

# El artista urbano como *hacker* del espacio público

Alexis Azevedo Morais

Maestro en artes visuales por la ENAP/UNAM

El presente texto intenta establecer una relación de analogía entre la actividad del *hackery* y la del artista que interviene en los espacios públicos urbanos. Mediante la definición del concepto de *hackeary* de la investigación de sus orígenes históricos, se planteó revelar la similitud entre la naturaleza de las dos operaciones: la de sus “antecedentes” (los creadores de las redes de comunicación electrónica) y los antecedentes del artista urbano, los “artistas creadores de imágenes”. Asimismo se trató de mostrar algunos ejemplos de obras de artistas contemporáneos e iniciativas colectivas anónimas que trabajan con esa lógica del *hacker* que pretende “subvertir el sistema”. Entenderlo en sus orígenes, en sus elementos más fundamentales, para luego aprovecharse de sus grietas e “invadirlo”. Ubicar sus rutas y desviar sus discursos. Usar sus propias reglas en contra del mismo. Mimetizarse en él.

Palabras clave: arte urbano, *hacker*, espacio público



Semáforos. Colectivo 403+1. Intervención en los semáforos para peatones Belo Horizonte/MG - Brasil, 2005  
Fotografía: Alexis Azevedo Morais (A.A.M.)

La verdad tiene estructura de ficción  
Jacques Lacan

## Camuflaje y espacio público

De acuerdo con la Real Academia Española, camuflar es: 1. tr. Mil. Disimular la presencia de armas, tropas, material de guerra, barcos, etcétera, dándoles apariencia que pueda engañar al enemigo. 2. tr. Disimular dando a algo el aspecto de otra cosa.<sup>1</sup> Si pensamos en el espacio público como una red de tensiones y disputas, camuflarse o disfrazarse se vuelve una importante táctica en la cotidianidad de los grandes centros urbanos.

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

El presente texto, hecho a partir de extractos de la tesis de maestría en artes visuales (con orientación en arte urbano), *Paisajes ordinarios y ambientes ficticios. Camuflaje urbano y arte público en la Ciudad de México*<sup>3</sup>, trata de conjugar el acto de camuflarse (y camuflar objetos, sonidos e imágenes) a la dinámica del espacio urbano público de la Ciudad de México, donde acciones populares espontáneas, propuestas artísticas y estrategias comerciales se confunden en un fascinante flujo de vectores simbólicos y plásticos.

Para mencionar un objeto significativo, presente en ese universo, tenemos el ejemplo de las “mochilas sonoras”, aparato adaptado manualmente con bocina, amplificador y batería integrados, muy común entre los vendedores de discos compactos de música o videos en el Metro de la capital del país.

El consumo y el uso de productos industrializados en nuestra época se elevan al nivel de “actos creadores”, razonamiento planteado por Michel de Certeau en su libro *La*

*invención de lo cotidiano*. La importancia de esa investigación está relacionada principalmente con la necesidad de rediseñar las relaciones entre las propuestas estéticas contemporáneas y el gran público en los espacios urbanos, considerando que los discursos artísticos pasaron en las últimas décadas por un proceso de distanciamiento crítico frente al universo cotidiano de ese público ordinario.

Más allá del análisis de las propuestas artísticas en el espacio público, nos interesa investigar algunas "acciones populares espontáneas"<sup>4</sup> que ocurren en la ciudad, e involucrarlas dentro del universo del arte urbano o bien, relacionarlas con otras acciones en espacios públicos, básicamente de Latinoamérica, que también serán mostradas en este documento. "El hombre ordinario",<sup>5</sup> de acuerdo con Sigmund Freud, se vuelve un agente fundamental en el paisaje urbano contemporáneo: "[...] el hombre ordinario presta al discurso el servicio de figurar en él como principio de totalización y como principio de acreditación: le permite decir 'es cierto para todos' y 'es realidad de la historia'. Funciona dentro de él como el Dios de antaño".<sup>6</sup>

Según Michel de Certeau, las maneras de utilizar los sistemas impuestos por las superestructuras (las leyes del Estado, por ejemplo) potencialmente constituyen una resistencia de

