que se puede consumir. El significado de la palabra publicidad es “decir y vender”, acción que lleva a cabo de una manera impersonal pues el vendedor no ve al público como sucedía en un principio, de manera que ahora llega a muchísimas más personas a la vez, para cumplir su objetivo que es persuadir al público de que adquiriera un cierto producto lo necesite o no.

La dinámica que establece la publicidad es muy peculiar, tanto en los consumidores como con los anunciantes tiene diferente impacto. La publicidad hace llegar al público la información necesaria del producto para su adquisición, de manera que entre los anunciantes se instaura una competencia que atrae a los clientes y mide su éxito en las ganancias obtenidas. La demanda mayor del público provoca la producción en masa, que a su vez provoca la reducción en los costos del producto y al mismo tiempo la elevación de la solicitud del producto provoca la mejora del mismo.

Como se puede ver, a niveles del mercado es una herramienta muy beneficiosa, sin embargo, hay abundantes críticas que se generan en torno al consumo masivo que a veces no sólo es de bienes sino también de conceptos intangibles, como pueden ser la adquisición de un status.

Ya que una de las principales metas de la publicidad es promover algún producto de consumo, es importante que aproveche cualquier medio de difusión, ya sea la televisión, los medios impresos, la radio y el exterior.

Muy distintiva del espacio urbano, es la publicidad exterior, pues la encontramos en parabuses, espectaculares, entradas de tienditas, algunas caras de edificios, personas que transitan vestidas con pancartas o carteles especiales y los mismísimos medios de transporte, que son ocupados en

fragmentos de la unidad o como ocurría con los graffitis del metro de Nueva York, pueden ocupar casi en su totalidad el autobús.

Este tipo de publicidad es repetitiva y complementaria de la que se difunde en otros medios, cómo se dispone el medio que transitamos debe hacer llegar su mensaje de manera muy rápida mientras la gente pasa, esto a fin de que sirva como un recordatorio, se dirige de manera que la gente que va en la calle de camino adquiera algún producto que vio anunciado en la calle.

El autobús, ya multifacético, ayuda a las pretensiones publicitarias de manera muy efectiva, no sólo se muestra el producto en el exterior sino que se desplaza y al mismo tiempo sigue la meta que persigue la publicidad de difundir al máximo el producto a promocionar; la invasión dentro (en menor escala) y fuera del autobús por parte del marketing representa la realidad de nuestros paisajes urbanos, contaminados al extremo no sólo de ruido, graffitis, sino también del ingenio publicitario que nunca está satisfecho de sus alcances. En este sentido, cabe mencionar que no sólo la venta de productos que ocupan grandes campañas publicitarias toman este sitio urbano, sino también la venta de muchos otros productos de dudosa procedencia se han apropiado de él, ya sea la varita de incienso, las pilas, el periódico, el bon ice, la lamparita, el mp3 con música clásica, etc., son ya característicos de nuestro transporte público invadido por el comercio informal y sus productos que prometen maravillas en la comodidad de nuestro trayecto a muy bajo costo.

## **2. Marca-signo-espacio**

Es común que en una mirada fortuita sobre algún muro o hacia el piso, hallemos algo que nos parezca familiar, unas manchas nos pueden evocar un rostro o un objeto, es como cuando tratamos de encontrar figuras en las nubes. Estos hallazgos y las relaciones que establecemos con cosas ya conocidas son para el psicoanálisis material de estudio, las manchas de tinta del “test de Rorschach” se presentan al paciente para ser interpretados y revelar que esconden las profundidades del inconsciente. Este tipo de proyecciones pudieron haber sido las que llevaran al ser humano primitivo a sugerir, mediante protuberancias o resquicios en la pared, figuras ya conocidas; también hay autores que manejan que de esta manera fueron asignadas las correspondencias de formas animales con distintos tipos de conjuntos estelares, constelaciones zodiacales que hoy en día tienen trasfondos místicos que se siguen descifrando. El hecho es que cuando el hombre se enfrenta a este tipo de encuentros casuales trata de darles un sentido, mismos que dependen tanto del espacio como del tiempo en el que se encuentre quien interpreta lo visto, así como también su personalidad le imprime un significado particular. Parece que no, pero por nuestro constante contacto con el mundo y la necesidad que tenemos de entenderlo, estamos codificando mensajes en todo lo que se cruza en nuestro camino, imágenes que aparentemente no tienen la intención de transmitirnos algo nos pueden decir mucho y la misma entidad puede evocar distintas cosas a diferentes personas; puede ser que para alguien una grieta en la pared sea indicio de una construcción mal hecha del inmueble, mientras que para otra tal vez pueda recordarle que hace ya más de 20 años la ciudad de México sufrió una tragedia a causa de un terremoto y, yendo un poco más atrás en el tiempo, pudo ser que la grieta le sugiriera al hombre de las cavernas parte de la forma de algún animal.

Señales, marcas, signos, símbolos, alegorías son conceptos que conforman nuestro complejo sistema de comunicación que, con el paso del tiempo, ha evolucionado y es distinto en cada rincón del planeta dadas las condiciones culturales de cada lugar, y son todas manifestación de nuestra necesidad de establecer contacto con el mundo exterior y de ver en él indicios que nos

permitan deducir ideas muy variadas, desde las más básicas a las muy elaboradas que al final terminen en la meta de seguir dando una lectura a todo cuanto se presenta frente a nosotros.



La primera de las diez láminas del test de Rorschach

## **2.1. La magia en la caverna**

En este momento poseemos medios de comunicación que ya sobrepasan el habla y la gesticulación, hoy ya es muy común hacerlo con vías muy complejas que hacen parecer el contacto humano a distancia cómo algo muy sencillo, como el lenguaje escrito instantáneo, ya sea mediante un celular o una computadora, los cuales por su velocidad de respuesta han obligado a quienes los utilizamos a reinventar el lenguaje, cómo por ejemplo, muchos de nosotros ya no terminamos frases con palabras completas, en vez de decir “también gracias por...”, nos apresuramos a escribir “tmb grax x...”, sin la preocupación de que nuestro interlocutor no comprenda ya que este tipo de modificaciones en el lenguaje escrito son bien conocidas por la mayoría de los usuarios de medios que menciono. Estos medios de comunicación son muy distintos a las maneras que en un principio se utilizaron y que surgieron con una necesidad que aún hoy en día prevalece y es precisamente aquello de lo que el ser

humano inmerso en una sociedad no puede prescindir, establecer contacto con el otro, comunicarse, transformar lo pensado en cosas visibles para lograr el entendimiento. Para ello fue necesario ir construyendo sistemas de comunicación que han ido evolucionando. Es de suponer que, en un inicio los mensajes se establecieron mediante sonidos o gestos que pronto se fueron vinculando con singulares ideas o conceptos para pasar al plano de las imágenes, que igual, se fueron relacionando con ideas o cosas en particular. Estos primeros indicios de un incipiente sistema de comunicación escrito se encuentran en la caverna, en la que a las imágenes encontradas se les adjudica entre otras cosas, más que una meta comunicativa tal vez se debiera a una intención mágica. Tomar la imagen de lo representado cómo parte misma del objeto, como si se tratara del instrumento de un ritual con el cual se pueda causar verdadero impacto sobre la cosa real; hoy sabemos que una de las principales actividades que realizaba el hombre primitivo era la caza, por lo que dichas representaciones tanto de animales como de escenas ya muy completas sugieren dicha ocupación además del tipo de lugares donde han sido halladas, nos proponen pensar en el su sentido mágico. Cualquiera que haya sido su finalidad, es claro que el encuentro que hemos tenido con ellas, como intérpretes de las mismas, además de verlas como las huellas de un posible ritual nos han permitido inferir sobre más de un aspecto: el sentido de las imágenes, creencias, tecnologías utilizadas en su elaboración, costumbres y demás conocimientos que esta especie de improntas cargadas de misticismo pueden suscitar.

