

Yo cometí una intervención urbana. Arte y comunicación, el diario íntimo de una relación

Angélica Rita Enz y María Emilia Parajón*

Resumen

En las últimas décadas las intervenciones urbanas se han convertido en una práctica artística recurrente que debido a sus características formales y sus propuestas conceptuales, despierta un interés particular para el análisis de la cultura. Artefactos en los que se entrecruzan el arte y la comunicación, las intervenciones urbanas condensan sentidos vinculados con la ciudad y la forma de habitarla, con el mercado en tanto institución ordenadora de prácticas, con el papel del arte y el artista en nuestras sociedades contemporáneas, entre otros.

El presente artículo explora la relación que se establece a la luz de esta práctica artística entre arte y comunicación, como universos de significado y experiencia en íntima conexión. Para ello, se parte de las reflexiones emergentes de un caso concreto: una intervención urbana realizada, entre otros, por las autoras del artículo, que formó parte de los II Juegos de Intervenciones Urbanas y Arte Efímero, evento organizado conjuntamente por POCS Association, Universidad Nacional de Quilmes y Universidad de Antioquia, en octubre de 2004 en la ciudad de Quilmes, provincia de Buenos Aires.

Palabras clave: arte, comunicación, intervención urbana

* Angélica Rita Enz y María Emilia Parajón son Licenciadas en Ciencias de la comunicación, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires- E-Mails: angelicaenz@gmail.com, emiliaparajon@gmail.com

Yo cometí una intervención urbana.

Arte y comunicación, el diario íntimo de una relación

“Como las ciencias del conocimiento, las ciencias de la comunicación se expanden transversalmente y nos dicen hoy más sobre la reformulación de los estudios de la sociedad, la cultura, el conocimiento, sobre la crisis contemporánea.”

Aníbal Ford (Ford, 1994:148)

Intervenciones urbanas. Prácticas artísticas disruptivas en el espacio de las ciudades. Una definición simple, sólo en apariencia. A primera vista, se trata de prácticas expresivas vinculadas a lo artístico contemporáneo, con una estructura de invariantes discursivas y metadiscursivas común. Esta configuración particular de rasgos nos guía inmediatamente hacia una definición convincente y sólida en términos de teoría semiótica-comunicacional: de la mano de las intervenciones urbanas, ante nuestros ojos el arte se viste de dispositivo comunicacional, bajo el paraguas del quiebre de los sentidos y de los usos habituales atribuidos a la ciudad.

Las intervenciones urbanas pueden designarse como una práctica y, por sobre todo, un discurso a través del cual leer e interpretar cuestiones nodales de nuestra cultura urbana y masmediática. La ciudad y el mercado gravitan, más o menos explícitamente, de un extremo al otro, sobre las acciones de intervención urbana. Más aún: el vínculo entre esta forma expresiva particular, la mercantilización del arte y la ciudad adquiere un grado de esencialidad interna común que va más allá de cierto ejercicio de objetivación o interacción con el contexto. La intervención urbana es, antes que una forma de arte, una práctica ciudadana imposible de ser pensada por fuera de los conglomerados posmodernos, sus medios de comunicación y la circulación del mercado simbólico, una forma específica de hacer del hombre actual, con operaciones deudoras de un modo trascendental del ser urbano contemporáneo.

En la multiplicidad de prácticas que desde el campo del arte y desde discursos extra artísticos son rotuladas como intervenciones urbanas, convergen varias tradiciones estéticas del siglo XX cuyos lenguajes, principios, recursos y metodología son recuperados voluntaria o involuntariamente por este difuso formato artístico, dando definición a recurrencias no siempre completas o verificables, pero sí defendidas religiosamente en manifiestos y arengas artísticas de sus representantes y