En cierto sentido la historia de México, como la de cada mexicano, consiste en una lucha entre las formas y fórmulas en que se pretende en-cerrar a nuestro ser y las explosiones con que nuestra espontaneidad se venga. Pocas veces la forma ha sido una creación original, un equilibrio alcanzado no a expensas sino gracias a la expresión de nuestros instintos y querer. Nuestras formas jurídicas y morales, por el contrario, mutilan con frecuencia a nuestro ser, nos impiden expresarnos y niegan satisfacción a nuestros apetitos vitales.<sup>8</sup>

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

Hay una evidente dialéctica entre acciones populares espontáneas y algunas tácticas del arte contemporáneo. Pero, distintas de estas últimas, las iniciativas populares plantean problemas críticos para el mantenimiento de la colectividad. Su condición por excelencia es apelar al colectivo. No se puede, y tampoco se pretende, ubicar una matriz, un autor.

Como ejemplo tenemos la imagen de una acción pública espontánea realizada en Perú, que consistía en lavar ban-



Grandes Calcomanías. Colectivo 403+1  
Intervención urbana. Belo Horizonte/MG - Brasil,  
2005/2006  
Fotografía: A.A.M.

Vendedor ambulante, Metro Ciudad de México  
Fotografía: A.A.M.

parte del hombre ordinario y de su colectivo. Utiliza la expresión *marginalidad masiva* para referirse a esa condición secundaria de una mayoría, no obstante la lucha cotidiana de las "artes de hacer":

[...] Mil maneras de hacer/deshacer el juego del otro, es decir el espacio instituido por otros, caracterizan la actividad sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglárselas en una red de fuerzas y de representaciones establecidas.<sup>7</sup>

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

deras de ese país y exhibirlas frente al palacio del gobierno federal, seguramente por alguna inconformidad popular en contra del gobierno en turno. Al utilizar la "limpieza" como simbología, la acción se configura como un discurso estético elaborado, con una intención narrativa y un impacto visual bastante efectivos.

Un caso extremo de esas "acciones populares espontáneas" fue el de las recientes y ampliamente comentadas manifestaciones populares en Tailandia, donde el grupo de simpatizantes del partido de oposición, los llamados *Playeras Rojas*, derramaron 300 litros de sangre humana enfrente de los portones del despacho del primer ministro Abhisit Vejjajiva, en marzo de 2010, en Bangkok, la capital.

La sangre utilizada fue donada por miles de simpatizantes del movimiento, que exigían la caída del gobierno en cuestión y el regreso de su "héroe", exprimer ministro en el exilio, Thaksin Shinawatra.



Grandes Calcomanías. Colectivo 403+1. Intervención urbana. Belo Horizonte/MG - Brasil, 2005/2006. Fotografía: A.A.M.



Grupo Poro, *Enxurrada de letras*, 2004. Fuente: <http://poro.redezero.org/>

Se trata de un procedimiento radical y de literal violencia, en donde el cuerpo se vuelve el instrumento de expresión, práctica recurrente entre los artistas en las últimas décadas.

En la Ciudad de México tenemos otro caso muy interesante de esas intervenciones populares: los altares instalados en espacios públicos (en su mayoría "destinados" a la virgen de Guadalupe), que forman un atractivo conjunto de participación espontánea aún por investigar. Son nudos de una red que nos muestra la fuerte presencia religiosa y mística en el país.

La cercanía de esas acciones a procedimientos del arte contemporáneo nos auxiliará a ampliar el abanico de casos y ejemplos visuales en este trabajo. Además se pretende, con la vastedad de casos investigados acerca de las manifestaciones populares anónimas, reconocer el conflicto de la autoría y los límites del arte y asimismo del papel social del artista.

Pero antes de pasar al siguiente punto, interés principal de este trabajo, es necesario hacer un breve recorrido diacrónico para analizar la relación entre medios de reproducción, para entender mejor sobre qué perspectiva se basa este texto en lo que se refiere al estado del arte público actual.

