

COMUNIDADES OCASIONALES DE OCUPACIÓN SUBJETIVA

Lic. Carlos Servat

Cada época, cada espacio conquistado da cuenta de la cosmovisión preponderante de cada período humano, que se establece como discurso cultural. Esto implica que los símbolos y sus sistemas de organización sean dependientes del tiempo y del lugar en donde ocurren. Ese discurso se nos ofrece dentro de la subjetividad contemporánea como una **cosmovisión compuesta** en la que se conforma la cosmovisión social y se suma el **otro social**.

Es importante entender lo que se encuentra entre nosotros y que nos mueve en determinadas direcciones, ya que, de acuerdo con Liliana Lamovsky, en *Subjetividad contemporánea: el desamparo simbólico* (2002) “El sujeto se constituye al amparo de la trama simbólica, las palabras, los gestos de reconocimiento y amor, las leyes que prescriben y prohíben, etc. Por eso, el peor y más radical de los desamparos es el desamparo simbólico”¹.

Aunque “actualmente parece propiciarse la complicidad, la coexistencia tanto de lo prohibido como de su transgresión”², el **otro social** se encarga de mantener como coartada la estrategia para eludir la castración, delineando posiciones por medio de posturas renegatorias³ o adscriptivas (no excluyentes), donde se otorga un abanico de ideales limitados.

Ya con el hecho de pensar al hombre en sus capacidades expresivas estamos sosteniendo una capacidad simbólica intrínseca. En la que todo se contiene y todo se simboliza. Su estrategia ante el mundo se mediatiza por la constante colonización o apropiación del medio en forma simbólica. Esa opción del sujeto es la que lo lleva a convivir y a coger un diálogo o propuestas dialógicas que contemplan, ignoran, potencian lo producido tanto individual como socialmente. Por medio de modelos identificatorios, la subjetividad recalca sobre este discurso en una visión normatizada en la que lo admitido, lo prohibido, lo lícito, lo ilícito, lo verdadero y lo falso se transforman en voces que, en el conjunto social, invaden los límites de la palabra ajena, desarmándola y usando sus fragmentos, y parasitando diferentes campos de significados.

En general, podemos sostener sin equívocos que la vida humana necesita de los otros, y los demás dan el sentido al individuo. Es la realización de la vida humana una condición que se da solo en pluralidad; en palabras de Hanna Arendt⁴: “la realización de la condición humana de la pluralidad, es decir, de vivir como ser distinto y único entre iguales”. Pero dicha acción requiere del discurso y, además, de que el agente se revele en el acto para que la acción conserve su

¹ Lamovsky, L. (2002) “Subjetividad contemporánea: el desamparo simbólico”. *Escuela Freudiana de Buenos Aires*. Disponible en: <<http://www.efba.org/efbaonline/lamovsky-04.htm>>.

² Término tomado de “Subjetividad contemporánea: el desamparo simbólico”.

³ Lamovsky, L. (2002) *Op. cit.* s/p

⁴ De la Rubia, J. A. “Hanna Arendt, ‘La esfera pública y la privada’”, *El Búho*. N.º 8. Disponible en: <<http://elbuho.aafi.es/buho8/DELARUBIA.pdf>>

carácter. Por ello, la acción debe tener un nombre, un “quien”. Este “quien” es el encargado de diferenciarse de los otros, se da en el ámbito de lo común, donde desarrolla su plenitud demostrando su existencia por acciones y discursos. Ya que somos individuos y, al reconocernos como tales, necesitamos separar nuestras pertenencias del otro, marcamos territorios físicos; con ello, devienen los territorios de lenguajes, diferenciamos e identificamos al vecino al mismo tiempo como otro y como parte de nuestra identidad, un interés específico que nos aúna en nuestra pertenencia social.