### **2.1.1. La huella cómo signo**

Es difícil dar una sencilla explicación sobre lo que la palabra *signo* conlleva en sí; la rama del conocimiento que se ocupa en esto es la semiótica, que por su terminología griega *semiotiké* significa “cuadro de síntomas registrados”, los médicos griegos se esforzaban por comprender la comunicación corporal del enfermo a través de los síntomas que presentaba, de ahí pues que se ha vinculado la raíz de la palabra con la rama de la medicina, que se ocupa de la sintomatología que hoy en día esta muy alejada de lo que la semiótica trata de entender. En cuanto a los estoicos, se hace referencia al signo como ente que

proporcionaba conocimiento más allá de los límites de lo observado, como si se tratara de un fragmento de algo que revelase parte de algo más grande a lo cual pertenece.



La huella digital se ocupa dentro del protocolo de ciertos trámites o también puede funcionar como pista en el seguimiento de alguna investigación; este tipo de impronta refiere la unicidad del ser humano

Para los epicúreos se trata del signo como algo que sirve cómo referencia, algo referible a lo observado a manera de recordar la experiencia de lo observado y de igual manera utilizarlo como cita para poder nombrarlo en su ausencia. San Agustín también hizo su aporte a lo que la palabra signo ha provocado; el hizo una distinción entre dos tipos de signo, los signos naturales, que son los que se dan a conocer por ellos mismos sin ninguna intención de significar algo, como por ejemplo el humo del fuego; también se refirió a otra pauta del signo, el signo convencional, que surgió de los propios seres humanos, para transmitir unos a otros su pensamiento y lo que sienten, de manera que ya en éstos se debieron de establecer acuerdos para poder hacer la transmisión lo más fiel posible de un individuo a otro y facilitar su comprensión.

En realidad el *origo* de la preocupación y teorización sígnica en la mayor parte de la bibliografía semiótica, lejos de aparecer como un intento riguroso de reconstrucción y paleografía disciplinar, se convierte, a menudo, en una justificación de los umbrales mínimos de su ontología o, lo que es lo mismo, los límites inferiores de su actuación. En última instancia se trata de ampliar los horizontes del hecho sígnico y abarcar lo que la “moderna” terminología (iniciada con Peirce) conoce por *índices*, *síntomas* e *íconos* y, por ende, de extender el campo de operación de nuestra ciencia hasta lenguajes menos formalizados y no siempre humanos (v. gr.: la zoosemiótica) o humanos pero menos convencionales (v. gr.: los sistemas visuales). El salto de la señal, el síntoma o el icono al signo, en caso de producirse, es siempre el eslabón perdido de todo lenguaje.<sup>1</sup>

Albert Sebeok plantea en su libro “Signos: una introducción a la semiótica”, que por lo menos dentro del idioma español, la palabra se utiliza para los casos, fenómenos y circunstancias más diversas, por ejemplo hablar de que un cielo gris y nublado es signo de la lluvia inminente, ver a alguien con el seño fruncido es signo de disgusto, ver un tipo de erupción en la piel es signo de una infección o alguna otra enfermedad, en todos estos casos se plantea al signo no como componente de un mensaje a codificar, es decir, no como parte de la gramática de algún tipo de lenguaje convencional (como lo son las letras o los números) sino que en estas ejemplificaciones se plantea al signo como un indicio, una insinuación o señal de un hecho probable. Cómo se interprete al signo, depende de la experiencia de quien trata de especular sobre su sentido, por poner un ejemplo, nos ha pasado que de acuerdo a determinados síntomas un médico emite un diagnóstico y muchas veces sucede que bajo los mismos síntomas, otro galeno nos anuncia un padecimiento distinto al que nos dijo el primero; de acuerdo a esto puede advertirse al signo como algo especulativo y de causas probables, con posibles interpretaciones fuera de las verdaderas causas del mismo.

---

<sup>1</sup> Sonia Madrid Cánovas, *Semiótica del discurso publicitario: Del signo a la imagen*, 2006, p. 143.

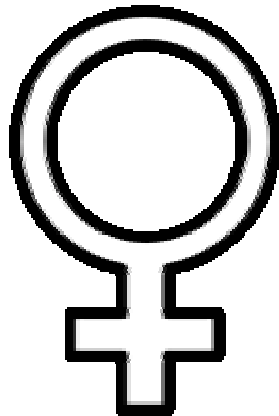


Si asociamos al signo con estos mensajes que probablemente no sean verdaderos, podemos ver que en la antigüedad se vinculaban con hechos mágicos, augurios que descifraban quienes estaban preparados para este tipo de interpretaciones como los adivinos. En un fragmento del libro “El corazón de piedra verde” de Salvador de Madariaga, se habla de que en el México prehispánico se buscaba niños con cabellera que estuviera acomodada en algún lugar de la cabeza a manera de remolino, esto para llevarlos a la piedra de sacrificios, pues esta característica era “signo” de que podrían ser ofrecidos a Tláloc para las lluvias que siempre son benéficas para los cultivos. Al revisar la historia de cantidad de culturas podemos encontrar presagios de este tipo, que de acuerdo común y de índole mágica, mediante algunos signos observables y su manipulación se estaría actuando sobre la naturaleza misma. El signo como indicio, como síntoma, no depende de que alguien lo elabore, de que alguien lo haga con la intención de transmitir un mensaje, sino que supone información en la medida en la que el intérprete la percibe y la codifica dependiendo de él mismo, como ya he mencionado, las interpretaciones están determinadas por diferentes aspectos que actúan sobre el individuo, su historia personal, su cultura y modelos arquetípicos, entre otras causas que lo definen. Hay signos que se hacen con la intención de hacer llegar a otra persona un mensaje, en este caso se estaría hablando de señales, como cuando agitamos las manos con la intención de que alguien se acerque o de que guarde silencio, o como hacen los maestros de orquesta para que los instrumentos empiecen a sonar o lo hagan de tal o cual manera. Los primeros son ocasionales e improvisados a diferencia de los mencionados al último que ya obedecen a ciertas convenciones. Comparten estos signos-señales el objetivo de que quien los emite busca obtener una reacción por parte de quien los recibe.

Otra cara del signo es la marca; desde la antigüedad y aun hoy en día hay ganaderos que imprimen signos sobre sus reses, esto surgió con la preocupación de la pertenencia, ya que las vacas u otros animales de ganado que a veces no estaban dentro de límites geográficos fijos, podrían entrar en otros terrenos o confundirse con el ganado de otro pastor y así perderse, por lo que fue necesaria la distinción entre el ganado de un pastor a otro, se originó la marca de propiedad, lo que permitió en el terreno comercial la identificación entre unas y otras reses de distintas granjas, discernir mejor entre las distintas

calidades, porte que actualmente es vigente entre los productos de consumo masivo; el fin de la marca es entonces crear una identificación y pertenencia, al mismo tiempo que se hacen distinciones. En acciones no muy alejadas de lo que hacen los ganaderos, está lo que también hacemos algunos de nosotros con nuestras cosas, con la intención de no perderlas es común que en un lugar les marquemos nuestro nombre o algún indicio que nos recuerden que el objeto es nuestro.

Por otro lado, dentro de la gramática de la comunicación también están los *símbolos*, referencias más convencionales, es decir de significado dado de común acuerdo, como lo son las insignias militares, banderas, sellos, escudos, las cruz; mismas que cumplen una función social, representan un concepto dado (creencia o ideología, unidad política, etc.). Todas estas adquieren poder en la medida en la que la colectividad se los atribuye, “están en lugar de algo” y buscan poseer la misma capacidad de lo simbolizado, como en la actualidad sucede con las imágenes religiosas, o con las insignias de policía que legitiman el poder del agente.



El símbolo es a diferencia del signo, algo legible referente a un solo significado, es decir, se trata de una representación asociada a algo por una convención social.