Desde la proliferación de los medios industriales de reproducción técnica de las imágenes (industria gráfica, fotografía, cine), en el tránsito entre los siglos XIX y XX, los artistas tendieron, por lo menos en Occidente, a procurar medios alternos a los que hasta entonces se utilizaban (la pintura principalmente) para hacer pública su producción. El arte, en ese momento, rompía con uno de sus principales paradigmas: representar la naturaleza. Quizá por esa mera razón: ya había máquinas que podían hacerlo en gran escala de producción y con "mejor fidelidad" al objeto representado: "En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarta por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo."<sup>9</sup>

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

Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en

el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario. No podemos seguir el rastro de las primeras más que por medio de análisis físicos o químicos impracticables sobre una reproducción; el de los segundos es tema de una tradición cuya búsqueda ha de partir del lugar de origen de la obra.<sup>10</sup>

Vimos en las artes visuales, a partir de ese momento, el desenvolvimiento de una interminable "superación" de estilos (impresionismo, expresionismo, cubismo, surrealismo), cada uno deconstruyendo o actualizando al anterior. El periodo corresponde al del arte moderno, o sea, la primera mitad del siglo XX.

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

Con esa pluralidad de medios y lenguajes, y principalmente por el "despliegue" del vocabulario utilizado por las artes visuales en relación con el vocabulario ordinario popular, vimos surgir una distancia cada vez más grande entre las obras y el gran público. La gente común que antes sabía inmediatamente identificar el asunto de un trabajo artístico (un tema religioso, un pasaje bíblico, un retrato o una naturaleza muerta, por ejemplo), ahora debía consultar otros datos sobre aquella obra (o su autor) para hacerla legible.

Por consecuencia, el personaje del crítico de arte surgió en un escenario de perplejidad y fue visto como un salvador, porque podía dar claridad a una propuesta estética "compleja". Él se configuraba como una pieza indispensable, necesaria en el juego de las legitimidades de las nuevas tendencias artísticas, pero para el "hombre ordinario" ese universo le era ajeno.

Los problemas del arte se volvieron esencialmente estético-formales y autorreferenciales, mientras que para el hombre común, lo físico, lo práctico y lo palpable siempre confor-



Altar público, calles de San Jerónimo e Isabel la Católica, Ciudad de México, 2009  
Fotografía: A.A.M.



Playeras Rojas, Derramamiento de sangre humana, Tailandia, 2010  
Fuente: <http://www.rtve.es/noticias/20100316/camisas-rojas-se-sacan-sangre-para-arrojarla-contra-sede-del-gobierno-tailandia/323864.shtml>

marían el cuerpo de sus preocupaciones diarias, además sus demandas de imágenes podían satisfacerse a través del cine, la fotografía, la televisión y la publicidad. Tal problema se volvió aún más crítico para el arte contemporáneo pues las obras, en su mayoría, habían estado dirigidas básicamente a un público muy selecto de artistas o conocedores, cuya consecuencia era caer en un círculo vicioso donde el arte sólo hablaba de sí mismo y de su propio universo.

Mientras tanto, a fines de los años sesenta y a lo largo de los setenta, en Latinoamérica surgieron algunas iniciativas que señalaban nuevas perspectivas para las artes visuales: proposiciones colectivas y de interacción con el espectador, donde la fusión entre diversos medios (música, teatro, danza, artes visuales) era una estrategia constante y el cuerpo, del autor, o del espectador, se volvió un elemento importante y crítico en las propuestas. Generalmente esas iniciativas estuvieron motivadas por demandas políticas internas (conflictos sociales en contra de regímenes autoritarios, por ejemplo).

En Brasil, trabajos como los de Hélio Oiticica y Lygia Clark (neoconcretismo brasileño) y posteriormente de Tunga y Cildo Meireles (aún en actividad), han servido para ilustrar el carácter "relacional" de las acciones de aquel momento, donde el espectador también asumía el papel de autor de la obra. Los medios reflejaban, así, la precariedad de la cotidianidad del artista, sus límites materiales y políticos, sus tácticas y estrategias para expandir el alcance de sus discursos al utilizar los circuitos ya existentes (el comercio, la publicidad, los espacios públicos), y al funcionar como un *hacker* de aquella época.