cultores. Entre estas invariantes¹ podríamos mencionar: la realización y emplazamiento de la obra en ámbitos no concebidos para la mostración artística;² la inmaterialidad o el carácter no objetual de la obra y en este sentido la concepción de lo artístico como acción, que determina su carácter efímero;³ la consigna de desautomatización y desviación de los usos y sentidos habituales del espacio urbano (borramiento de los límites entre ficción y realidad);⁴ la tendencia a la autoría colectiva en detrimento de la creación individual;⁵ la participación del público como condición imprescindible para que la obra sea completada y percibida como tal⁶ y, por último, un esquema enunciativo que coloca en la posición de enunciador a un artista devenido etnógrafo que, en base a su relevamiento de usos y costumbres, le propone una lectura desviada del espacio urbano a un enunciatario encarnado en el ciudadano amoldado a pautas fijas de movimiento en la urbe y a sentidos en ella solidificados.⁷ Del vínculo directo o indirecto entre ambas partes a través de la situación generada por la obra, se esperan reacciones no predecibles cuyo registro constituye uno de los requisitos indispensables de la práctica, al punto de convertirse, en no pocos casos, en la obra misma.

Pero en nuestro caso, antes que un objeto de estudio, las intervenciones urbanas fueron un formato en el que incursionamos desde la propia práctica antes de sumergirnos en la teoría. Fue recién a partir de esta experiencia iniciática que nos aventuramos en la tarea de comprender este fenómeno y leer en él todo aquello que nos resultaba significativo para pensar algunas características de nuestra cultura contemporánea.

¡Lo nuestro es arte! El binomio lingüístico “intervención urbana” irrumpió novedoso en nuestro repertorio de palabras hacia octubre de 2004. Hasta entonces, *intervenciones* habían sido simples obstáculos en el camino o turnos para tomar la palabra, meras reacciones estatales ante instituciones cuestionadas o correctivos quirúrgicos hacia un cuerpo enfermo. Lo *urbano*, un adjetivo bien factible de bautizar juveniles colecciones de moda y ritmos de música adolescente, además de describir un tipo de organización humana muy diferente de la rural. El encuentro con lo que hasta ese momento era una disciplina artística desconocida fue en ocasión de la convocatoria para participar como *colectivo de arte* en los *II Juegos de Intervenciones*

*Urbanas y Arte Efímero*⁸, un evento que se llevaría a cabo de manera simultánea en tres diferentes ciudades del mundo: Quilmes, Medellín y Barcelona. No éramos un colectivo, antes de nombrarnos como tal; tampoco éramos artistas, pero había ciertos elementos de lo comunicacional – propio de nuestras formaciones profesionales y académicas – que parecían convertirnos en personas idóneas para tomar cartas en el asunto y responder de manera aceptable a los cánones de la propuesta⁹.

Las palabras “proyecto”, “diálogo”, “consideración del contexto” y “participación del público”, protagonistas de la arenga del texto de invitación, no resultaban extrañas sino más bien placenteramente familiares para este grupo de comunicadoras prestas a embarcarnos en la *empresa* artística¹⁰. Las indicaciones del instructivo eran claras: la obra de arte sería, antes que nada y por sobre todo, un *proyecto*¹¹; nacería en la forma de objetivos precisos, generales y específicos. Los participantes tendrían que encontrar un tema, un motivo de relevancia social y cultural para tratar. Deberían pensar en las intenciones que tenían como *emisores*, en el *mensaje* a transmitir, en los *efectos* a producir en un público determinado –los transeúntes de la ciudad de Quilmes –y en los medios y soportes materiales para lograrlo. La belleza y la destreza plásticas no eran, como solía pensarse, parámetros primordiales para evaluar la calidad, la idoneidad y el valor de las obras¹². Para los organizadores importaban los conceptos y las ideas que luego tomarían cuerpo en objetos, frases y juegos de palabras¹³; concernía lograr la participación del público, provocar de su parte reacciones y respuestas; se valoraba cierta vocación de *conciencia* en torno a cuestiones de relevancia social y, por sobre todo, de actualidad.

