

**EMPLAZAMIENTOS LÁBILES E INTERFERENCIAS
TRANSITORIAS.
SEÑAS, ROZAMIENTOS Y DISEMINACIONES EN
ALGUNAS CARTOGRAFÍAS VISUALES**

María Elena Lucero

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

elenaluce@hotmail.com

Resumen

Las aproximaciones teóricas a la obra contemporánea demandan nuevas perspectivas para construir abordajes contextualizados, en tanto dichas proposiciones habilitan lecturas múltiples y entrecruzadas. El aumento de los índices poblacionales en las metrópolis y los desplazamientos humanos, han proferido una transformación sustancial en la visualidad urbana y periférica, así como en las experiencias insertas en estas geografías. En ese sentido, existen búsquedas artísticas reveladoras, tal como las interferencias de la artista chilena Lotty Rosenfeld (1943) o los señalamientos del mexicano Gabriel Orozco (1962). Este artículo formula una aproximación a la condición de diseminación y transitoriedad en las prácticas culturales latinoamericanas, considerando dos referentes significativos.

Palabras clave: visualidad, interferencias, señas, Latinoamérica.

Abstract

Theoretical approximations to contemporary artworks demand new perspectives for building contextualized approaches, insofar as such propositions allow for multiple and interrelated readings. Rising population indicators in the metropolis and human displacements have prompted a substantial transformation in urban and peripheral visuality, as in the experiences that take place in these geographies. In this sense, there exist revealing searches, such as the interferences of the Chilean artist Lotty Rosenfeld (1943) or the signalings of the Mexican Gabriel Orozco (1962). This article formulates an approach to the transitory and disseminated condition of Latin American cultural practices, by taking in consideration two significant referents.

Key words: visuality, interferences, signs, Latin America.

En las últimas décadas del siglo XX y a inicios del XXI, hemos asistido con frecuencia a un muestreo heterogéneo, abundante y plural acerca de los fenómenos artísticos orientados hacia los emplazamientos citadinos –en sus centros o periferias– en los cuáles se potencian las tensiones entre lo artificial y natural por un lado, y las fricciones entre las instituciones y sus márgenes, por otro. Estas condiciones plantean una nueva percepción acerca de las prácticas contemporáneas, nutriéndose de acontecimientos sociales, dinámicas visuales y mancomunidades culturales que se articulan a partir de una serie de relatos de corte público. Ello incide en la aparición de un componente recurrente en la actualidad, patente en la labilidad de la obra que, además de replantear y cuestionar las categorías habituales utilizadas en la interpretación visual, nos coloca frente a materialidades evanescentes, precarias aunque no menos movilizadoras.

La activación del imaginario urbano opera como gesto refundacional en el ámbito de arte, acoplando contactos, roces y vecindades entre objetualidades disímiles que conviven en un mismo espacio. El laberinto de imágenes que se infiltra en las territorialidades ciudadanas arroja elementos cambiantes que se van metamorfoseando a medida que el espectador transita, descubre y evidencia nuevos parajes, sitios, áreas, regiones. Se forjan situaciones de encuentros fugaces pero de fuerte pregnancia visual, auditiva, táctil y olfativa, demandando el uso simultáneo de los sentidos y suscitando además sensaciones corporales. Así, se van conectando puntos geofísicos a partir de las vivencias humanas. Los hábitos cotidianos almacenan cúmulos de historias y de bagajes culturales, haciendo posible la instalación de un sector intermedio

entre el percibir, el hacer, el mirar y el señalar, hecho que converge en el pensamiento crítico frente al advenimiento de otras dimensiones de lo urbano.

También la inmediatez y la cercanía cobran un espesor inusitado, ofreciendo soportes tangibles al observador. El artista usufructúa aquello que está a mano y disponible. Economía de medios y eficacia conceptual resumen esta operación, inserta en un hacer fundado en la praxis e inaugurado en el propio medio, aunando la distancia entre institución, público y consumidor de la urbe, incentivando el diálogo mano a mano con el *locus* social. Se perfilan entonces sucesos efímeros donde hombre y ciudad se atraen y separan, se capturan mutuamente y se distancian: por ende, el objeto-ciudad ondea una configuración cautivante que agencia un ámbito de continuos e incesantes estímulos de diversa índole, en facetas no siempre visibles.