## Más allá del análisis de las propuestas artísticas en el espacio público, nos interesa investigar algunas "acciones populares espontáneas", que ocurren en la ciudad

Notamos entonces un cambio en el flujo de la producción y divulgación de las artes visuales de acuerdo con las transformaciones técnicas y políticas. La producción de arte en esa perspectiva sería una especie de interfaz mediática y de reflejo de esos cambios. Es oportuno recordar que el inicio de la "extensa" divulgación de obras de arte en el siglo XV (obras pictóricas, más específicamente), sólo fue posible gracias a un cambio técnico radical: la pintura salía de un soporte inmóvil (un fresco en una catedral, por ejemplo) para tornarse "portátil" en pequeños y ligeros lienzos. Otro ejemplo de cómo transformaciones técnicas y políticas "dialogan" con las artes es el arte postal, muy presente en algunos países de Latinoamérica en las décadas de los sesenta y setenta. Fue ésta una estrategia para huir de la persecución militar y de la censura, pues era casi imposible localizar al autor de dichas obras.

Más recientemente, en las últimas dos décadas, surgió (y de cierta forma siguiendo la tendencia de esos años) el arte urbano en una configuración tal cual lo conocemos hoy. Coronado por el *graffiti* callejero de Nueva York en los años ochenta, el arte urbano público buscó, en su origen, presentar intervenciones completamente fuera del circuito del arte hasta entonces consagrado.

Por lo general fueron iniciativas de jóvenes o colectivos urbanos, que introdujeron una gama numerosa de nuevas técnicas y estrategias de expresión en el espacio público. Calcomanías, estenciles, *tags*, instalaciones, acciones de cuerpo presente y, claro, el propio *graffiti*, están hoy en la cresta de los foros de debates del arte, al mismo tiempo que forman parte de una discusión más amplia (extrapolando las especulaciones plásticas) que involucra problemáticas urbanísticas,



Simone Pazzini, *Mariposas*, 2009. Colaboración: Alexis Azevedo  
Fotografía: A.A.M.



Altar público, avenida Plutarco Elias Calles, Ciudad de México  
Fotografía: A.A.M.

sociales, económicas y, quizá lo más importante, el gran y complejo tema de lo público *versus* lo privado.

Una vez ubicada la coyuntura histórica sobre la cual se pretende trabajar, pasemos ahora al tema "El artista urbano como *hacker* en el espacio público", nuestro interés primordial de este trabajo.

#### El artista urbano como *hacker* en el espacio público

*Hacker* es el término utilizado en inglés para clasificar a las personas que criminalmente invaden redes de sistemas informáticos (bancarios, públicos, etc.) con fines de robo o alteraciones maliciosas en las interfaces y bancos de datos. Pero resulta muy irónico saber que el término fue acuñado en los años sesenta para nombrar a un grupo de programadores y diseñadores de sistemas, originado en Estados Unidos entre el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), el *Tech Model Railroad Club* (TMRC) y el Laboratorio de Inteligencia Artificial del MIT, toda una comunidad que se caracterizó por el lanzamiento del movimiento de *software* libre. La *world wide web* e internet en sí misma son creaciones de los *hackers*. Por esa razón la ironía: los *hackers* hoy son invasores del sistema que ellos mismos crearon en el pasado.

De forma análoga el artista urbano compite con sus antecesores: "los artistas creadores de imágenes". Los artistas de antaño, responsables de publicar prácticamente todas las imágenes que se conocían, ahora tratan de transgredir el vasto e implacable universo de imágenes públicas: la fotografía, la prensa, la televisión, el cine, la publicidad, la internet; aparatos mediáticos que en nuestra época son indispensables para nuestras "artes creadoras de imágenes" tal como lo hicieron los artistas de antaño.

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

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

De la misma manera que para el *hacker*, la respuesta sería subvertir el sistema. Entenderlo en sus orígenes, en sus piezas más fundamentales, para luego aprovecharse de sus grietas e

La respuesta sería  
subvertir el sistema.  
Entenderlo en sus  
orígenes, en sus piezas  
más fundamentales, para  
luego aprovecharse de  
sus grietas e "invadirlo"

"invadirlo". Ubicar sus rutas y desviar sus discursos. Usar sus propias reglas en contra de sí mismo. Camuflarse en él.