De lo que se trata: 24hs, un intervalo, un acontecimiento. Provocar una brecha en el tiempo y en el espacio, generar interferencias¹⁴ en la continuidad vital citadina, producir un *lapsus* reflexivo en la conciencia colectiva. De eso hablamos cuando los artistas se llaman a la intervención callejera. Unos se dirigen al ejercicio del entendimiento por parte de peatones y conductores ocasionales; otros, a ampliar el repertorio de sus experiencias corporales y cenestésicas durante una jornada productiva normal; algunos, simplemente asumen un posicionamiento experimental frente a lo social, buscando provocar algo, sin saber muy bien qué, que les revele un síntoma social o cultural de la sociedad.

En la vereda de enfrente, la información oficial y los mensajes publicitarios avasallan la escena de las calles, destinando las voces individuales a la clandestinidad. Las reglas de circulación e interacción dominantes¹⁵, la velocidad casi automática de sus movimientos se respetan y reproducen con alto y pocas veces cuestionado acatamiento. La ciudad se revela no sólo como una maquinaria descomunal con millones de engranajes rotando de manera sincronizada, sino también como un dispositivo comunicacional gigantesco, donde los mensajes son unilaterales y sus contenidos supeditados a la lógica primordial del orden y el consumo.

Desde las primeras vanguardias del siglo XX, el arte ha tenido como preocupación realizar una crítica a las convenciones e instituciones que rigen la sociedad, visibilizándolas y subrayándolas. Entonces, a las que organizaban el campo artístico¹⁶; hoy, parecería a las que determinan toda la vida social y, en el caso de las intervenciones urbanas, a las que ordenan el pulso vital de las calles.

El arte se escurre de sus espacios habituales de presentación – museos y galerías – e *interrumpe* el paso normal de los peatones, interponiendo imágenes, palabras y objetos provocadores, allí donde son menos esperados. Invita a realizar un recorrido de naturaleza desviada, corporal e intelectualmente, que vaya más allá del imperativo social y racional de circular y trasladarse. Pone en crisis el marco metacomunicativo¹⁷ que organiza la convivencia de transeúntes y vecinos: lo vuelve flexible, si no arbitrario. Hasta se podría arriesgar que, más allá de la problematización de determinados temas políticos y sociales, un gran *metatema* de la acción artística es la comunicación y sus reglas, las cuales torna visibles mediante la transgresión para luego someterlas a un régimen provisional de suspenso.

Tratándose de intervenciones urbanas, el *ataque* artístico debe ser único y puntual. El cuestionamiento de las reglas es efímero, fugaz y, en este sentido, las consignas del evento que nos tendría como participantes eran claras: la intervención no puede extenderse en el espacio por más de 24 horas y sólo podrá ser recuperada a través de registros fotográficos y fílmicos. Devenida en gesto, la intervención urbana efímera comparte su esencia con el intercambio verbal: no está hecha para perdurar sino a través del registro y del relato, oral o tecnológico mediático, de quien *estuvo allí*¹⁸. En esta característica yace nuestra presunción de que la actividad artística callejera sea, quizás, una de las formas expresivas de mayor resonancia y repercusión

en los medios de comunicación masiva¹⁹ y en los nuevos dispositivos comunicacionales de *Internet – fotologs, blogs, Youtube, Facebook* - , con una funcionalidad muy conveniente a sus operaciones discursivas: se trata de un hecho irrepetible, siempre diferente, con receptores y público transmutados en testigos, que finalmente sobrevivirá o se extinguirá metamorfoseado en *noticia*.