Al respecto, fue mediante el proyecto *Imaginarios urbanos* bajo la dirección del investigador Armando Silva que se consolidaron impulsos individuales y colectivos acerca de las problemáticas actuales sobre espacios públicos y sus señas culturales. La iniciativa, que incluye la reconsideración de los archivos como demandas de documentación de estas problemáticas, abarcó años de investigación e incluyó especialmente ciudades como México DF, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, La Paz, Caracas, Quito, Lima, Bogotá y São Paulo. La “ciudad imaginada” se erige como una figura que diferencia la ciudad de lo urbano, priorizando una nueva comprensión de urbanidad y correspondiendo “en estricto sentido a un renovado urbanismo ciudadano contemporáneo” (Silva, 2007: 33). El registro de una serie de micro-relatos, vinculados a estos ejercicios de la mirada, se va manifestando desde los retazos o residuos físicos y también virtuales, lo cual conforma un paisaje donde podemos distinguir entre la “ciudad” y lo “urbano” en sí mismo.

Según Silva, aparece un significado de la urbanidad que se despega de la mera visión de la ciudad vinculada con el espacio físico, y que se congrega en objetos



Fig. nº1: Sobre imaginarios urbanos y acciones populares. Cerro San Cristóbal, Santiago de Chile. Fotografía: María Elena Lucero.

más bien etéreos como los anuncios, los productos digitales, las señales, etc. Esta “invisibilidad urbana” pulimenta nuevos modos de ser, de actuar y de relacionarse en las culturas actuales, lo cual induce a una reflexión sobre las definiciones básicas de urbanidad. Por un lado, la urbanidad asentada en un significado de talante físico ligado a la urbanización geográfica –acepción que deviene del Renacimiento–, por otro un sentido arraigado en las cualidades morales donde lo urbano se opone a rural o campesino –una modalidad apuntalada desde el siglo XVIII–. Pero habría una dimensión coetánea en la que lo urbano se desliga de la idea de ciudad, “se trata ahora de una definición estética y cultural de lo urbano” (2007: 36), idónea para acceder a la lectura de experiencias ligadas al arte público y a los nuevos medios. De ahí que el espacio circundante adopte una eficacia estética y renovada, posibilitando cambios notables en el público asiduo de instituciones o centros culturales que albergan obras artísticas, y que aquí estaría conformado por los mismos ciudadanos y habitantes de la urbe. Por lo tanto, se gestan pugnas entre lo real, lo vivencial y el ámbito del arte, que ahora se torna permeable y poroso al ingreso de sustancias extrañas o que tradicionalmente le resultaban intrusas, foráneas.

Esta desmaterialización de los espacios ciudadanos nos da la certidumbre de una noción amplificada de lo urbano. Para su confirmación, Silva ha trabajado exhaustivamente con una cantidad de escritos, textos-imágenes o diagramas en pos de producir teorías acerca de los imaginarios urbanos, elaborando la suma de este material en tres formas archivísticas: los archivos privados, los comunitarios y los públicos. Los privados refieren a instancias mediáticas (fotos, álbumes, grabaciones, cine, Internet) o sociales (grupales). Los comunitarios aluden a manifestaciones ciudadanas asentadas en la escena comunal, incluidos los graffiti o las publicidades. Luego, los archivos públicos provienen de la misma comunidad, del pueblo, y en el marco de esta investigación atañen a los “imaginarios urbanos que condujeron a las colecciones de ciudades imaginadas de América Latina y de otros países europeos [...]” (2007: 40). En consecuencia, estos datos nos obligan a replantear conceptos para comprender situaciones aledañas a dichos acontecimientos. Resulta particularmente sugestiva la expresión “territorialidades urbanas”, con las cuáles Silva denomina a aquellas que se originan en la “experiencia del territorio diferencial, como espacio o vivienda reconocida por un grupo desde donde se imagina un colectivo” (2007: 56). En la creciente temporalización del sitio, se arriba a lugares de tránsito urbano o a una zona ligada afectivamente a un grupo social. El semblante simbólico desencadena mensajes y significados latentes, que adquieren en muchos casos una potencialidad estética y visual para el caminante-observador. De esta manera la ciudad, en sus centros o periferias, se muestra como una red arqueológica de tensiones y conflictos, a partir de los cuáles el artista detecta algunos rasgos indicadores o elocuentes para efectuar determinados emplazamientos o interferencias.