Subversiones de esa naturaleza en las artes nos pueden ayudar a ilustrar el tema. Es el caso de *Inserciones en circuitos ideológicos-Proyecto Coca-Cola*, de 1970. Cildo Meireles utilizaba calcomanías sobre botellas de Coca-Cola, impresas con pintura blanca vitrificada, donde se leía, además del título del proyecto, la siguiente propuesta: "Grabar en las botellas opiniones críticas y devolverlas a la circulación". En la botella vacía no se apreciaba el texto; éste sólo aparecía contra el fondo oscuro de la bebida. Es decir que las botellas eran "recargadas" con la bebida sin que la industria se diera cuenta del texto, camuflado entre los demás textos blancos de la botella. Después regresaban a la circulación.

Según Cildo Meireles, la propuesta parte de tres principios: 1) existen en la sociedad determinados mecanismos de circulación (circuitos); 2) esos circuitos transportan evidentemente la ideología del productor, pero al mismo tiempo hacen posible el recibir inserciones en su circulación, y 3) eso ocurre siempre que las personas las revelan.

En un homenaje a Meireles, el Grupo Poro de Brasil realizó una propuesta propia de *Inserciones en circuitos ideológicos*, realizada inicialmente en los años setenta para denunciar la desaparición de presos políticos. Por medio de un recurso muy conocido y barato, el sello, este Grupo propuso un nuevo significado para las siglas Fondo Monetario Internacional (FMI):<sup>11</sup> *Fome e Miséria Internacional* (Hambre y Miseria Internacional). El mensaje era claro: relacionar (y quizá responsabilizar) las superestructuras financieras a la miseria y el hambre en el planeta, a través de la pieza más básica del sistema del capital como soporte: *el billete monetario*.



Altar ambulante, calle Izazaga, Ciudad de México  
Fotografía: A.A.M.



Día de San Judas, iglesia de San Judas, octubre de 2009, Ciudad de México  
Fotografía: A.A.M.

La posibilidad de reedición de ese trabajo en nuestros tiempos indica que el papel moneda sigue siendo ese símbolo ordinario de tránsito, de flujo fácil, de circulación popular por excelencia. Intervenir en él de forma crítica y transgresora es contaminar los archivos (o células) del sistema para cuestionar su propia existencia.

Al respecto, Francis Alys presentó una proposición muy inusitada, en la que problematiza el valor monetario, el valor del trabajo y el valor de objeto de arte. Tomó billetes de 100 pesos mexicanos para producir animales en papiroflexia y venderlos en espacios públicos por el valor de 100 pesos mexicanos. Según el propio artista, "a veces el hacer se vuelve quehacer y a veces el quehacer se vuelve hacer".<sup>12</sup> Alys opera inversamente a la lógica del mercado porque logra anular el valor de su trabajo, ya que el objeto es adquirido y vendido por el mismo valor: 100 pesos. Sean escritas a mano, en sellos o simplemente con dobles, anónimas o a partir de una propuesta artística, esas intervenciones gráficas indican, en su forma, las brechas del sistema del capital y, en su contenido, cada desahogo anónimo e individual que será remitido a otro individuo también anónimo: botellas lanzadas al mar.

De acuerdo con una estrategia de intervención urbana similar, Simone Pazzini, en su intervención *Mariposas*, de 2006, pensada específicamente como ícono de la estación del Metro Juanacatlán en la Ciudad de México, reprodujo dicho ícono en distintos tamaños y lo pegó sobre la señalización interna de los vagones..