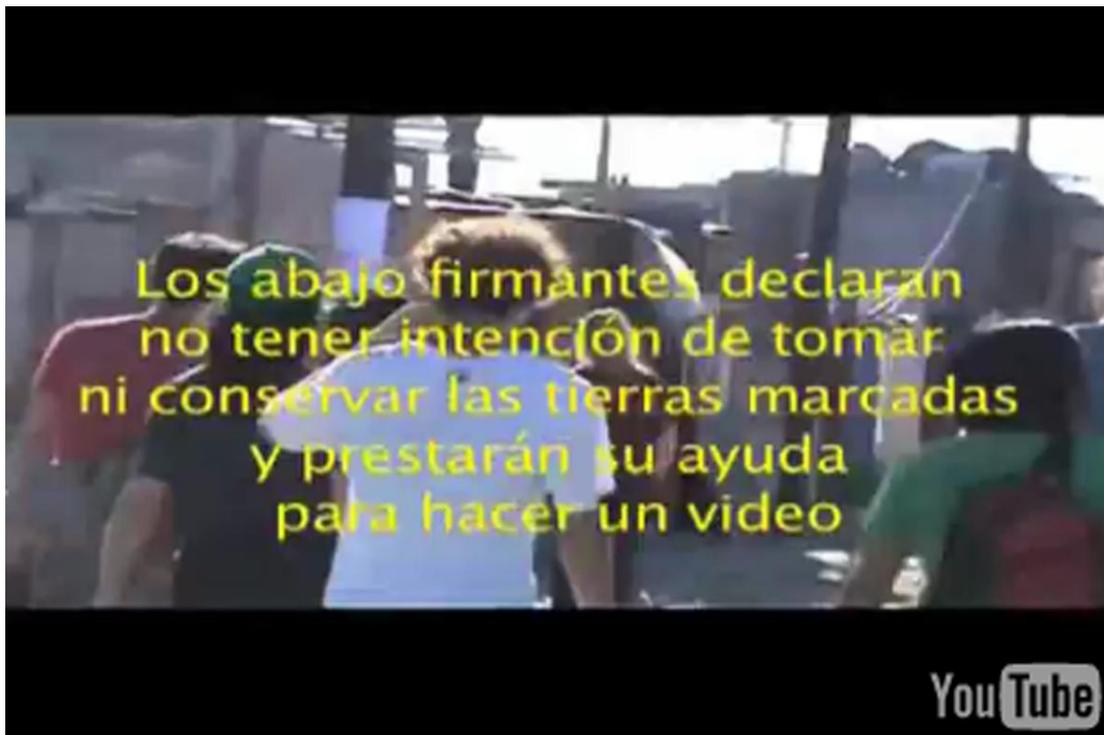
Pero no solo el hombre individualmente define su territorio, sino que cada una de las capacidades que desarrolla debe ser sostenida dentro de lo público. Y es así como se delimitan la comunidad o las subcomunidades del arte, demarcando los estados de pertenencia que muestran diferencias hacia la otredad no artística. En este sentido es que podemos enunciar el arte de la subjetividad contemporánea como una actividad cocreada o cogestada en la que todos, dentro de un campo de discusión, accionamos y conformamos este espacio como un territorio conjunto dentro de la producción de regímenes de sensibilidad y del espacio real contenido en una **cosmovisión compuesta**.

Y es de este modo que las elaboraciones del arte actual han efectuado un corrimiento estético hacia una **estética de la ciudad practicada**. Este conjunto operacional se difracta en el análisis determinando la diversidad del campo estético en múltiples perspectivas. Dentro de estas operaciones dispersas, la consideración unilateral de un fenómeno tan complejo como el mencionado nos limitaría al marco de las posibilidades sobre las interrogaciones que deberíamos efectuar ante el contexto de la práctica artística: ¿cómo situar las prácticas estéticas frente a un contexto que se reafirma en la dispersión⁵, donde cada experiencia, cada declamación se produce de forma transitiva, constructos que han de ser reemplazados por otros en el ciclo continuo? En sí constituyendo su dinámica como eje de la experiencia estética. Con esto se propugna la obra estética, en la ciudad practicada, como un conjunto estético que aúna su potencial simbólico al potencial simbólico subyacente de la ciudad/comunidad y en donde la teoría deberá contemplar un sistema compartido de múltiples códigos.

Las obras de arte en la ciudad practicada, desde su inicio, elaboran estas asociaciones. Es así como la Cooperativa Guatemalteca, en la presentación de *La toma resiste*, nos interroga a través de un video que recrea una apropiación de terrenos denominada ilegal en la Villa 31, se trata de la demarcación de estas nuevas sensibilidades. Para efectuar un acercamiento a la operación estética, la obra se nos presenta por lo actuado por integrantes de la Cooperativa Guatemalteca y vecinos de la Villa donde se evoca la instancia de la toma y donde cada unidad física / unidad semántica se constituye como tal con el sujeto frente a la yuxtaposición de competencias con breves acercamientos a normas y a códigos de convivencia. Mediante este acto se coloca en el tapete la división territorial real de la Villa 31, que en *modus* ocasional perdura en *La toma resiste*, operación enmarcada dentro de los mecanismos de arte que

⁵ El blog *Estéticas de la dispersión* retoma la discusión que puede seguirse a través de citas y de comentarios en <<http://esticasdeladisersion.blogspot.com>>.

enfrenta una doble tarea: la de ofrecer visibilidad a la problemática social y la de interpretar sus prácticas dando legitimidad a lo inapropiado.