El terreno sobre el cual estamos inquiriendo incluye más conceptos, cómo la marca, el icono, la alegoría, etc.; sobre los cuales no vamos a ahondar, pues un leve recorrido de algunos conceptos es suficiente para marcar una parte de lo que el signo denota, ya que si nos ponemos a profundizar sobre el signo se podría hacer otro estudio.

Hecha esta delimitación, y regresando casi al inicio donde de acuerdo a Albert Sebeok, una parte de todo lo que podría contemplar lo sígnico, se encuentra el

signo cómo indicio o síntoma, es aquí donde tiene cabida nuestra principal preocupación, que es la relación que guarda con la huella.

En cualquier diccionario podemos encontrar la no muy precisa definición de huella como una señal o un vestigio, con sus respectivos sinónimos que pueden ser el estigma, el rastro, la pista, etc.; de acuerdo a esto, se puede inferir que pueden ser huellas todas las imágenes, objetos, rayaduras, sonidos, trazos, impresiones y multitud de entes que tengan la posibilidad de que con su presencia, nos permitan discurrir sobre infinidad de trazas. Por ejemplo, los encuentros que tienen los arqueólogos con objetos del pasado los facultan para poner sobre la mesa distintas cuestiones, cómo el tipo de materiales que se ocuparon, hábitos y costumbres de las personas que los hicieron, aspectos cosmogónicos, etc. La basura tirada por cualquier lugar en la calle nos habla de nuestra cultura y de la falta de respeto hacia los espacios públicos, también nos dejan conocer hábitos alimenticios, de lectura, gustos musicales, preferencias de consumo entre otras cosas, son pues, vestigios del consumo en el ambiente urbano.

Ambos ejemplos arriba descritos son de inicio especulaciones, variadas son las ideas que puede originar el encuentro con una impronta, de manera que una huella puede ser tomada como un signo y un signo como una huella, indicio; la antesala de una serie de acontecimientos que pueden o no ser descubiertos, ser o no ser ciertos.

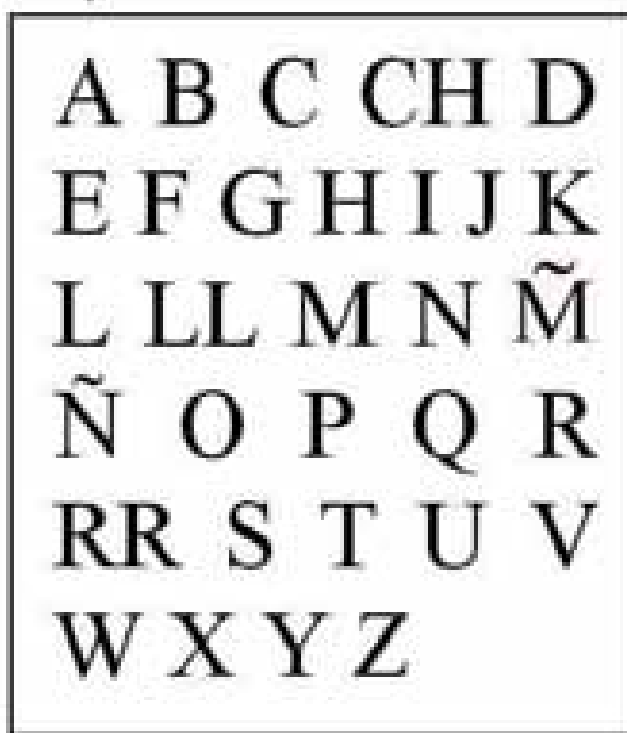
### **2.1.2. La huella como mensaje**

Las huellas siempre han tenido esa condición informativa sean o no de carácter intencional, el hecho es que la impronta como un indicio, ha dado pie a la verificación de mensajes. Por ejemplo, en el caso de las pinturas rupestres se ha especulado sobre su intención de índole mágica, de advertencia, ilustrativa, etc., lo importante de inquirir sobre la naturaleza detrás de este tipo de vestigios, sea cual sea la “verdadera”, es que han constituido un puente de comunicación entre hombres de distintos lugares y tiempos, los mensajes implícitos en este tipo de encuentros son de un alto valor informativo, presencias, modos de vida y de pensamiento.

Actividad o inactividad, palabras o silencio, tienen siempre valor de mensaje: influyen sobre los demás, quienes a su vez, no pueden dejar de responder a tales comunicaciones y, por tanto, también comunican.<sup>2</sup>

Según la teoría de la comunicación, el mensaje es la información que trata de transmitir un emisor hasta un receptor, misma que se apoya en diferentes canales ya sea la escritura, el habla, las imágenes, el lenguaje, etc.

Así como hay medios diversos para emitir un mensaje, también estos obedecen a ciertas reglas determinadas ya sea por el medio, el contexto tanto espacial como temporal, la rama del conocimiento, en fin, distintos son los determinantes del uso de cierto *código* dentro de un mensaje.



El alfabeto está conformado por signos que combinados de acuerdo a diversas normativas pueden hacer referencia a diferentes códigos de lenguaje.

Código penal, código de conducta, código postal, evidentemente el código no es uno solo, y esto obedece a que en distintos niveles se necesitan particulares reglas de orden y valores de los signos manejados para la articulación de un

---

<sup>2</sup> S.N, *Teoría de la comunicación humana*, [http://perso.wanadoo.es/aniorte\\_nic/apunt\\_terap\\_famil\\_3.htm](http://perso.wanadoo.es/aniorte_nic/apunt_terap_famil_3.htm), citado el 22 de junio de 2008, a las 8:50 pm.

mensaje preciso. El Código Morse, por ejemplo, es bien conocido como un medio de comunicación de telegrafía eléctrica en el cual impulsos eléctricos de diversas longitudes se relacionan con las letras del alfabeto, visualmente esto se representa con líneas y puntos, por ejemplo, a la letra A le corresponden los signos  $\cdot -$ , a la letra V  $\cdot \cdot \cdot -$ , así a cada letra del alfabeto se le ha asignado un particular orden y longitud de impulsos eléctricos<sup>3</sup>. Otro código con el que estamos muy familiarizados es el que se ocupa en las playas con banderas de distintos colores, en las que cada uno significa distintos tipos de riesgo al estar en el mar: rojo-playa prohibida, amarillo-playa peligrosa y verde-playa libre. Podemos mencionar gran variedad de códigos que funcionan de acuerdo a convenciones establecidas, claro está para la lectura unívoca de mensajes dentro de una comunidad.

Los códigos que intervienen en un mensaje pueden verter información distinta que depende del punto de vista de quien trata de decodificar el mensaje, así como del lugar donde se encuentra, la bandera roja en la playa puede difundir un mensaje diferente dentro de una manifestación política.

El mensaje como forma significativa, que en realidad debía ser una reducción de la información (y como señal física lo es), ya que representa la selección de unos símbolos determinados entre muchos igualmente probables (aunque referidos al código como sistema de probabilidades), de hecho, tal como sale del canal y es traducido por el receptor en una forma física reconocible por el destinatario, *resulta una fuente de mensajes captados posibles*.<sup>4</sup>

La relación entre código y mensaje unívoco (como el Código Morse, señalizaciones en la carretera, las banderas en la playa, etc.) es indispensable, pues sin un sistema de organización la información del mensaje es ambigua y por lo tanto imprecisa, se presta para varias interpretaciones lo que no es funcional con este tipo de mensajes.

---

<sup>3</sup> Véase Código Morse Internacional

<sup>4</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente*, 2005, p.130.