Posteriormente, la publicación de los ensayos teóricos sobre las ciudades ocasionales marcó otra vía de análisis y de experimentación acerca de la transitoriedad implícita en estas señas urbanas. El concepto de Pos-it-City forjado por Giovanni La Varra reseña el movimiento librado en la ciudad, por el cual se concentran formaciones de la vida colectiva más allá de los conductos tradicionales que solemos observar. Estas representaciones inscriben “modos de ocupación temporal del espacio público para distintas actividades (comerciales, lúdicas, sexuales...) de un modo ajeno a las previsiones impuestas por los códigos políticos subyacentes al urbanismo” (Peran, 2009: 9). Existe en su mayoría, una re-significación del territorio público que develan a su vez, condiciones o carestías de la misma población ciudadana frente a que se imaginan e ingenian soluciones efímeras condicionadas por el entorno. Desde un inicio, los miembros del proyecto se propusieron

examinar dos sucesos fundamentales. En un aspecto, se trabajó sobre la correspondencia entre Post-it-City y las referencias a un tipo de urbanismo no convencional y ligado a la precariedad, siendo entonces un proyecto de refutación a la planificación gubernamental; esa actitud contestataria adquiriría una extensión política aunque corría el riesgo de detenerse en la seducción o el atractivo de la informalidad. Y a la vez, el término Post-it-City fue considerado en su calidad de signo, adjunto a condiciones de vulnerabilidad y fragilidad social.

En el primer caso, hay una objeción a los mecanismos asfixiantes sobrevenidos a partir del ya perimido modelo de Estado de bienestar, donde la acumulación económica de ciertas clases sociales se asocia a la planificación meticulosa y prolija. El escenario cotidiano se torna obligadamente receptor de determinadas ambiciones privadas, pero también deja lugar a los intersticios y residuos provenientes de las exclusiones causadas por dichos circuitos cerrados. Así el espacio público “se ha convertido hoy no sólo en el territorio de la utopía purificadora, sino también en el escenario publicitario y mediático en el cual se canaliza una oferta de mercancías...” (2009: 10) que modela formas de subjetividades y del accionar diario. Por lo tanto, las situaciones construidas y orientadas hacia la acepción de Post-it-City implican la comprobación de su potencial político. En el segundo caso, estos fenómenos coadyuvan a la difusión de una concientización acerca de la labilidad social y las inequidades, suscribiendo estos ejercicios de supervivencia urbana a una postura crítica en el plano intelectual. En general, los ajustes y reacomodamientos que profieren los capitales monetarios en los espacios colectivos suscitan respuestas opositoras y antitéticas, ubicadas en los asentamientos periféricos y clandestinos. Parecería ser que, a mayor control y vigilancia, mayor marginalidad, la cual, en las capturas fotográficas y escritas generadas por distintos actores culturales, adquiere visibilidad y se vuelve un mecanismo de resistencia¹.

El registro de estas interferencias transitorias se produce muchas veces en el seno de colectivos artísticos donde la noción de autoría se esfuma en pos de un quehacer grupal. Laddaga menciona la disipación autoral como rasgo inherente a ciertos proyectos colaborativos de artistas. ¿De quién surge la idea inicial? ¿A quién corresponde el programa y quiénes definen sus objetivos?: “la falta de una línea nítida entre unos y otras, responde a otras figuras de la disipación del autor que a las del silenciamiento o la exhibición[...]” (Laddaga, 2006: 145). Estrechamente vinculados a instancias de cooperación social, los proyectos de esta índole abordan los procesos artísticos como dispositivos que sirven para “establecer conexiones entre espacios y personas” (2006: 146) como una

1. Desde el 18 de octubre de 2009 hasta el 20 de enero de 2010 se presentó el proyecto Móvil: en rodaje, en Concepción de Chile. El Móvil Equipo, conformado por Leslie Fernández, Oscar Concha y Dany Berczeller, programó distintas instalaciones en espacios públicos, promoviendo el diálogo y la interacción entre obra y público. Para más detalles, véase <www.movilonline.cl>



Fig. n°2: Lotty Rosenfeld. Cautivos, 1989. Santiago de Chile. Crédito: AAVV. Moción de orden. Lotty Rosenfeld. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, p. 23.

suerte de interpelación social. Tanto en la realización de los archivos visuales de Imaginarios urbanos como en Post-it-City los protagonistas actuaron en equipo, incentivando la participación, la solidaridad y el intercambio comunal.