Cooperativa Guatemalteca, *La toma resiste*, 2010. Video digital color, TRT 12:39 minutos

La toma resiste nos enfrenta a diferentes operatorias del dispositivo mediante distintos ardides con respecto a la práctica artística y a lo urbano: las subjetividades previstas y las ocasionales. También nos confronta con modelos exclusivistas⁶, inclusivistas o de factible exclusión. Nos interroga acerca de las maneras en que se relacionan con las actividades espontáneas y experimentales, las que, en definitiva, accionan mostrando —con la expresión simbólica— a la sociedad un determinado desacuerdo. Con la apariencia de la sociedad y la manifestación del deseo de tomar las propias decisiones, autorizadas o no, pero, eso sí, fuera del estándar. Nos interpela mediante la legalidad, este tipo de práctica —por lo general ilícita— nos da muestra de una situación ocasional que se nos ofrece por un lapso de tiempo, una especie de *punctum*⁷ momentáneo, ofrecido a la convivencia estética de procesos diversos. A su vez, nos plantea el

⁶ Estos modelos refieren a prácticas que incluyen su existencia inexorablemente dentro de un marco urbano. Ejemplos de un primer modelo son *La estatuaría*, elementos ocasionales como los que incluye todo el repertorio de *street art*. El segundo modelo opera desde la exclusión urbana como una práctica que, en fin, será repertorio de los medios consustanciados del arte. Un ejemplo lo encontramos en la Cooperativa Guatemalteca, o la obra específica para galerías que deviene de los artistas del arte callejero. La tercera opción de modelo refiere a las operaciones que son traspasadas involuntariamente, absorbidas por otras operaciones estéticas, por ejemplo, *Monster invaders* y *Manojo de semáforos*, de Edgardo Vigo.

⁷ Según Barthes, el *punctum* no es algo que simplemente nos sorprenda, inquiete o asuste de una fotografía. Es aquello que PUNZA y hace hablar a una imagen, aquello que permite reflexionar a través de la sugerencia en un sentido "otro".

acto de ocasionalidad como un hecho no tan aleatorio, ya que la decisión de ocupar un espacio nos enfrenta esencialmente a la práctica y a la sintaxis urbana, no cualquier sitio representa o sirve para todo fin. Y nos enfrenta a la necesidad de comprender esta convivencia como significado de diálogo, ya que en la convivencia semántica es donde se comprende la práctica artística.

Si bien lo realizado en la Cooperativa Guatemalteca obedece a lo que en este trabajo se designa como arte urbano, en las demás operaciones estéticas urbanas también se reconocen estos desarrollos. Cabe aclarar que para este texto se distinguen diferencias entre arte urbano y arte callejero (*street art*). La primera es una operación englobante y responde a todos los repertorios de acción, dentro de la ciudad y dentro de la diversidad de tendencias estéticas. La consideración de un fenómeno complejo como la experiencia abarca una multitud de corrientes, perspectivas y métodos en un contexto productivo. La segunda, en cambio, obedece a la particularidad de las operaciones estéticas por la exclusividad con que son propugnadas y, si bien comparten contextos, modos análisis y otras generalidades, se someten —dentro de su operación estética— a formatos preestablecidos de desarrollo, específicamente anclados en la imagen y en la convivencia. Con esta posición no queremos decir que entre ambas opciones no haya un análisis común, sino campos diferentes de conveniencia.

En estas unidades semánticas artísticas, digamos estas “**comunidades ocasionales de ocupación subjetiva** en una cosmovisión compuesta”, se aborda la idea de una especie de *post-it art*⁸, que radica en una territorialización fluctuante tanto física como de significaciones, en la que la acción se somete al diálogo, y este se resuelve en la epigrafía demarcada desde el espacio y el tiempo, donde se va reciclando la palabra ajena como propia.

En la demarcación territorial cada individuo o grupo⁹ toma la zona de pertinencia, reclama lo suyo operando ante la opcionalidad vecina y, desde ahí, reclama su territorio simbólico en el que hay una presencia taxativa, concluyente, determinante que pende contrapuesta a la posible inestabilidad de lo general donde todo se reduce a lo relativo.

La idea de *post-it art* en este trabajo no es más que una herramienta para establecer un concepto de dominio de los modos de ocupación temporal del espacio público para distintas actividades, lo que interesa del término es la ambigüedad que presenta: arte *in situ* / arte pegote / arte parche. Evidentemente, una terminología como *post-it art* funciona más con determinadas prácticas que con otras, pero cualquiera de las acepciones ambiguas refiere a la fascinación por lo informal. Y nos posiciona delante la dicotomía entre el espacio público, como

⁸ El concepto *Pos-it Art* nace del de *Post-it City*, acuñado por Giovanni La Varra para designar "un dispositivo de funcionamiento de la ciudad contemporánea que concierne a las dinámicas de la vida colectiva fuera de los canales convencionales". Tomado de Martí Peran. Disponible en: <<http://www.martiperan.net/projects.php?id=21>>