Los factores fundamentales de la comunicación son el *autor*, el *receptor*, el *tema* del mensaje y el *código* al que el mensaje se remite. Incluso en la teoría de la información, la emisión de un mensaje comprensible se basa en la existencia de un sistema de posibilidades previsibles, un sistema de clasificación sobre el cual conferir un valor y un significado a los elementos del mensaje: y este sistema es el código mismo, en cuanto es un conjunto de reglas de transformación, convencionalizadas, de expresión a expresión, y reversibles.<sup>5</sup>

Todo mensaje exige de su receptor una interpretación, misma que puede llevarse a cabo mediante significados que pueden llevar a un mensaje preciso y unívoco o ambiguo, esto dependiendo de la intención del propio emisor del mensaje. Siendo de sentido unívoco o ambiguo, ningún mensaje es autosuficiente, siempre está incluido en un conjunto de relaciones, la combinación de los significantes y sus referentes se adecúan al contexto dentro del cual aparecen, como ejemplo está la ya mencionada situación de la bandera roja que difiere de la playa a una manifestación política. Un mensaje que se emite con la intención de ser unívoco utiliza como estrategia la redundancia, esto para que mediante el uso reiterativo de un significante, el mensaje quede muy preciso, tomemos como ejemplo las señalizaciones que encontramos por diversos lugares, tratándose de un letrero para prohibir que alguien se estacione en un determinado lugar, el mensaje se maneja con un símbolo que encierra en un círculo con una diagonal la letra E y para reafirmar este mensaje muchas veces se incluye debajo de este símbolo la leyenda “prohibido estacionarse” o “no estacionarse”, para quien decodifica estos señalamientos el mensaje es claro por encontrarse dentro del contexto en el cual aparece como coherente y por remitirse a códigos ya conocidos. Imaginemos qué pasaría si el mismo letrero es puesto dentro de los andenes del metro; el desconcierto que produciría una situación como ésta es la que se da dentro de un *mensaje poético* o *ambiguo* por el sistema de relaciones ambiguas que con el código se plantean. El mensaje poético no utiliza dentro de sí la redundancia, por lo que los significados pueden ser múltiples,

---

<sup>5</sup> Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, 1965, págs.104-105.

pareciera que el receptor se enfrenta a un código desconocido, por lo cual deduce su sentido no a partir de conocimientos previos al mensaje, sino del contexto propio del mensaje.

De este modo, el receptor se encuentra comprometido personalmente hasta tal punto con el mensaje, que su atención se desplaza de los significados a los que podría remitirle el mensaje, a la estructura misma de los significantes. Y así obedece los fines que le prescribía el mensaje poético, que se constituye precisamente en ambiguo porque se propone a sí mismo como objeto principal de la atención: “la puesta en relieve del mensaje por obra de sí mismo, es lo que caracteriza propiamente la función poética...”<sup>6</sup>

Las referencias quedan abiertas e imprecisas, el interprete da lectura a un mensaje que por su situación incierta lo lleva nuevamente a cuestionar la validez del mismo, por lo que regresa a decodificar un nuevo sentido del mensaje partiendo de las mismas proposiciones, estas conexiones inciertas y a la vez múltiples dan al *mensaje poético* un carácter muy rico.

En su libro “Obra abierta”, Umberto Eco habla de las altas posibilidades de información que posee un mensaje poético, a diferencia de otros que se consideran como unívocos y de información más limitada; a este respecto utiliza el concepto de *entropía*<sup>7</sup> que se identifica con la obra de arte. Un índice de desorden dentro de la pieza de arte, amplía las posibilidades de multiplicidad de interpretaciones. Mientras la entropía sea menor el mensaje irá disminuyendo sus posibilidades informativas, esto puede deberse a la intención

---

<sup>6</sup> Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, 1965, pp. 108

<sup>7</sup> Hace la referencia desde conceptos de la termodinámica que igual funcionan dentro de la teoría de la información. El segundo principio de la termodinámica dicho por Clausius plantea que al transformar el trabajo en calor y a su vez el calor en trabajo no se obtiene la misma cantidad de trabajo que se ocupa en un inicio ya que durante la transformación de trabajo en calor, el calor tuvo que ceder una cantidad de sí al refrigerante de la máquina, se consumió energía que ya no se recupera. La entropía se encarga de medir cuantitativamente esta “muerte térmica”, mide el grado irreversible que se alcanzó durante las transformaciones de la energía así como también mide el desorden que poseen las moléculas de un cuerpo. Dentro de la teoría de la información, el concepto entropía es el grado de desorden según el cual un mensaje dado está organizado. La entropía que tiende a bajar en grado establece la existencia del “recuerdo”, mismo que nos ayuda a reconstruir un hecho ya que el recuerdo es un almacenamiento de información, de esta manera también se puede explicar parte de la relación entropía-información.

de que el mensaje sea claro y preciso, por lo que se somete a un código que permite dar significado de manera unívoca al mensaje recibido.

La propuesta dentro de un *mensaje poético* se realiza con base a cambios estructurales de ciertos códigos, el desorden marca cambios en la univocidad del mensaje más no lo desordena del todo, pues estar en el extremo de la ambigüedad ya no es signo de información alta, sino de imposibilidad de encontrar alguna porque los elementos de orden se han perdido totalmente.

Contrario a esto encontramos la multiplicidad de reconocimientos que hacemos en cualquier espacio, manchas en el piso, la pared, grietas, nubes, todas imágenes que evocan distintas cosas en cada mirada; este universo de imágenes que podemos hallar dentro de cualquier espacio rebasan la cualidad de la entropía y pasan a convertirse en ruido, el desorden en la información es tal que ya no es posible leer un mensaje. Dentro de este conjunto se puede colocar al indicio, las sugerencias que el ojo encuentra frente a la impronta, marcan una comunicación con el máximo de ruido.

A menudo la modalidad del indicio puede ser puramente mecánica, equivalente a aquel artificio metalingüístico que son las comillas; yo, que marco con un cuadrado de yeso una hendidura en un muro, la escojo y la propongo como configuración dotada de alguna sugerencia, y en ese rasgo la creo como hecho de comunicación y como obra artificial. Incluso hago más en ese momento, la caracterizo de acuerdo con una dirección casi unívoca de "lectura".<sup>8</sup>

Proponer indicaciones de orden en una huella permiten plantearla cómo mensaje sin que pierda su carácter ambiguo, su alto índice de entropía; orientan al receptor dentro de determinadas posibilidades, excluyendo otras.

La yuxtaposición de imágenes de la cueva fueron muy desconcertantes en un primer enfrentamiento, estableciendo relaciones de la época y contexto, así como también con otros objetos encontrados dentro de las cavernas han permitido dar cauce a las evocaciones múltiples y proponer los distintos

---

<sup>8</sup> Umberto Eco, *Obra abierta*, 1979, págs. 213-214.



objetivos que pudieron tener los incipientes artistas, de manera que la pintura rupestre no ha quedado ilegible.

Con la pintura de acción, la intención es la que transforma al indicio en signo, el señalar el gesto implica la orientación de la lectura y de esta forma no queda como actividad arbitraria sin posibilidad comunicativa.

Dicho lo anterior, es necesario someter el indicio a un grado de *entropía* que le permita existir como mensaje poético, o con otras necesidades informativas someterlo a un código, sino permanecería sin sentido junto con el gran número de improntas que podemos encontrar a nuestro paso en cualquier lugar.



On-ly, imagen de una serie de intervenciones en el espacio público

## 2.2. Transporte público- espacio de transito

Dentro del metro, el micro, la combi, el metrobus, el rtp y demás transportes urbanos de carácter público, se recrea el intrincado y complejo sistema de relaciones que se da entre la sociedad urbana. En medio del flujo constante, lo único que queda es la impronta de quienes transitan por el espacio colectivo que a todos y a nadie pertenece. Revisemos algunas de las características que

tiene el espacio público para entender como interactuamos dentro del transporte colectivo que es el tema que nos interesa.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relación e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.<sup>9</sup>

En el espacio urbano hay sitios que constantemente se transforman por ser éstos de tránsito, escuelas, clínicas, restaurantes, hoteles, hospitales, medios de transporte; se trata de zonas donde la gente tiene una estancia muy corta, efímera, funcionan como pasajes, rasgo particular que los convierte en *no lugares*, según explica Marc Augé en su libro “Los no lugares: espacios del anonimato” que con el flujo constante que los afecta, actúan como emplazamientos sin memoria, que afectan nuestra percepción del espacio, la realidad y cómo nos relacionamos con los demás.