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

El Grupo Poro, por ejemplo, explora las salidas de los tubos hidráulicos callejeros en la intervención *Enxurrada —torrente, flujo— de letras*, realizada en Belo Horizonte. Desde 2002 sus integrantes, Brígida Campbell y Marcelo Terça-Nadal, han buscado intervenir en los flujos efímeros de la ciudad, utilizando como soporte medios de la cotidianidad urbana:

Las intervenciones son casi siempre efímeras. Duran el tiempo de una publicidad de mano en el centro de la ciudad, o el tiempo de una hoja de oro al caerse de un árbol. Duran el tiempo del despla-

zamiento del ritmo cotidiano para sumergirse en un ritmo poético, cuestionador. ¿Es posible re-sensibilizar el espacio urbano? Una intervención puede durar el tiempo que la imagen provocada se queda en la memoria de quienes las vieron. O el tiempo que las historias de sus desdoblamientos fueren contadas.<sup>13</sup>

En tal creación el Grupo Poro extrapoló lo bidimensional de las calcomanías, y las adecuó a los espacios mimetizando las funciones prácticas del mobiliario urbano. Lograron, según ellos, transitar entre el ritmo cotidiano y el ritmo poético.

Si ampliamos el concepto de "artista urbano" a los usuarios anónimos en los espacios urbanos públicos, podemos hablar de una vasta gama de intervenciones estéticas espontáneas. Integrados al caos de la ciudad, los vestigios gráficos dejados por sus creadores nos hablan, entre otras cosas, de una necesidad común de confirmación de la presencia. Esas marcas buscan legitimar, a través del indicio, existencias amenazadas por el olvido.

Al valerse de su condición de anonimato el usuario, artista o no, identifica en la publicidad impresa la posibilidad ideal para intervenir, como ese importante discurso que debe ser cuestionado y reconstruido. Enseña, con un gesto gráfico incisivo, la insatisfacción en relación con la exageración de las imágenes. Una vez que la publicidad asalta impunemente nuestra visión, escamotearla funcionaría como una especie de compensación, un equilibrio entre las relaciones de oferta y consumo de las imágenes:

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

[...] El orden efectivo de las cosas es justamente lo que las tácticas "populares" aprovechan para sus propios fines, sin ilusiones de que vaya a cambiar de pronto. Mientras sea explotado por un poder dominante, o simplemente negado por un discurso ideológico, aquí el orden es *engañado en juego* por un arte. En la institución de que se trate, se insinúan así un estilo de intercambios sociales, un estilo de invenciones técnicas y un estilo de resistencia moral.<sup>14</sup>



Día de San Judas Tadeo. Centro Histórico de la Ciudad de México, 28 de octubre de 2009. Fotografía: A.A.M.



Altar ambulante. Calle de Moneda, Centro Histórico de la Ciudad de México, mayo de 2008. Fotografía: A.A.M.

Desde que queda al alcance de la mano (y eso implica también hasta dónde pueda llegar el resto del cuerpo) todo texto es susceptible de cambios en su interfaz. Estos cambios pueden ser desde sencillos bigotes insertados en una cara en un cartel hasta adhesivos muy elaborados para desviar el sentido de los letreros.

Tales iniciativas buscan crear situaciones gráficas imposibles, como los engaños visuales. Transitan entre el escarnio y la subversión; se burlan de la publicidad; cambian los sentidos de las señales urbanas; contribuyen como un importante contrapunto para la escritura del gran y complejo texto que es la ciudad.

Pasando ahora al universo de lo cotidiano popular, tenemos los altares públicos en las calles de la ciudad de México. Aunque no contienen en sí mismos la obviedad de lo gráfico, como las intervenciones en la publicidad, por ejemplo, esos altares, fijos o móviles, rediseñan la trama urbana a través de una red de tradiciones y de resistencias. Sus peculiaridades plásticas y los distintos cambios que sugieren en los espacios donde son "exhibidos" nos ofrecen un rico material de estudio. Tomo prestado el título del proyecto de investigación *Altares en la calle*, de la doctora María Angélica Melendi (EBA/UFMG/Brasil), iniciado en 2009 y aún en curso, y exploro el tema en la ciudad de México. A través de la observación y captura de fotografías entre los años 2007 y 2010, destacaré dos frecuentes tipos de altares públicos: a la virgen de Guadalupe y a la Santa Muerte. En el caso de los altares a la virgen de Guadalupe (patrona católica de México), sus "apariciones" son fijas y pueden verse en situaciones muy variadas: en entradas de estaciones del Metro, mercados, esquinas, bases de taxis, patios de vecindades, entre otros. Por lo regular establecen un aspecto de "orden moral" o reivindican la necesidad de respetar una zona colectiva y pública. En muchos casos son "instalados" en sitios de degradación física, oscuros y peligrosos, solicitando la cordura de y hacia los que comparten la "presencia" de la virgen.