⁹ En el caso de los *graffiti*, en su acepción de arte callejero, al no estar efectuados por un único autor, sino por un mini grupo, se trata de un sujeto de estudio que es colectivo. Esta premisa rompe con los tradicionales estudios grafológicos de los *graffitis* basados en un único autor, debiéndose realizar un estudio grafológico psicosocial. Disponible en: <http://www.grafoanalisis.com/V.-Graffitis_27.pdf>

territorio de la utopía purificadora, y el espacio público entendido como dinámicas de la vida colectiva y situaciones construidas como prácticas de disenso, ya que en la ciudad moderna convivimos dentro de una rara utopía, una utopía real —valga el oxímoron— que se concreta en la ciudad construida a partir de la representación de un mundo idealizado por los valores que describen al deseo de dar un sentido a la vida alcanzando la felicidad.

Si analizamos el mecanismo que pone en marcha a la utopía de la ciudad presente a través de la ilusión de la **buena forma de la ciudad**, nos encontramos ante diferentes dinámicas de vida o de uso de ese repertorio. Por un lado, están quienes adscriben a las buenas formas, y, por otro, donde las dinámicas de la vida colectiva se dan de diferente modo a las previsiones impuestas. Evidentemente, un aspecto de “la buena forma de la ciudad” no puede dar soluciones a todas las diversas problemáticas que se generan en un vasto repertorio de visiones.

En este tipo de ciudad, el espacio público se ha convertido en un territorio que trata (aunque en vano) de excluir las acciones espontáneas, trata de una ciudad que integra —desde una formalidad— un vacío restante del diálogo de formas, un conjunto de actividades esperadas, sostenidas desde la conducta. Como dice Martí Peran, en *Post-it City*:

... estas dinámicas, de las ciudades occidentales y su eficacia como instrumento de neutralización de la subjetividad individual. La cuadrícula dibujada en los despachos de los arquitectos y urbanistas acentúa la legibilidad del espacio, pero esta misma naturaleza codificada del territorio urbano lo silencia como espacio vívido reduciéndolo a la condición de espacio disciplinado en la dimensión biopolítica del urbanismo, convertido en una herramienta altamente eficaz para pautar y gobernar nuestras vidas en su más elemental estructura: como cuerpos en el espacio.

La cosmovisión occidental nos ofrece ideales que nos guían para garantizar el sostén de la "comunidad purificada", nos plantea una idea de familia, una idea de organización social, una idea de convivencia, una idea de ciudad, estos ideales nos plantean en su fin el mito de una identidad homogénea, desde la mistificación de la intimidad familiar hasta la diagramación del espacio público, todo se va ordenado, y todo lo que escapa a esta codificación es (se transforma en) falla.

Derivada de este sueño de felicidad, la ciudad planificada nos ofrece un territorio delimitado por una suerte de barrera salvadora a través de cuerpos en el espacio. Dichos cuerpos se ordenan y orientan dentro de un esquema autorrepresivo absolutamente codificado, una mansa virtud como dijo Nietzsche: “... virtud es para ellos lo que vuelve modesto y manso: con ello han convertido al lobo en perro, y al hombre mismo en el mejor animal doméstico del hombre”. El espacio público evita las vaguedades de los espacios de las comunidades ocasionales, la represión es la herramienta que regulariza la falla que altera la monotonía comunitaria. Esta delimitación del espacio que se ha trazado según estos criterios nos ofrece conceptos de

peligrosidad en la definición de esos “otros” espacios que nos consigna directamente al criterio de marginalidad ofreciendo sus zonas como de riesgo social.

El espacio público y el espacio privado se han convertido, gradualmente, en un escenario del laboratorio dependiente del consumo, programados por la utopía purificadora, han sido vertiginosamente dirigidos a un escenario mediático que, como un latifundio del deseo, les ofrece una oferta de mercancías que enfatizan los modos de ser y estar en la ciudad, instalando un sistema de fabricación masiva de subjetividades preestablecidas. El perímetro de lo privado ha sido invadido, los contactos interpersonales han devenido en limitaciones propagándose a la experiencia urbana. Los nuevos sistemas de difusión han sido los que han condesado el valor de la mirada y el deseo. Las instituciones, que antaño tuvieron sentido, han perdido significado ante los ojos de nuevos fenómenos, como la globalización del mundo, la omnipresencia de Internet o el individualismo en red. Y las posibles experiencias que despliegan complejidad y desorden han quedado recludas a los espacios donde acontece alguna fisura del sistema. Es que la ciudad es un objeto inquieto y en constante cambio, amoldado a las transformaciones de la sociedad contemporánea que la va conduciendo hacia un nuevo modelo de estructura social. Por complementariedades nos acerca reflexiones. Y por un efecto acción-reacción, las aglomeraciones urbanas configuran nuestra convivencia ciudadana, y es allí donde el modelo *post-it city* adquiere presencia. Como sostiene Martí Peran, *Post-it City* se plantea como posible modelo, en tanto estos mismos contextos sociales ampliados han producido dinámicas de exclusión y de marginación, en la promoción de ocupaciones temporales del espacio público como alternativa de supervivencia. “... dicho de otro modo, a la primera posibilidad de encumbrar la idea de unas prácticas subjetivas de renovado potencial político, hay que añadir la obligación de analizar estas mismas prácticas en su calidad de signo explícito de una precariedad social”. Sosteniendo la idea de *Post-it City* como una herramienta para ensayar la “exigencia ineludible” de rescate sigiloso de la libertad y de la denuncia de la marginalidad dentro de las fallas de esta ciudad utópica entendida como artefacto técnico.