Tan sólo entre (las líneas) 1, 2 y 3 se transportan dos millones de usuarios cada día<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato*, 1993, p. 83.

Dentro del transporte pasa algo un poco más complicado, pues se trata de espacios transitados que a la vez transitan. La mayor parte del tiempo abordamos alguno de los variados medios de transporte público que nos desplazan por caminos ya conocidos que en nuestra propia cotidianeidad se “van perdiendo”, es decir, en nuestro recorrido son referencias de que estamos en un espacio conocido, pero en cuanto las pasamos las vamos anulando y al llegar a nuestro destino la práctica hecha del espacio se disuelve. Es algo muy parecido a lo que sucede con el turista que con su itinerario los nombres acumulados sólo funcionan como pasajes, pues una vez que está en un lugar donde no establece una conexión profunda, más que la vista parcial que puede tener del emplazamiento, se desplaza nuevamente hacia otro destino y así continuamente va anulando los sitios que visita, la clave es la relación ficticia que hace con el paisaje mediante su sola mirada, el espacio queda sin identidad, relación o historia; negación del lugar.

Lo que ocurre con el espacio que transitamos se repite también dentro del autobús. Alguien sube, otra baja, el que se sentó a nuestro lado al inicio del viaje ya no está, ni el de atrás. El espacio compartido en el ir se modifica a cada momento.

La relación que se establece al interior del autobús es mediante la mirada; antes de abordar tenemos interacción con los textos que indican la dirección del transporte, una vez arriba sólo intercambiamos con el conductor un nombre y un cambio, no más.

...entre personas que no se hablan o que no están “juntas”, hay interacciones muy significativas. “La idea de que cada uno está solo en medio de la muchedumbre, cómo átomo anónimo, es una verdad literaria, pero no es la verdad de las escenas de las calles reales.”<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Vistoria Sánchez, “Rebasa número de usuarios capacidad del Metro”, en Milenio, <http://www.eluniversal.com.mx/notas/497352.html>, citado el 1 de julio de 2008, a las 3:53 pm.

<sup>11</sup> Isaac Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano*, 1988, p. 47.

A pesar de que a un mismo tiempo los pasajeros ocupan un mismo espacio, el viaje que se realiza es en sí mismo, en el transporte los usuarios comparten su identidad de pasajeros, clientes, títulos al fin y al cabo anónimos.

Como pasajeros llegamos al autobús con el objetivo de desplazarnos hacia un lugar preciso, en el transcurso anulamos lo demás y a los demás.

Es irónico pero en un espacio público como el transporte urbano tratamos de conservar nuestro espacio vital intacto, evitamos miradas que sintamos vayan más allá de la ubicación que el otro hace de nosotros, si el de al lado nos toca por “error” el primer reflejo es alejarnos, el mismo acontecimiento puede llegar al punto de producirnos aversión.

El paso que realizamos a través de nuestros medios de desplazamiento lo hacemos en medio de una soledad compartida, negamos a los otros usuarios y al lugar, el sitio que compartimos y que goza de una particular fecundidad que le da ese mismo orden cambiante.

El lugar<sup>12</sup>, concebido estático y geométrico como algo funcional, se transforma por el constante cruce de elementos, el persistente reajuste del espacio es el mismo que anima el lugar; al parecer tratamos de permanecer al margen de este flujo incesante en el que testigos desapercibidos resisten y dan cuenta del tránsito que llevamos y que modifica al lugar al tiempo que practicamos el espacio. Marcas de dedos en las cristales del autobús, impresiones de cabello en las ventanillas, huellas de zapatos, basura olvidada o dejada intencionalmente, deterioro del mobiliario y demás marcas, vestigios o improntas que encontramos dentro del transporte son objetos con los que fácilmente interactuamos, en ellos nos permitimos fijar nuestra mirada y recorrerlos, estos elementos que documentan variedad de situaciones y que pueden fungir como “objetos encontrados” pueden al mismo tiempo desempeñarse como puentes entre uno y otro usuario que ha perdido la referencia del otro en su campo ya individualizado, el rescate de éstos puede escribir la memoria y la identidad que nosotros mismos hemos minado al caminar en un sólo sentido dentro de los espacios que cotidianamente compartimos.

---

<sup>12</sup> En esta referencia utilizado, como opuesto al “no lugar”, mismo que se encuentra también dentro del texto *Los no lugares* de Marc Augé.

### 2.3. Otros planteamientos, el juego

La manera en que nos relacionamos dentro del transporte público parece cómo si se tratase de un juego, la ficción que se suscita por las personalidades que dentro de él se dan cita, producen un espacio de ambiente ambiguo y surrealista que es muy característico de nuestro transporte urbano y que el mismo ha quedado retratado no sólo en el inconciente colectivo sino como lo mencioné en el capítulo anterior, también ha sido capturado por quienes han tenido la sensibilidad de ver en él la riqueza de nuestra manera de cohabitar.

Es común que el juego sea visto como una actividad poco seria, por considerarla como un ejercicio propio a los niños durante el cual se ejercitan para posteriores enfrentamientos de variada índole; en cambio si se trata de un adulto se ve como pérdida de tiempo o para ocuparse durante el tiempo libre; sin embargo, la actividad va más allá de un ejercicio de recreo y claro está, funciona de manera distinta según se manifiesta a diferentes niveles.

El juego no es particularmente de invención humana; tanto como los humanos los animales también juegan y de esta manera se explica como necesidad vital y no racional. Johan Huizinga en su libro “Homo Ludens”, plantea que el juego fue básico para la creación de la cultura lo que refiere que algunas formas de convivencia humana como las fiestas, las danzas, el teatro, etc., están impregnadas del juego, así mismo maneja que el lenguaje es una, que al señalar las cosas, al nombrarlas, se las eleva al dominio del espíritu

Jugando fluye el espíritu creador del lenguaje constantemente de lo material a lo pensado. Tras cada expresión de algo abstracto hay una metáfora y tras ella un juego de palabras. Así, la humanidad se crea constantemente su expresión de la existencia, un segundo mundo inventado, junto al mundo de la naturaleza.<sup>13</sup>

Esta inventiva, creación de otros mundos, el “como sí” es una característica del juego. Recordemos que cuando éramos niños era suficiente con que imaginásemos un escenario y tomáramos el papel del personaje más fantástico para satisfacer el deseo de inventar un mundo, no es tan distinto a cuando

---

<sup>13</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens*, 2002, p. 16.

jugamos ajedrez, imaginamos el campo de batalla, cómo van cayendo los peones o las figuras de más fuerza y nos apasionamos al derribar al rey del adversario, tal vez igual deba suceder con el jugador de fútbol que se imagina como un héroe que llevará a su comunidad hacia una victoria. Todos estos trabajos, el del niño, el del jugador de ajedrez y el de fútbol son realizadas seriamente, el niño realmente cree que es otro ser y toma su papel muy formalmente igual que los otros dos a pesar de que se trate de una ficción. De esta manera, al introducir al participante en un “mundo aparte”, se genera una interrupción dentro del mundo real, es decir, la cotidianeidad permanece al margen del juego, esto a razón de que en el campo de juego rigen determinadas reglas que también hacen que la actividad se consuma en sí misma, es decir, el juego agota su sentido dentro de sí mismo, empieza en cualquier momento y de igual forma puede terminar de súbito, también puede repetirse. La entrega a un espacio, tiempo y orden fuera de lo habitual proponen libertad temporaria que rompe con el orden acostumbrado y nos permiten relacionarnos de manera perfecta de acuerdo a los estatutos de la actividad lúdica, pues el jugador tiene que permanecer en regla si no todo el ambiente tan singular al que da pie el juego se pierde.