Como una especie de contrapunto religioso y social a los altares a la virgen, los relativos a la Santa Muerte, además de estar fijos en algunos sitios de la ciudad, participan también del espacio público en altares ambulantes, lo que les confiere una exhibición itinerante por las calles, principalmente alrededor del Centro histórico y colonias adyacentes (Tepito, Lagunilla, Garibaldi, Doctores, entre otras). La imagen consiste en una calavera de tamaño natural, característica que despierta una notable atención pública. Ello determina territorios e identidad local en un intento por sostener algunos

rasgos antiguos de sus tradiciones. Es importante mencionar que a pesar de estar muy presente actualmente en la ciudad de México, y en otros estados de la República, el culto a la Santa Muerte aún enfrenta rechazo y desconfianza por parte de las clases más conservadoras. Asociado a la brujería y al ocultismo, el culto se restringe a unas pocas zonas de la ciudad, y quizá su altar móvil sea una estrategia para "burlar" las formalidades y arquetipos religiosos ya establecidos. Utiliza como medios de resistencia activa rasgos legibles de su propia cultura: otra vez, el comportamiento del *hacker* en el espacio urbano.

Vale la pena destacar algunos otros aspectos de ese "culto de crisis" que se configura hoy como una importante manifestación popular urbana reciente en esta ciudad, según escribe el antropólogo Carlos Garma.<sup>15</sup>

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

La devoción a la Santa Muerte era una práctica generalmente clandestina durante muchos años. Esto cambió con el establecimiento de un santuario público en el barrio de Tepito, en la ciudad de México, en 1997. Una creyente piadosa decidió sacar una imagen de la muerte de tamaño natural, que era de su familiar, y darle una ermita con vista a la calle. El culto creció rápidamente y otros creyentes también decidieron sacar sus imágenes.<sup>16</sup>

Tales iniciativas buscan crear situaciones gráficas imposibles, como los engaños visuales. Transitan entre el escarnio y la subversión; se burlan de la publicidad; cambian los sentidos de las señales urbanas



Altar ambulante. Calle de Moneda, Centro Histórico de la Ciudad de México, septiembre de 2006. Fotografía: A.A.M.  
Derecha: Arca de Noé, colectivo 403+1 (Ilustración de Juliana Mafra)  
Intervención en las placas de parada para autobuses. Belo Horizonte/MG - Brasil, 2006  
Fotografía: A.A.M.

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

Se ha difundido en medio de una crisis económica y social muy dura que ha afectado las vidas de muchas personas en los sectores menos favorecidos. Las religiones siempre han prosperado en estas situaciones porque ofrecen una salida espiritual a los problemas que enfrentan los seres humanos cotidianamente. El culto a la Santa Muerte atrae como un imán a las personas que se enfrentan a situaciones sin una resolución o donde deben actuar con grandes desventajas frente a los demás. Por esta razón el culto, sin duda, continuará creciendo en el futuro, apoyándose en la persistente situación de crisis que enfrentan sus seguidores.<sup>17</sup>

A continuación, y para concluir la presentación de ejemplos de intervenciones en este ensayo, expondremos el increíble fenómeno urbano de la ciudad de México, digno de una investigación antropológica más detallada, que se da en los usos de la imagen de San Judas Tadeo, de la que destacamos cuatro aspectos: 1) el uso de los colores verde y amarillo para identificar a sus seguidores; 2) un gran número de adolescentes entre ellos; 3) la acción de llevar en los brazos la imagen de San Judas durante todo el día 28 de cada mes del año y, 4) la gran fiesta a San Judas el 28 de octubre, cuando una multitud ocupa la iglesia de San Judas y sus alrededores.