En numerosas retóricas visuales latinoamericanas de los últimos tiempos, las iniciativas que postulan el diálogo y el intercambio entre productor y público se han expandido. Un referente de este tipo de experiencias se produce en 1989, cuando Lotty Rosenfeld proyectó *Cautivos*. Este video fue exhibido en un hospital sin finalizar en Ochagavía, Santiago de Chile, e incluía imágenes extraídas de la televisión sobre el juicio llevado a cabo en relación a un grupo de ciudadanos cubanos disidentes políticamente, referencias al voto chileno, y escenas del aterrizaje en la Plaza Roja efectuado por el estudiante alemán Mathias Rust el 28 de mayo de 1987. Como expresamos anteriormente, La Varra había pergeñado en 2001 el término Post-it-City, tomando como suceso emblemático el arribo de Rust en territorio moscovita a modo de intrusión o intromisión arriesgada (lo que le costó unos meses de prisión) pero también de paz y de unificación, un accionar que aquí forma parte de la obra de Lotty. Distintas maneras del ser cautivo, aprisionado o sojuzgado, emergían desde variadas perspectivas, hecho consumado en las interferencias de los sitios sobre los que la artista presentó la cinta grabada.

La recreación de “complejas tensiones” entre desenlaces utópicos, transiciones políticas y destituciones sociales, “requieren del arte para ser sumados o restados, mediante un trabajo de reelaboración conceptual, de todo aquello que, excéntrico, flota como residuo o exce-

dente [...]” (Richard, 2003: 24-25). La aparición insistida de cruces luminosas en los televisores (que recuerda las señales blancas de sumas y restas sobre el pavimento que ella emplaza en 1979, un precedente también de los imaginarios urbanos) inquieta al espectador-observador en los recintos cuasi abandonados y descuidados.

Años después, Lotty presentó *Moción de orden* (2002). El registro de una larga fila de hormigas descubría una metáfora cabal de la obediencia, que ante la posible interposición de un dedo sufría un leve desvío pero continuando aún con el mantenimiento de un orden previo. Una de las atmósferas más destacadas se concentró en la proyección de las ahora gigantescas hormigas sobre bolsas de residuos que estaban en la calle, al lado de las cuáles un indigente buceaba en sus interiores para procurar restos de comida o materiales que pudiesen servirle. El contorno ético que estipuló el trabajo de la artista se remonta a su participación en el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) a fines de la década del '70. La propia Escena de Avanzada se caracterizó “por extremar la pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva” (Richard, 2007a: 15). Pero estas obras apostaron a “rupturas antilineales” que “sacudieron la continuidad de símbolos que defendía la izquierda tradicional” (Richard, 2007b: 35) apuntalando una labor intersticial que, delineada a partir de una postura disidente, sostuvo un intenso accionar crítico. Como lo confirma Camnitzer (2007), las intenciones de este colectivo de artistas se direccionaron hacia el gran público, acorde a sus propios planes y programas. La sensibilidad social puesta en juego en sus acciones, agitó el pensamiento del público y restauró pronunciamientos contundentes acerca del deterioro político y económico.