Dentro de la libertad del juego hay también un sentimiento de tensión, en su acepción que tiene que ver con la incertidumbre y el azar, quien juega trata de llegar hacia una resolución, como cuando se juega tiro al blanco o se está armando un rompecabezas. En un juego de dados o una actividad deportiva el hecho es poco más complejo, se ponen a prueba las facultades del jugador: fuerza, habilidad, creatividad, resistencia, etc.; aún pese al sacrificio que esto representa, el participante debe permanecer dentro de las reglas del juego.

El ser de “otro modo” que da al juego carácter alegre y que rompe con el ritmo acostumbrado, es lo que dentro del arte público se considera de particular carácter festivo. El acto de comunión que se genera a partir de la invitación a participar de un trabajo en construcción, experimentar el proceso de ideas que se van generando, son propuestas al público dentro de los límites de un espacio común.

Como juego, el arte público es un espacio mutuo, neutro, de vínculo, en donde el arte incide como en un laboratorio social en el que lleva a

cabo sus experiencias y en donde no se sabe si sus estrategias funcionarían, pero en el que se plantea un arte que detona múltiples niveles de relaciones.<sup>14</sup>

El actual ritmo de vida que origina el trabajo dentro de la urbe nos aleja del tiempo de ocio, o mejor, se sistematiza para que el consumo sea continuo; hay una industria cultural con la que compramos nuestro tiempo de recreo, ya sea el cine, bares, parques de diversiones, estamos perdiendo la costumbre de nuestros primeros años en los que nos bastábamos de nuestra imaginación para recrearnos. El juego practicado al margen de la industria, genera aproximaciones que desvirtúan el ambiente de competitividad en el que nos relacionamos. Como adultos nos está vetado el arrebató infantil que positivamente nos vincula como seres vivos, el arte puede seguir siendo el puente que nos conecte con estas actividades en su carácter más sencillo y rico a la vez a nivel humano.

Considero que si en los inicios de nuestra rudimentaria cultura el juego tuvo un papel importante, no está de más reanudar la actividad dentro de una propuesta artística en el transporte urbano, que retome la memoria que se guarda en estos espacios, y que en sus planteamientos nos genere sentidos de pertenencia y de identidad.

---

<sup>14</sup> Ivan Sanchezblas, *Magnificando la experiencia de lo cotidiano: Arte Público como una experiencia de juego*, Revista RIM, No. 08, 2006, p.10.

### **3. Presencias emergentes-Espacio disidente**

#### **3.1. Antecedentes**

Siempre he tenido que ocupar el transporte público, desde que recuerdo, me es un espacio muy familiar. Cuando debí utilizarlo yo sola, me percaté de situaciones que antes no había advertido, pues yo contando con pocos años de edad no viajaba sola, y al abordar a la pesera o al metro, al abrigo de mi madre me perdía entre sueños. Desde el momento en que fue preciso prestar atención durante el trayecto, para no ir más allá de donde debía bajar, guardo recuerdos que en este momento cobran sentido para ahora hilvanar situaciones que devengan en proyectos que sigan conservando mi percepción, a propósito de dichos espacios; al mismo tiempo que siendo presentados al público familiarizado con las imágenes, encuentren cauces que den sentido tanto al proyecto como al ambiente que cotidianamente compartimos.

A partir de esto surge el proyecto, la particularidad del espacio que compartimos quienes no disponemos de medios de transporte propios. El orden hostil de la ciudad en la que he vivido durante toda mi vida, he visto se reproduce dentro del transporte público, en medio del acontecer urbano el espacio ocupado momentáneamente, transitado y que al mismo tiempo transita se transforma a cada cuadra y con cada usuario que sube o baja de la unidad; se convierte muchas veces en extensión de nuestras casas, dormir, comer, leer, maquillarse dentro del microbús, son actividades ya ordinarias; peleas, asaltos, acosos, accidentes, son también incidentes ya muy vistos a bordo del transporte; sin dejar del lado el ambiente en medio del cual se dan las diferentes situaciones: música de los géneros más populares, la cumbia, el reggaeton, mariachi, norteño, son ritmos que por lo general amenizan los trayectos; he de mencionar que excepcionalmente alguna vez mi viaje de la ENAP a Huipulco fue enmarcado por los acordes de Carlos Gardel. La atmósfera creada con la música muchas veces se acompaña de la iluminación más extravagante, luz azul, roja, de neón. Elecciones que quien opera el microbús toma de acuerdo a gustos personales y que se imponen por sobre quienes solo estamos de paso. Las distancias a recorrer a veces son tan largas que hay que tomar en cuenta algunos inconvenientes; levantarse todavía de



madrugada para salir de casa temprano y evitar el tráfico, subir al colectivo en horas pico es sentencia de un viaje en condiciones inhumanas, o como a veces me ha pasado, se convierte en toda una experiencia.

Estas características que ningún habitante de la ciudad ignora fueron las que para mí evidenciaron un espacio propicio para una gran variedad de propuestas que delimitaron un tema.

### **3.2 Tema**

Entrando y saliendo diariamente de un entorno tan complicado como el descrito, pensé en primer lugar en un proyecto que tratase sobre el contacto que entre las personas que ocupan el transporte público se establece; a pesar de compartir un medio público, me di cuenta que cada uno trata de conservar su espacio vital lo más íntegro posible y que la elección es no entablar contacto alguno. Con la preocupación de una individualidad cada vez más marcada entre la gente que habita la urbe, la que se comunica con tecnología que mediatiza el trato, planteo un proyecto de *apropiación de un espacio* que a mi manera de ver es distintivo de un lugar tan grande y conflictivo como lo es la ciudad.

Las rutas y los medios de transporte público en sus inicios se planearon para facilitar la movilidad de los habitantes de la ciudad, sin embargo, este recurso de desplazamiento ya no se integra al crecimiento urbano. Nuestros bien conocidos microbuses, por falta de recursos de quienes están a cargo de las unidades, nos brindan trayectos incómodos y poco confiables, esto aunado a las horas que muchos debemos dedicar a nuestros viajes, son factores determinantes para que el recorrido que hacemos se vuelva algo ya no tan funcional como en un inicio se planteó con el proyecto de movilidad urbana, sino como una parte del día que se convierte en tortuoso y estresante, motivos suficientes para que quienes dependemos de ellos no tengamos otra cosa en mente que llegar a nuestros destinos, creando contacto directo únicamente con quienes se dedican a apoyarnos en dicho objetivo, el conductor del pesero. Dentro del transporte público no viajamos solos, como irónicamente pensamos o quisiéramos que sucediera.

Partiendo de este supuesto, el proyecto busca el rescate de las huellas que quedan en algunos momentos durante la cambiante jornada que acontece a bordo de la unidad de transporte. La documentación es la misma que irrumpe en la estructura de la unidad, referido antes como un no lugar (en palabras de Marc Augé), para aprovechar la estrategia que la publicidad tiene a bien ocupar como manera de difusión. Con la mirada en la impronta inanimada se construyen los puentes de correspondencia que esquivamos; se resignifica el espacio, pasa de ser un medio a tener valor en sí mismo como punto de encuentro.

El proyecto de *apropiación del espacio* en cuestión, se desarrolla partiendo del reconocimiento de la problemática del mismo, mediante mi experiencia propia, en el encuentro con otro tipo de discursos como el musical o el cinematográfico, he logrado advertir que aún siendo un lugar de tránsito, guarda en sí memoria, como objeto distintivo de mi urbe, como reflejo cultural, con las historias vivientes que dentro de él convergen pasando inadvertidas.

Retomar los objetos o improntas para modificar una experiencia cotidiana, intención que busca en la apropiación, de alguna manera lúdica, provocar que el espectador se localice él mismo en ese espacio y se apropie de él.