Primer paso: sensibilización. Con las intervenciones urbanas, el arte se nos presentó con el disfraz de una fórmula: así, a las condiciones de desarrollo y presentación del proyecto, se adjuntó un pliego de consignas y pasos, una suerte de guía para convertirnos en cultoras avezadas de la expresión, justificada en parte por la aparente novedad de la propuesta. “Los participantes (individuales o colectivos) habrán de realizar una exploración, un viaje, una inmersión a lo largo del recorrido establecido. Se recomienda sensibilizarse con las personas, objetos y lugares (...) los elementos que hayan sensibilizado al participante, luego darán pie al proceso creativo”. La primera directriz de la guía del evento no nos representaba escollo alguno. ¿Por qué no figurar aquella exploración bautismal del espacio como un proceso semejante a la deconstrucción de sentidos que ocurre, indispensablemente, durante la lectura profunda de un discurso o en la descripción densa²⁰ de una práctica cultural? ¿Qué diferenciaría a esta etapa de inmersión en el tema de la obra, de la investigación que se realiza previo a la escritura de un ensayo? En ambos casos, la musa inspiradora es cierta *realidad* aprehendida a través de una aproximación intencionada; los hallazgos en ese derrotero desencadenan asociaciones históricas, morfológicas, conceptuales e indiciales, tanto de acciones como de palabras e imágenes²¹.

El artista *interventor* abordaría las calles en búsqueda de significados e imaginarios²², no asumidos como tales por la gran mayoría, y por ende, todavía exentos de problematización o desmitificación. Un cartel publicitario, el nombre de una calle, un edificio en demolición, la fachada inocente de un hogar, esperan a ser transformados en discursos y en acontecimientos histórica y políticamente situados.

En la intervención artística urbana, el mapa de sentidos y representaciones que delinea las coordenadas de la ciudad parecería ser el verdadero territorio elegido para explorar. O en simples palabras, *el territorio es nuestro mapa*.

Tanteando el terreno. El vagabundeo iniciático por la ciudad de Quilmes no sería demasiado errático, tampoco azaroso. Los organizadores habían establecido un disparador temático común para el trabajo de los artistas participantes del evento, *las líneas en la ciudad*, quizá en un intento por ayudar a la inspiración, o probablemente, como una forma sutil de transmitir una “bajada de línea” que diera cierta coherencia comercial y conceptual al *evento*.

Las líneas eran el escenario, y la intervención artística, un punto de quiebre y anclaje para la lectura y la reflexión. Dentro de esta condición, la línea podía no existir y ser sólo consecuencia de la acción interventora artística, como así también ser un trazo preexistente y concreto que el artista se propondría desnaturalizar y problematizar.

Caminamos por Rivadavia cuesta abajo hacia el río, con algunas ideas vagas y bocetos de imágenes en mente. Camino *en descenso* no es la mejor carátula para describir al ambiente arquitectónico que circunda el trayecto hacia la rivera quilmeña: de hecho, la también conocida como “barranca” es la zona más acomodada y de más *alto* poder económico de la ciudad capital del partido cervecero. Este panorama se repite hasta llegar a la intersección con la calle Cevallos. *Atención al cruzar*²³. A partir de ese punto el paisaje vira casi de modo radical. Más allá viven “los de abajo”, geográfica y económicamente hablando. Los que cada año sufren los embates caprichosos de la sudestada y las inundaciones.

Habíamos encontrado nuestra línea de intervención, una problemática social que denunciar, información socialmente preponderante que organizar, editar y compartir²⁴.

En Quilmes las inundaciones se viven como una “catástrofe natural inevitable”, cuyas consecuencias sólo se pueden achacar a la Madre Naturaleza, y particularmente al Río. “Los de abajo” son los que mueren y pierden todo por el agua, con suerte sólo una vez al año; son los que entienden a la perfección el lenguaje de las sirenas pero que, a pesar de ello, muchas veces no se resignan a dejar su hogar; son los que mencionan sin cuestionamientos que “el Río sale” o “el Río entra”, olvidándose que al llover el agua también viene de “arriba”, como un río torrentoso. “Los de arriba” escuchan las sirenas

desde la tranquilidad y seguridad de sus hogares, y se lamentan por la nueva catástrofe que preferirán no presenciar y pronto dejar atrás.

En los medios el único registro de representación es la noticia de la catástrofe, con indicadores más o menos estandarizados de valoración: números de muertos y evacuados, pérdidas materiales, los metros de crecida del río. Nada se menciona de las razones por las cuales tanta gente, a pesar del peligro inminente, sigue viviendo allí; o por qué al río le cuesta tanto bajar, atrapado por esa suerte de dique infernal que constituye la autopista que lleva a La Plata; o los porqués del avance revanchista del torrente sobre terrenos alguna vez de su dominio y luego arrebatados por la urbanización.