En otro contexto, y con formulaciones estéticas distintas, Gabriel Orozco en 1993 consultó a través de cartas escritas a los habitantes del edificio que se encuentra frente al MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) si ellos mismos participarían en un planteo de intervención visual de sus propias ventanas, en las cuáles debían colocar naranjas. Al comienzo, el artista era quien enviaba las frutas frescas, pero luego la tarea quedó a cargo del Museo. La aceptación del vecindario direccionó un proyecto que resultó en *Home Run*, una obra de tinte colaborativo anclada en actos mínimos y cotidianos, que en este caso consistían en el recambio de las naranjas que descansaban en los bordes inferiores de las aberturas posadas sobre soportes transparentes. Ello obligó a los espectadores que estaban adentro de la institución museística a mirar por la ventana hacia afuera, es decir, a dónde estaban exhibidas las frutas. En la visualidad originada, las naranjas se confundían con puntos de color que contrastaban con los muros de ladrillos marrones y con los bordes blancos de sus ventanales. Si bien la idea seminal procedía de Orozco, en realidad el funcionamiento de la obra en forma permanente dependía no sólo del personal del MoMA que había quedado a cargo de mandar las naranjas en óptimo estado, sino del operar de los mora-



Fig. nº3: Gabriel Orozco. *Turista maluco*, 1991. Cachoeira, Brasil. Crédito: AAVV. Textos sobre la obra de Gabriel Orozco. Turner Ediciones S.L., fig. 17.

dores que se involucraron en la labor de colocar en sus casas y oficinas lo que el artista les había propuesto.

Home Run funcionaría como la “variante metropolitana” de un emplazamiento anterior realizado en 1991 titulado Turista Maluco, “un sistema planetario de naranjas aisladas, colocadas y fotografiadas sobre los puestos de un pobre mercado popular sin gente” (Brett, 2005: 35). La insinuación de algunas imágenes observadas en un mercado de Cachoeira, Brasil, fue para el artista una seña de esta instalación que, al enmarcar una sección vacía de la dinámica comercial diaria, fijaba el silencio y el mutismo del sitio intervenido en este caso sólo con unas pocas frutas.

La noción de interpelación esgrimida por Buchloh para leer la obra de Orozco, abre la órbita de la interrogación acerca del dominio colectivo: equivale a indagar críticamente para extraer nuevos significados, cambiado los lugares preconcebidos e instaurando enfoques desacostumbrados. Asimismo, el objeto escultórico pervierte el valor de intercambio del signo visual, aboliendo la condición económica coligada a la esfera artística y refutando los mandatos del consumo, la distribución y la comercialización: una murmuración creativa surgida en el propio mercado vacante y disponible. Home Run y Turista Maluco entretejen un vínculo ambiguo entre la dispersión de objetos banales y “la cuidadosa reflexión sobre la relación que existe entre la selección del sitio y la elección del objeto” (Buchloh, 2005: 40). Esa aparente arbitrariedad deja la lectura abierta no exenta de contradicciones e imprecisiones. Así el espacio cobra una espesura discursiva donde se cruzan diferentes saberes, bagajes culturales, creencias, opiniones. La recepción pública de estas obras, amplía las generalidades acerca del objeto artístico, diluyendo los términos entre la estipulación del paisaje urbano o periférico y la exhortación a la cual nos conduce el autor.

En síntesis, Lotty Rosenfeld y Gabriel Orozco plantean búsquedas peculiares sobre la acotación y la afirmación de los imaginarios visuales tanto en la urbe como en la periferia. Lotty interfiere los muros, impone movimientos, corrientes o flujos de imágenes fugaces que también determinan y encuadran miradas en el paisaje citadino y lindante, con el precedente de las variantes con las cruces sobre el pavimento. Bajo una decisión artística, integró un elemento germinal de la condición de Post-it-City (la transgresión de Rust), anticipando el desafío de tomar posesión del lugar, apropiarse y adueñarse del mismo. Por otro lado, Orozco propina señalamientos que circunscriben escenas lábiles del panorama en sus márgenes, recobrando aspectos efímeros y endebles de una sociedad que alberga sitios modestos con una dinámica económica propia. Los rozamientos entre lo natural y lo artificial exaltan contrapuntos que pertenecen a una estética transitoria, temporal y momentánea.

La diseminación visual comporta aquí una táctica neurálgica que acerca estas prácticas a las tentativas cotidianas en el ámbito popular. Los límites se tornan difusos y admiten, para estas proposiciones, perspectivas de lecturas amplias e inclusivas que, en vez de estrechar o constreñir el campo artístico, generan aperturas hacia nuevos abordajes: la exégesis que generan tiende a ser abarcativa y contextual, admitiendo otras dimensiones culturales y sociales. Los bordes demarcatorios entre lo que consideramos como pertinente al terreno del arte y lo que atañe a la vivencia cotidiana se ven perturbados. Coexiste, de esta mane, un saludable desorden que nos hace proclives a excavar en nuestra capacidad de observación. Por ende, la intensidad de ciertas imágenes que a veces pasan desapercibidas, comienza a cobrar otro alcance y valor.