### **3.3 Planeación**

El proyecto toma forma comenzando con el registro de *objetos encontrados* y *huellas* dentro de diferentes unidades de la *ruta 40*, que va del paradero de la terminal del metro CU a la colonia Miguel Hidalgo ubicada en la delegación Tlalpan, ruta escogida dado que en ella es en donde han surgido las reflexiones antes vertidas. Por su conexión con otro sistema de transporte colectivo como el metro, es notable su carácter de “pasaje”; la ruta hace un trayecto aproximado de punto a punto de 30 minutos, tiempo que fluctúa dependiendo de diferentes factores, la hora del día, las condiciones climáticas (como en gran parte de la ciudad, la zona que transita la ruta tiene problemas con el drenaje, por lo que en tiempos de lluvia la situación de la vía es bastante complicada), ocupa 2 de las avenidas más importantes de la ciudad, Periférico e Insurgentes sur, de las más conflictivas de la urbe, de manera que un

trayecto de 30 minutos puede extenderse hasta 1 hora o más, el recorrido tiene una extensión de poco más de 5 Km.

Es importante hacer notar estas especificidades ya que comparándola con otras rutas, se destaca su condición de “pasaje”, como trozo del gran trayecto que realizan muchos de sus ocupantes.

### **3.3.1. Técnica**

El principal recurso que se toma en cuenta para el presente proyecto es la fotografía digital, en específico se trata de imágenes tomadas con la cámara de mi propio teléfono celular.

La fotografía materializa la historia, convierte la realidad en un objeto material, a la vez que, por el mismo proceso, rompe su continuidad. El tiempo se congela en el interior del marco; sigue existiendo pero adquiere características espaciales: se convierte en cíclico, en multidimensional.<sup>1</sup>

La elección de la fotografía como discurso, como expresa Catala Doménech es ver a los objetos congelados en un instante determinado, como tal vez ocurrió con quienes encontraron las cuevas que contenían los objetos e imágenes que provocaron las hipótesis e historias más variadas que hoy conocemos.

La cámara toma por asalto el flujo cotidiano, en algunos casos puede transgredir a tal punto la sensibilidad de la gente, tanto que nos parezca inverosímil su argumento. Recuerdo la anécdota de algún amigo que contándome sobre su viaje a una comunidad del sur del país hizo referencia a una concepción muy particular que ahí tenían respecto de la fotografía, la gente evitaba la captura de su persona pues según sus creencias la toma iba a robarles el alma.

La presencia de la cámara puede ser muy fuerte por todo lo que representa, como objeto para documentar, memorizar, guardar, transformar (la

---

<sup>1</sup> <http://www.cuantolibro.com/libro/4352/La-Violacion-De-La-Mirada.html>, p. 30

manipulación de la imagen), así como las concepciones mágicas que también a la imagen fotográfica se le atribuyen. Por estas mismas razones, elegí como herramienta la cámara del celular que porto desde hace poco más de un año, ya que si bien antes no todos contaban con una cámara propia, hoy es seguro que la gran mayoría de los habitantes de la ciudad poseen un teléfono celular que casi siempre se complementa con una cámara fotográfica, por lo que ya el acto fotográfico es familiar, ahora se trata de algo accesible a la gran mayoría, que lo practica no solo en eventos importantes como fiestas, graduaciones, despedidas, etc., sino que cualquier momento es digno de ser capturado en cualquier lugar, por lo que el aparato con que se obtienen las imágenes no nos perturba. Sin embargo, el caso no es el mismo si nos ocupamos de guardar nuestro “momento” con una cámara profesional, lo cual representa una imagen seria, de otra calidad, a la que se le pueden dar usos distintos a los de sólo guardar el instante. Recuerdo que en alguna ocasión, uno de los ejercicios que debía realizar para mi clase consistía en ir a cualquier evento público y documentarlo, escogí una manifestación. En el momento en que me dispuse a empezar mi tarea, se me hizo muy curioso ver como en cuanto algunos advertían mi presencia y la de mi cámara, se ocultaban detrás de otros o de sus pancartas, incluso hubo un manifestante que se me acercó y preguntó el nombre del periódico para el que él suponía yo estaba trabajando. El caso es que la cámara, dependiendo del contexto puede ser un aparato digno de miedo, respeto o indiferencia.

El último de estos motivos fue el que me llevó a la elección del medio, el celular como producto que a últimas fechas se podría considerar de primera necesidad, mismo que me permitió irrumpir en un espacio donde en cualquier momento podía hacer uso de él. Cabe mencionar que los *restos* retratados fueron *encontrados*, tal y cómo los objetos de las cavernas o los de Schwitters. Otra razón de la ocupación del medio ha sido cuestionar esa manera de relacionarnos con vía en los electrónicos, si bien los aparatos nos comunican, a la vez paradójicamente nos alejan por convertirse ahora éstos en un punto de encuentro virtual, como el Messenger, el correo electrónico o los mensajes de 2 vías.

La materia prima de la comunicación a través de la red es la escritura, un sistema gráfico que Freud calificó lucidamente como “la palabra del ausente”. Pero sus textos son palabras despojadas de su contexto subjetivo de enunciación, a diferencia de la entonación y la gestualidad que acompañan la comunicación cara a cara, y a diferencia también de las cartas manuscritas, en las que la caligrafía, el papel perfumado o los pétalos de flor pueden añadir un importante plus emocional al mensaje. Para “caldear” el texto escrito con cierta temperatura emocional se han inventado los *emoticons* (de *emoticons* + *icons*), que son figuras ideográficas alfanuméricas formadas con signos de puntuación del teclado, para expresar estados de ánimo y otras características de los interlocutores, como :- ) [sonrisa], :-( [infelicidad], 8-) [personaje que lleva gafas], :-& [personaje con los labios sellados], etc.<sup>2</sup>

Como Roman Gubert explica en “El eros electrónico”, las relaciones humanas a través de la red nos acercan al otro como en una relación casi imaginada, la ausencia del interlocutor, el tipo de contacto que su presencia implica, se desvanece.

El propósito es ocupar los medios en otro sentido, que de meros espacios de reciprocidad virtual pasen a evidenciar presencias eludidas.

### **3.3.2. Formato**

Para tales propósitos antes detallados, el formato de gran escala ha sido el tomado en cuenta. Las imágenes impresas se disponen a lo largo de la parte externa del autobús, a manera de propaganda publicitaria o de intervención para “dejarse ver”, como el tal graffiti neoyorquino.

Somos un medio de comunicación en constante circulación, todos los días miles de personas, conductores, peatones y usuarios del

---

<sup>2</sup> Roman Gubert, *El eros electrónico*, 2000, p. 137-138

transporte público y hasta personas en el interior de casa y edificios nos ven inevitablemente.

Somos los responsables de poner su marca en movimiento la imagen de su marca en autobuses de servicio público, privado y automóviles.

La publicidad Móvil es reconocida en todo el mundo como la mejor manera de alcanzar audiencias totales.<sup>3</sup>

Las imágenes cubren parcialmente el autobús, en algunos casos se hicieron adaptaciones acorde a la estructura del soporte, por lo que algunas fotografías no conservan el formato original.



Imagen publicitaria que ocupa casi en su totalidad la extensión del autobús.

### **3.3.3. Materiales**

El soporte para dicho proyecto serán las unidades de transporte público de la ya mencionada ruta. Las imágenes irán impresas sobre vinil, material muy usual en el tipo de propuestas publicitarias móviles por la calidad que se obtiene de la imagen sobre éste, la resolución y nitidez de las imágenes alcanzan una condición de calidad fotográfica. Hay que añadir que las facilidades de mantenimiento del vinil lo hacen apto para este tipo de

---

<sup>3</sup> <http://www.truckvision.com/truckflash.html>

aplicaciones; el que se ocupa en el recubrimiento publicitario de los autobuses está compuesto por un barniz que lo protege de graffitis así como también facilita su limpieza. Es importante visualizar que, irónicamente, aunque la propuesta tenga vínculos con el graffiti en este caso no se dará pie a posteriores intervenciones de dicha índole sobre las imágenes ya que se estaría hablando de una colaboración que se enmarca en otra suerte de proposición.

### 3.3.4. Imágenes

El material que se exhibe en este apartado aclara la manera en que está planeado el presente el proyecto, consta de 10 imágenes de diferentes autobuses de la ruta seleccionada, se han adosado a ellas algunas de las fotografías tomadas dentro de las unidades.