Las razones estructurales de las diferencias, en cuanto a la experiencia de la inundación, prevalecen siempre a pesar de la ocurrencia o no de la sudestada. Es por eso que elegimos intervenir esta línea, hacerla visible y conflictiva política y socialmente. Muy a pesar de la lluvia²⁵.

De las jornadas de sensibilización guardamos papeles sueltos, palabras robadas a transeúntes²⁶, marcaciones espaciales y medidas del terreno; primeras páginas de la bitácora²⁷ requerida por la organización que conjugamos luego con apuntes de archivos históricos y noticias periodísticas sobre la cuestión.

Luego de dos semanas había material suficiente para dar inicio a las tareas de jerarquización y organización de las ideas de nuestros proyectos.

Con el agua hasta el cuello. Enfatizar el conflicto. Visibilizarlo. Representar la experiencia del “otro”, hacerla inteligible y comprensiva para “aquellos”. Reubicarse figurativamente en el lugar de “los de abajo”. Identificarse. Mirar al espejo y verse sumergido en un río de desidia, corrupción y abandono. Finalmente reflexionar, solidarizarse y, con mucha suerte, sentirse responsable y actuar. Ésos fueron los principales objetivos de una de las acciones de intervención urbana más ambiciosas del equipo. “Con el agua hasta el cuello” fue el título que elegimos para llamarla, una composición metafórica del habla popular que en el contexto específico adquiriría fuertes matices de realidad²⁸. No obstante, sedimentados los recuerdos de la experiencia, resuenan una y otra vez algunas preguntas críticas. ¿Quiénes son los que pueden emplear ciertos giros figurativos lúdicos en el lenguaje, referentes a

experiencias concretas de sufrimiento y desesperación corporal – como son las inundaciones – aún ocurrentes en la ciudad? Ciertamente se concluiría que no quienes las padecen²⁹.

Ante el espejo los sujetos se reconocen, sus cuerpos y su entorno regresan a ellos devenidos en imagen, incluso todo aquello que obstruyen sus espaldas. *Los espejos no mienten*. Dos semanas de rastillaje cartonero por las calles fueron suficientes para abastecernos del objeto central de nuestra obra y algún que otro material despreciado que, apostamos, podría mágicamente cobrar un valor y sentido mayor en nuestras manos. *Arte callejero y efímero con basura no tiene necesariamente que ser arte basura* y, en definitiva, qué mejor inspiración para un proyecto de corta vida, que los propios desperdicios.

Cuatro espejos son emplazados en el trayecto de la calle Rivadavia, camino hacia el bajo. Un relieve acuoso, pigmentado con tierra y desperdicios, cubre casi la totalidad de sus superficies. Las medidas de ubicación son proporcionales y calculadas: quienes se vean en ellos, encontrarán el reflejo de sí mismos, cubierto de líquido oscuro hasta el cuello. Los espejos son móviles. Nadie los custodia. Quienes se atrevan a experimentar con ellos podrían contemplar la totalidad de la arquitectura residencial de la zona y cualquier otro detalle del paisaje sumidos en el agua. No obstante, muy pocos superan la mirada de reojo. La presura del andar, lo incólume del paso, parecen más bien responder a zafar de “la tomada de pelo”, al vértigo de verse observados y registrados por una cámara, más que al respeto de la puntualidad horaria de una cita. El transeúnte nota la diferencia, el cambio en el relieve del terreno, pero hace caso omiso al llamado. Parecería no tratarse de im-percepción sino de decidida omisión.