Los imaginarios urbanos como registros de micro-relatos, muchas veces anónimos, habilitan redes comunicativas e intersecciones en la sociedad contemporánea. De modo similar a lo que ocurre en otras ciudades de Latinoamérica, son notables los casos de las intervenciones populares tal como en el cerro San Cristóbal en Santiago de Chile, donde la suma de las placas y los escritos depositados por los creyentes, sintetiza un procedimiento alimentado por la devoción y la espontaneidad. Cada aporte va ocasionando periódicamente transformaciones en el sitio: se agrega un detalle, un color, formas y líneas. Se van moldeando composiciones híbridas que cambian, y donde también confluyen la acción del clima y la intemperie. Otro tanto ocurre con las extensiones de cera, resultantes de las velas derretidas que se van acopiando día tras día, una metamorfosis blanquecina renovada constantemente, originando figuras inestables o caprichosas. Entre recuerdos de nube o hielo, estos cuerpos extraños descansan en una estructura de rectas de caños metálicos oscuros, una composición que disiente con la irregularidad cerosa.

El común denominador de todas las manifestaciones que hemos mencionado, se aúna en la decisión humana de intervenir cartografías, con objetivos específicos y delimitados: las cruces de Lotty, las naranjas de Orozco, los mensajes y las velas encendidas por los visitantes en el cerro, conciernen a intereses propios pero que se sincronizan en una proclama amplia y evocadora. Albergan intencionalidades previas que no solo definen sus cauces de exhibición sino que aglutinan conocimientos, diálogos con el pasado y el presente, intuiciones, actitudes y capacidades de intercambio con el mundo mismo. Desandan las conformidades y el pensamiento ortodoxo para adentrarnos en la sutileza –a veces no tan sutil– que caracteriza a las poéticas sosegadas aunque incisivas. Y quizás, acuñan una visualidad citadina que resguarda en su interior señas culturales indiscutibles.



Fig. nº4: Sobre imaginarios urbanos y acciones populares. Cerro San Cristóbal, Santiago de Chile. Fotografía: María Elena Lucero. Chile, Noviembre de 2010.

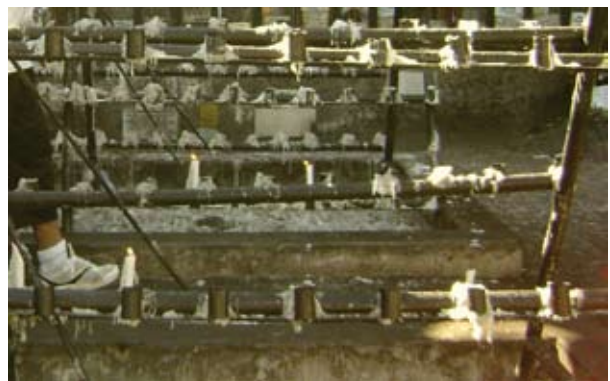


Fig. nº5: Sobre imaginarios urbanos y acciones populares. Cerro San Cristóbal, Santiago de Chile. Fotografía: María Elena Lucero. Chile, Noviembre de 2010.

Referencias bibliográficas

AAVV. (2005). *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Madrid: CONACULTA / Turner Ediciones S.L.

Camnitzer, Luis (2007). *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture. Austin: University of Texas Press.

Laddaga, Reynaldo (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

AAVV (2009). *Post-it-City. Ciudades ocasionales / Cidades Ocasionais / Occasional Urbanities*. CCCB, SEACEX. Barcelona: Turner Ediciones.

AAVV. (2003). *Moción de orden. Lotty Rosenfeld*. FONDART, ENTEL, UPPER. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.

Richard, Nelly (2007a). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados.

_____. (2007b). *Fracturas de la memoria. Arte y Pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

AAVV. (2007). *Imaginarios urbanos desde América Latina. Urbanismos ciudadanos*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.