## Conclusiones

Partiendo de una preocupación de la manera en que actualmente nos relacionamos como humanos dentro de un espacio común, el transporte público en específico, con la intención de evidenciarlo, nosotros en él y cómo lo utilizamos, se reúne la presente información de la cual se resuelve lo siguiente.

Las relaciones entre la huella como vestigio humano, el vestigio humano como mensaje poético y lugares en particular donde éste se inserta, ponen de manifiesto que la huella que deja el ser humano es fuente de información que descubre su paso, lo legitima como tal, que desde que llegó incide sobre el mundo que habita, y que de las mismas improntas de las que se infiere el pasado se modifican, para entrar en diferentes circuitos de información al original que le permiten ser mas fértiles en cuanto a la información que contienen, o se les ocupa para reafirmar la existencia.

Dado que la huella sea del carácter que se componga emite información, es necesario sugerir un orden que le permita existir como mensaje poético, que el indicio se acerque a ciertas normas para que el planteamiento artístico no pierda su condición, es decir, que salga del contexto al que pertenece en el que sin estar sometida a alguna regla comunicativa, permanece en el plano de basura visual. Documentar la huella en el transporte público, e invitar al usuario a indagar sobre imágenes que no le son del todo ajenas, pero presentadas en un formato y de manera que sólo la publicidad y el graffiti se hacen promoción, proponen observación que modifica nuestra percepción sobre un determinado espacio a partir de sus objetos, dan paso al *homo ludens* que se recrea en un tiempo y espacio al margen del suceder cotidiano.

Los medios de documentación revierten su utilización, no se guarda la imagen de un suceso memorable, se atiende a la necesidad de la memoria que guarda un sitio para proponer la identificación. El proceso de realización de la obra cobra también su trascendencia, el medio de registro y el momento en que se produce traslucen que en efecto, se trata de hallazgos que se archivan para sugerir esos puntos de encuentro, mediante un aparato que a la vez mediatiza el trato y lo vuelve virtual.

La huella, sus soportes y sus medios de conservación, existen aquí con la intención de reconstruir la memoria de un espacio, del que nosotros

participamos, reconstruir la presencia de los demás a partir de nosotros mismos, “remozar al lugar”, juego de relaciones en que entra el espacio, los demás y nosotros a partir de nuestros objetos.

La investigación tanto teórica como la ubicación de referentes históricos relacionados con el tema, han permitido fundar el desarrollo de lo aquí propuesto. Es necesario adquirir información que documente antecedentes al tema aquí tratado, no sólo para ampliar las posibilidades de éste en cuanto a cómo resolverlo, sino que también se tornan indagación sobre el tema mismo que enriquece el trabajo ulterior, nos permiten sustentarlo y al mismo tiempo incluirlo al lado de éstos para conformar el basto repertorio de visiones en torno a una sola cuestión.

La historia del arte no cómo almanaque sino como fuente de aumento del grado de *entropía* al que se refiere Eco, que en la presentación de su multiplicidad agota el tema y optimiza la información vertida.

En cuanto a los fundamentos teóricos igual es necesario remitirse, de ello también depende la buena articulación de los elementos en juego ya que si se trata del manejo de información, es ineludible investigar los engranajes que operan dentro de la obra.

La trascendencia de la labor aquí publicada se incorpora en la variedad de propuestas que el tema ha alentado, pone de manifiesto que la obra de arte es como la punta de un iceberg, debajo de si hay toda una serie de datos que no se alcanzan a advertir, y sin embargo, sin ellos no es posible estructurar el discurso, regreso a la noción de *entropía*, el grado de desorden aumenta el de la información, pero la pérdida total del referente disipa su capacidad comunicativa. Es así que las investigaciones y reflexiones aquí reunidas servirán también como apoyo para proposiciones posteriores.

## Fuentes de consulta

- FONTCUBERTA, Joan.  
El beso de Judas: Fotografía y verdad, Barcelona, Ed. G. Pili, 1997, 192 pp.
- ECO, Umberto.  
Apocalípticos e integrados, México, Ed. Tusquets, 1995, 366 pp.
- ECO, Umberto.  
Obra abierta, Barcelona, Ed. Ariel, 1979, 355 pp.
- GUBERN, Roman.  
El eros electrónico, Madrid, Ed. Taurus, 2000, 225 pp.
- SARTORI, Giovanni.  
Homo Videns, Madrid, Ed. Taurus, 1998, 159 pp.
- FRUTIGER, Adrian.  
Signos, símbolos, marcas y señales, México, Ed. Gili, 1999, 286 pp.
- ECO, Umberto.  
La definición del arte, Barcelona, Ed. Destino, 2001, 303 pp.
- HONOUR, H.  
Historia del arte, Barcelona, Ed. Reverté, 1986, 648 pp.
- BAYER, Raymond  
Historia de la estética, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 476 pp.
- COPPENS, Yves  
La rodilla de Lucy: Los primeros pasos hacia la humanidad, Barcelona, Ed. Tusquets, 2005, 192 pp.
- FERNÁNDEZ Polanco, Aurora  
Arte povera, Barcelona, Ed. Nerea, 1999, 118 pp.
- WEITEMEIER Hannah  
Yves Klein: 1928-1962: internatinal Klein blue, Koln, Ed. Benedikt Taschen, 1995, 92 pp.
- AUGE, Marc  
Los no lugares: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad, Barcelona, Ed. Gedisa, 1993, 125 pp.
- JOSEPH, Isaac  
El transeúnte y el espacio urbano, Argentina, Ed Gedisa, 1988, 159 pp.

- MANZANILLA, Linda  
La arqueología: Una visión científica del pasado del hombre, México, SEP, 1994, 106 pp.
  
- Thomas, Karin  
Diccionario del arte actual, Colombia, Ed. Labor, 1994, 208 pp.
  
- Restany, Pierre  
Les nouveaux realistes, París, Ed. Planete, 1968, 220 pp.
  
- SONTAG, Susan  
Sobre la fotografía, México, Ed. Alfaguara, 2006, 285 pp.
  
- Sebeok, Thomas Albert  
Signos: una introducción a la semiótica, Barcelona, Ed. Paidós Iberica, 1996, 168 pp.
  
- Madrid, Cánovas Sonia  
Semiótica del discurso publicitario: del signo a la imagen, Publicaciones Universidad de Murcia, 2006, 330 pp.
  
- Eco, Umberto  
La estructura ausente, México, Ed. Debolsillo, 2006, 446 pp.
  
- Huizinga, Johan  
Homo Ludens, Madrid, Ed. Alianza, 2000, 287 pp.
  
- Sanchezblas, Iván  
Magnificando la experiencia de lo cotidiano: Arte Público como una experiencia de juego, Revista RIM, México, marzo-junio, 2006, No. 8, págs. 7-11
  
- <http://arteaisthesis.blogspot.com/2007/12/arte-conceptual-y-arte-objetual.html>
  
- Vásquez Rocca, Adolfo,  
Adolfo Vásquez Rocca, "Arte Conceptual y Postconceptual; de Duchamp a Joseph Beuys", en Psikeba - Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales, Buenos Aires, N° 4 - abril de 2007.  
<http://arteaisthesis.blogspot.com/2008/02/arte-conceptual-art-conceptual-por.html>
  
- Gustavo Buntinx, Qué es y qué quiere ser microbusero  
<http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html>
  
- S.N. Teoría de la comunicación humana,  
[http://perso.wanadoo.es/aniorte\\_nic/apunt\\_terap\\_famil\\_3.htm](http://perso.wanadoo.es/aniorte_nic/apunt_terap_famil_3.htm)



- Domenech, Catala  
, La violación de la mirada, <http://www.cuantolibro.com/libro/4352/La-Violacion-De-La-Mirada.html>

- Publicidad móvil, <http://www.truckvision.com/truckflash.html>