El elaborar una terminología como *pos-it art* nos sugiere una práctica abierta a distintas apelaciones como estrategia de “sanación, agarre o corrección”, en ella nos encontramos también ante la presencia de la idea de falla. Quizás una traducción de este invento como *post-it art* podría transcribirse como un **parche artístico, un apósito dentro de la semántica social**, en pos de un constructo de nuevos campos de significados. Ya que este parche trata de una falla que participa, por un lado, en la **sintaxis urbana** proponiendo una **ecología de la violencia**¹⁰ basada en la imposición constante de elementos que se van superponiendo dentro de una práctica a la que algunos denominan “diálogo democrático”. Pero, por otro, su raíz principal es el hacer ruido al ruido, el desmaterializar el artefacto de lo impuesto, dentro de distintos tipos de **inscripciones urbanas** que van desde la inscripción como arte suscripto a

¹⁰ Concepto mencionado por Claudia Kosak en la entrevista realizada por Canal (a).

las tendencias de la moda hasta lo que se podría entender como incorporado a una economía conductora en la dinámica operatorial y la necesidad de una capacidad dialéctica a través de la imbricación aleatoria dentro de lo público como análogo a lo político.



Foto tomada en Intervención como protesta en museo provincial de bellas artes

Esta proposición de nominar (por decirlo de alguna manera) la ciudad apósito como proyecto integrador o con un interés de sanación pone en el tapete el ya mencionado potencial político dentro de estas situaciones construidas como prácticas de disenso tal como afirma Martí Peran¹¹:

Para decirlo de otro modo, de lo que se trata es de develar la naturaleza micropolítica —la no reproducción de los modos dominantes de producción de subjetividad— de las "poetizaciones" elaboradas en el espacio urbano. El núcleo de esta posibilidad reside pues, abiertamente, en la lectura de los gestos *post-it* de disenso como noticias explícitas de una subjetividad regresada, cargada con todas sus habilidades y capacidades. Frente a las dinámicas impuestas por las que se diseña una subjetividad sin vida propia, las ocupaciones temporales del espacio público ideadas desde el ingenio, el reciclaje y la acción parasitaria, denotan una subjetividad singularizada, puesta en acto y dispuesta a instituir de forma autónoma un imaginario distinto del hegemónico. Esta es la posible promesa de la idea de *Post-it City*: abolir la ilusión comunal como objetivo y enfocar la atención en los mecanismos por los cuales la subjetividad aspira a una vida llena más allá del perímetro privado de la intimidad romántica, pero también más lejos del consenso

¹¹ Peran, Martí. "Post- It City. Ciudades Ocasionales" Disponible en: <http://www.martiperan.net/projects.php?id=21>

comunitario. Ello convierte a estas prácticas, casi de forma ineludible, en actos de sabotaje, pero esta es precisamente su discreta semilla revolucionaria según la cual, gracias a este regreso poderoso de la subjetividad, esta podrá fundar y articular sus propios mecanismos de sociabilidad. Hay una extensa tradición en las ciencias sociales fascinadas por el desorden.

Esta subjetividad da su presente en la ciudad ofreciendo su "imprevisto", su "dialéctica", su "sintaxis", mediante la yuxtaposición de elementos inicialmente incompatibles y en la que se establece una ruptura del tiempo ordinario, ya que vivimos dentro de una red de relaciones que delinean lugares que son irreducibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer. El concepto de heterotopía —como un espacio heterogéneo de lugares y de relaciones definido por Michel Foucault— produce estas intersecciones de las **prácticas del disentimiento en la ciudad practicada** aunadas directamente al criterio de marginalidad ofreciendo algunas de sus zonas como de riesgo semántico¹².