Como fenómeno urbano, la devoción religiosa (con los rasgos de una herramienta de identidad cultural y social) a San Judas en la ciudad de México nos sirve perfectamente para hablar de esa fusión entre lo estético y lo cotidiano, donde el cuerpo del individuo es por excelencia el soporte de expresión, ayudado y reforzado por lo colectivo.

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

La expectativa es que las discusiones aquí presentadas sirvan como fondo para reflexionar acerca del papel político, social y ético del artista; de su necesaria y urgente inserción en lo "real" y, más que nada, para evidenciar el procedimiento de camuflaje urbano, similar a la actuación del *hacker*, como una importante táctica entre las producciones artísticas contemporáneas. ■



#### Notas

- <sup>1</sup> Real Academia Española, 22a ed., en [www.rae.es](http://www.rae.es)
- <sup>2</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Cuadernos Americanos, México, 1950, p. 39.
- <sup>3</sup> Alexis Azevedo Morais, Maestría en Artes Visuales / 2006-2010 / Academia de San Carlos / ENAP-UNAM
- <sup>4</sup> Intervenciones estéticas populares en el espacio público: protestas, marchas, altares, comercio ambulante, entre otras.
- <sup>5</sup> *Der gemeine mann* (El hombre ordinario), concepto manejado por Freud como inicio y tema de los análisis que consagra a la cultura.
- <sup>6</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 8.
- <sup>7</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 22.
- <sup>8</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 32.
- <sup>9</sup> Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 17-60.
- <sup>10</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, pp.17-60.
- <sup>11</sup> Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Hacker>
- <sup>12</sup> Texto de divulgación del artista, impreso en la postal/divulgación de la obra.
- <sup>13</sup> Texto de divulgación del Grupo Poro, en: [www.poro.redezero.org](http://www.poro.redezero.org). Tradición libre del autor.
- <sup>14</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p.31.
- <sup>15</sup> Carlos Garma es doctor en Antropología y profesor investigador del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa desde 1984.
- <sup>16</sup> *Bitácora*, "La fábrica de artes y oficios de oriente", núm. 9, México, 2009, p. 27.
- <sup>17</sup> *Bitácora*, *op.cit.*, p. 28.

#### Fuentes

- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer, *Dialéctica do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- Ardenne, Paul, *Un art contextuel*, Flammarion, París, 2002.
- \_\_\_\_\_, en <http://www.proyectovenus.org/ramona/>
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 2002.
- \_\_\_\_\_, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 17-60.
- \_\_\_\_\_, *Charles Baudelaire: um crítico no auge do capitalismo*, en Obras escogidas, vol. III, Brasiliense, São Paulo, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Magia e técnica, arte e política*, en Obras escogidas, vol. I, Brasiliense, São Paulo, 1995.
- Bitácora, "La fábrica de artes y oficios de oriente", núm. 9, México, 2009, p. 27.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Presses du réel, París, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Post-producción*, Adriana Hidalgo (ed.), Buenos Aires, 2004.
- Castells, Manuel, *La era de la información*, vol.1, Alianza, Madrid, 1997.
- Choay, F. A., *Alegoria do patrimônio* (trad. Luciano Vieira Machado), Estação Liberdade, Editora Unesp, São Paulo, 2001.
- Crimp, D., *Sobre as ruínas do museu* (trad. Fernando Santos), Martins Fontes, São Paulo, 2005.
- Cildo meireles, *Coleção Arte Brasileira Contemporânea*, Funarte, Rio de Janeiro, 1981, p. 25.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano-1*. Artes de hacer, Universidad Iberoamericana/Iteso, México, 1996.
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1992.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, Imago, Rio de Janeiro, 1977.
- Foster, Hal, *Design and Crime (and other diatribes)*, Verso, Londres, 2002.
- \_\_\_\_\_, "El artista como etnógrafo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.
- Machado, Arlindo, *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Universidad de Buenos Aires/Libros del Rojas, Buenos Aires, 2000.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Cuadernos Americanos, México, 1950.
- Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo. *Arte y ciudad, Estéticas urbanas, Espacios públicos, ¿Políticas para el arte público?*, Patronato de Arte Contemporáneo, México, 2003.