Evidentemente, para que la ciudad se integre dentro de una idea que contemple a todos los sectores es necesario, tal como lo señala Peran, asumir el "derecho a la ciudad", hallar en la superación del orden una vía para canalizar una libertad, dirigiendo esa misma práctica hacia la desocultación de numerosas necesidades latentes.

La operación de dar visibilidad a la precariedad que subyace tras determinadas ocupaciones del espacio público no exime de considerar que, en muchas ocasiones, es necesario mantener la operación estética dentro del marco de la clandestinidad para favorecer su delicada subsistencia. Las prácticas de arte urbano dentro de su versatilidad alteran lo cotidiano, ya que se instalan dentro del proceso propio del vivir comunitario. Algunas de ellas poseen la capacidad de transformar su operatoria admitiendo ser absorbidas por el marco institucional. Ellas son las que responden a los modelos que hemos denominado exclusionistas o de factible exclusión. Ya hay varios museos que albergan prácticas urbanas dentro de sus colecciones, pero no todas pueden admitir (al menos éticamente) **la absorción** —desde los marcos institucionales—. El juego propuesto por algunas de ellas o a través de la contraconvención / convención en el desarrollo y la búsqueda de una estética urbana exige la obligada escisión física y ética en la que se reclaman los códigos de convivencia y conveniencia de la propia práctica. Es interesante ver los efectos que se producen cuando una convención¹³ del arte urbano del más bien llamado *street art* —ya sea *grafittis estenciles*, *stikers*, etc.— toma un giro en el posicionamiento ético de dicha práctica participando de ambientes consustanciados o institucionales. Si bien estas prácticas traen una experiencia previa dentro de desarrollos

¹² Desavenencias de un "estilo" urbano.

¹³ Me refiero a convención, ya que ciertas prácticas de los formatos mencionados devienen de la importación de *packs* que funcionan como incorporaciones casi en crudo. Así se ponen en funcionamiento textos que, desde una galaxia operacional lejana, son incluidos estereotipadamente delimitando (quizás) alguna otra operación, que mediante alguna crítica avezada podrá ser sujeta a nuevas interpretaciones que los rediman como un objeto genuino.

convencionales, que las clasificaría como hechos repetitivos y estereotipados, pareciera que el cambio de hábito no las alterara, pero como dice una frase célebre de Albert Einstein: “¿y qué sabe el pez del agua donde nadó toda su vida?”. Dentro del análisis de lo urbano, dentro de localizaciones convencionales de desarrollo del arte se da la convivencia estética de estos procesos conjugados libremente, pero, como con todo, se corre el riesgo de que con estas adscripciones nos encontremos un estilo de una práctica congelada dentro de las desavenencias de un “estilo” urbano. ¿Será lo mismo la libertad del mar a una pecera?

Toda tentativa de normalización dentro de las prácticas de producción de obra urbana, específicamente las de arte callejero, no hacen más que intentar colocar en juego acciones producidas desde la escisión y, paradójicamente, también producen el efecto de que productores de las prácticas tradicionales del arte extiendan sus prácticas incorporando el desarrollo del arte urbano. Pero Martín Peran dice que estas tentativas de normalización, referidas al espacio público

... no hacen más que ahondar en la paradoja de obligar a cumplir las reglas del juego a quienes, en buena parte, continúan privados de las condiciones materiales que les habrían de permitir jugar en igualdad de condiciones. No es lícito obligar a la precariedad a comportarse adecuadamente en el interior de un modelo social organizado a la sombra de la acumulación.

Estas contradicciones actúan como fallas dentro de la unión de dos formas que lo que intentan es contradecirse, las primeras dentro del marco público tradicional institucionalizado, y las segundas dentro de lenguajes empecinados, saturados¹⁴ en un conjunto de prácticas desobedientes que ya no pueden considerarse ajenas al juicio del gusto.

En la unión de ambos sistemas se encuentran las fallas, una especie de intersticio que deviene en unidades semánticas. Estas unidades semánticas tratan de operaciones estéticas híbridas, de análisis “dudosos”, y así vemos cómo funciones de la calle son trasladadas, sin reparos, a museos y a galerías como objetos expositivos y como objetos de mercancía.

¹⁴ Kozak, C. (2004) “Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas” Buenos Aires: Libros del Rojas.



Arte BA 2011 apartado de Carla Rey obra Juan Carlos Romero

Se efectúa el acto polémico en el propio hecho de vender el arte callejero en una galería o una casa de subastas. ¿Puede venderse como “obra de arte convencional” algo que no lo era de partida? ¿Puede formar parte de una colección privada algo que está pensado como una obra pública y, sobre todo, que puede entrar en los engranajes más típicos del sistema, una obra pensada contra el sistema? ¿Puede argumentarse como arte callejero algo que está determinado para la venta? ¿Puede existir la expresión “arte callejero” dentro de una galería? Con estas preguntas se pone en cuestión cómo las instituciones, especialmente las artísticas y las producciones de arte consustanciadas, al tratar de tener éxito en la inclusión del “otro artístico” dentro del marco tradicional, diluyen el discurso original de los lenguajes de la otredad. También, al encasillarlos como productos estéticos de una posible vanguardia, o al intentar gestionarlos como consecuencia de un simple desarrollo o expresión de identidades culturales distintas o marginales, apelando a un desenvolvimiento multicultural, se esconden tras el agrupamiento las particularidades de su desarrollo como producto de la subalternidad, tras un velo de raro, que los reúne como producción de vanguardia, o como exotización disciplinar, sin responder a su comunidad que las establece como **prácticas del disenso en la ciudad practicada**.

Con todas estas argumentaciones quedaría, pues, cuestionada la eficacia de los discursos reformistas clásicos que, frente a la proliferación de actividades irregulares en el espacio público, pretenden regularlas para favorecer así su incorporación a las prácticas consustanciadas (arte formal). Este tipo de repertorio también se debería cuestionar dentro de

las comunidades latinoamericanas¹⁵, donde si bien los productos de las comunidades ocasionales de ocupación subjetiva acontecen, la recepción / la concreción es particularmente distinta, ya que en estas sociedades la conceptualización de la calle y la ciudad no poseen la misma responsabilidad que en países europeos; en Norteamérica o en el territorio latino cada política y microexperiencia actúa de diferente forma.

Conclusión

Como hemos expresado, la realización humana se manifiesta dentro de la pluralidad como elemento constitutivo, pero a ciertos sectores se los destina a vivir como un ser diferenciado en un espacio heterotópico dentro de la multiplicidad de un conjunto.

El arte callejero, al "estar" situado en un lugar atípico, se ve obligado a idear mecanismos flexibles para permanecer y sobrevivir en la ciudad. Estas ocupaciones espaciales de supervivencia han dado una resultante a través de una semántica cristalizada en la operación de un aparente diálogo dentro de las **prácticas del disentimiento en la ciudad practicada**, han sido aunadas al criterio de marginalidad, ofreciendo a algunas de sus zonas como de riesgo semántico, en la proliferación de actividades irregulares en el espacio público.

Dentro del análisis de las producciones del arte callejero y del arte consustanciado se delatan diferencias inexorables, una dicotomía fundante (en el conjunto de acuerdos / desacuerdos que dieron origen al vínculo). El arte urbano se manifiesta como una vía de desarrollo dentro de los estados de precariedad y de fugacidad como valores vigentes en nuestra cultura, la banalización de la violencia en diferentes contextos, la valoración de la apariencia y de lo externo en desmedro de lo "interno" y del desamparo simbólico urbano. La naturaleza de estas ocupaciones temporales del espacio público les permite ser interpretadas desde la perspectiva que las reconoce como ejercicio derivado de la carencia; es decir, la perspectiva que convierte este tipo de apropiaciones del espacio en actos escuetos (o temporales) sobre aquello que es "apropiado".

Mientras las instituciones que operan sobre el arte a través del arte consustanciado tratan de subsanar las diferencias planteadas entre los distintos intereses planteados con el arte urbano, proponiendo realmente un acto de choque, apelando a las falacias que las incluyen dentro del espacio consustanciado del arte dentro de marco de la diferencia cultural.

Surge así, en los espacios de producción, una especie de fallas intermedias entre ambos sistemas: malas interpretaciones y actores fluctuantes entre espacios borrosos de delimitación. Con ello entra en cuestión la eficacia de los discursos que intentan incluir al arte callejero dentro de una práctica formal.

¹⁵ Peran refiere a esto con respecto a la economía, poniendo especial énfasis en las ciudades latinoamericanas, en las que la magnitud de la economía callejera alcanza niveles muy importantes.

Una de las paradojas es la de obligar a ser partícipe en otras reglas de juego a quienes se han esforzado en crear sus propios artificios estéticos, mientras permanecen privados de las condiciones materiales que les habrían de permitir jugar en igualdad de condiciones. La producción de estas fallas solo se puede atravesar con la incógnita. ¿Cómo lograr en el traspaso del proceso de cura que nos otorgan estas prácticas ese difícil equilibrio entre el propio nivel de cuestionamiento de la práctica artística y la preservación de los aspectos del arte que posibilitan identidad y pertenencia?

Otra paradoja del arte callejero aparece cuando el discurso se conforma con la revelación del agente, quizás como producto de una falla, el productor se manifiesta por su estilo, por autodefinición o por firma, este “quién es quien” le imbuye una personalización y transforma en obra individual la práctica de quien logra diferenciarse de los otros, y aunque esta se da en el ámbito de lo común donde desarrolla su plenitud de diálogo, este quien va demostrando su existencia por acciones y discursos, por lo tanto, esa batalla contraeólatra aparece aniquilada ya desde sus comienzos.

También podría pensarse, desde otra óptica, que el arte urbano es una operación estética dentro del marco de la esfera pública contemporánea que se enfrenta a la necesidad de apropiación indiscriminada del mercado del arte, de los planteos que le sean de utilidad, o también podría decirse que este responde a las orientaciones de prácticas de ese mercado. Al entenderlo de este modo, debemos incluir al arte callejero como una producción equiparable a la producción de los modelos artísticos organizados. Así es que la desobediencia que propone el arte callejero ya no puede considerarse ajena al juicio estético de lo consustanciado. Y es de esta manera como las producciones *post-it art* se transformarían en un archivo de experiencias desobedientes dentro de los anaqueles de la ortodoxia artística, dentro de la práctica de una “desobediencia obediente” bajo las normativas de un modismo cliché que sostiene a productos y a artistas como atributos payasescos dentro de una práctica de la correspondencia. Evidentemente, para que el arte callejero se integre dentro de una idea que contemple a todos los sectores es necesario asumir el derecho al arte, algo similar a lo que Peran señala como "derecho a la ciudad" en las modalidades de los *post-it city*, y con esto hallar en la superación del orden una vía para canalizar una libertad sin necesidad de dirigir esa misma práctica hacia la desocultación mediante ardidés forzados.

Sin dudas, en las experiencias de arte urbano y en su especificidad de arte callejero en el contexto latinoamericano no podemos imbuirle el significado argumentando exclusivamente a las propiedades del contexto. Tenemos que ser libres de pensar que estas adscripciones nos otorguen la plataforma de otro tipo de producciones, pero ¿cómo detectar que, a pesar de las adscripciones declaradas, no estamos ante otro proceso de práctica artística? ¿De qué trata este producto si, como sociedad, no estamos habilitados a reclamar nuestras propias teorías? Lo que sí sostengo firmemente es que debemos dudar de las apreciaciones de cualquier producto que es importado sin mediación. Entonces, vuelvo a repetir la frase de Einstein “¿y qué sabe el pez del agua donde nadó toda su vida?”. Y bueno... ¡y qué sabemos de todo esto!

Bibliografía

- Van Barneveld, H. O. y Robles Estrada E. (2011). "Jóvenes y límites sociales: el mito de la rebeldía". *Enseñanza e Investigación en Psicología*. Disponible en: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/292/29215963013.pdf>>.
- Cottino, P. (2005). *La ciudad imprevista*. Barcelona: Bellaterra.
- Davis, M. (1992). *City of Quartz*. New York: Vintage Books.
- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Dollé, J.P. (1991). *Fureurs de ville*. París: Grasset Et Fasquelle.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón/Traficantes de sueños.
- Kozak, C. (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- La Varra, G. (2001). Post-it City: los otros espacios públicos de la ciudad europea. En: AA. VV., *Mutaciones. Actar/ ac en rêve centre d'architecture*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Lamovsky, L. (2002). "Subjetividad contemporánea: el desamparo simbólico" *Escuela Freudiana de Buenos Aires*. Disponible en: <<http://www.efba.org/efbaonline/lamovsky-04.htm>>.
- Lynch, K. (1980). *La buena forma de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Merrifield, A. (2002). *Dialectical Urbanism*. New York: Monthly Review Press.
- Peran, M. (2009). *Post-it City. Occasional Urbanities*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Turner.
- Revista Chilena de Antropología Visual, Número 19, Santiago de Chile, 2012, pp. 140-160.
- De la Rubia, J. A. (2011) "Hanna Arendt, 'La esfera pública y la privada'", *El Búho*. N.º 8. Disponible en: <<http://elbuho.aafi.es/buho8/DELARUBIA.pdf>> URL: <<http://elbuho.aafi.es/buho8/DELARUBIA.pdf>>.
- Sennett, R. (2001) *Vida urbana e identidad personal*. Barcelona: Península.

Enlaces

- http://www.ciutatsocasionals.net/archivocastellano/arqueopostit/arch_postit.htm
- http://www.efbaires.com.ar/files/texts/TextoOnline_173.pdf
- <http://www.martiperan.net/projects.php?id=21>
- <http://www.ciutatsocasionals.net>
- <http://www.cccb.org>
- http://www.grafoanalis.com/V.-Graffitis_27.pdf
- http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/comsoc/redaccion1/margarit/2011/08/fragmento_de_la_ciudad_y_sus_s.ph
- Canal ("a") videos
- Claudia Kosak - *Paredes que hablan*
- Brian Gray, antropólogo