Para nuestra grata sorpresa, los espejos no salieron invictos de la prueba de interacción con el público: tres adolescentes que empujaban un carro repleto de

cartones, botellas y quién sabe qué otros canjes, se dirigieron resueltamente hacia uno de los espejos. Lo estudiaron con calma y jugaron con la sustancia acuosa. Lo desprendieron del poste de luz que hacía de caballete y antes de amontonarlo entre el resto de su botín, desprendieron el gel parafina y lo arrojaron a la basura.

La comitiva *urbana* continuó su procesión camino hacia “el bajo”, allí donde no son necesarios los simulacros y el espejo recobraría su antiguo oficio.

*La magia de los medios. ¿Cómo hacer para llegar a un amplio público, utilizando los recursos más prácticos y económicos disponibles? ¿Qué canales o medios posibilitarían la problematización de una realidad crítica, en base a la ironía, la paradoja y el contrapunto, y la interacción entre texto e imagen?*³⁰ La idea de desarrollar una sátira periodística sobre la inundación, al estilo revista *Barcelona*, surgió casi por generación espontánea.

“Reímos con una risa doble: la de quien entiende el chiste y la de quien sabe por qué ríe”, reflexiona Beatriz Sarlo sobre las trampas del discurso televisivo de la actualidad (Sarlo, 1994:92). Ironías, parodias, alegorías, sátiras. Resulta innegable cómo a través de los medios masivos de comunicación – televisión, gráfica y radio – se ha acostumbrado a los ciudadanos de la urbe contemporánea a estas composiciones y figuras retóricas. El humorismo se ha convertido en una de las principales estrategias discursivas para lograr identificación y empatía, cita obligada de publicidades, y de opiniones e informes noticiosos. Por ello, no debería sorprender que estos giros lingüísticos y los medios que los popularizaron sean recursos habituales en muchas de las acciones de intervención urbana. Éstas, comúnmente, apuntan a un público masivo y, en gran parte de los casos, aspiran a persuadirlo a tomar cierta postura sobre situaciones y conflictos de la realidad valiéndose de las reglas del género cómico³¹.

Distribuimos el pasquín de ficción del proyecto de intervención en Quilmes por la zona. Arrojamus algunos durante la

Clarinete 
Sábado 30 de octubre

LA SIRENA HABRÍA SONADO BAJITO
Vecinos de la Barranca acusaron haber sido alertados de manera suficiente por la arena de alerta y manifestar sentirse discriminados por su ubicación en la geografía burla. Los bocaneros explican que

Un día inodoro en la lancha del "arbitro"

SE INUNDO LA BARRANCA
La sudestada castigó sorpresivamente la costa norte de Quilmes ayer por la noche. El radio de zonas anegadas se extendió entre las calles Sauro, Rivadavia, Corles y Alsina, registrándose picos de 2,30 metros de crecida en el límite con La Ribera. Los vecinos, acostumbrados en ocasiones y anuales. Detachados de llamativos señores, de él se refugiaron desorientados en la región baja de la ciudad. Delicias Civiles inició operaciones en la zona.



Comunicación de la Comunidad
"SI LA MANZANA CAYÓ DEL ARBOL, ¿QUÉ PASO CON EL AGUA?"
Las inexplicables causas de la inundación de la Barranca nos tienen en vilo a la comunidad científica internacional. Con la Ribera intacta, se pone en serias dudas las Leyes de Gravedad de Newton.

Solidaridad
UNIDOS POR LA BARRANCA
Alcaldía de la calle Cochabamba, vecinos de la Ribera organizan colecta de ropa y alimentos para los anegados principistas.

madrugada en las rendijas de las puertas de casas y edificios. Entregamos otros más en mano durante el horario de circulación pico de la peatonal quilmeña. Las reacciones fueron instantáneas: lecturas voraces, reacciones espontáneas, sonrisas cómplices y buenas críticas. *No hay nada más efectivo que un título "con gancho"*.

Aspecto final del pasquín que fue distribuido por las casas y calles de Quilmes.

Pero, bajo formato periodístico, ¿podrían la sudestada y las inundaciones haber rápidamente devenido *noticia de ayer*?

"Nadie cree que necesita aprender a 'ver'" (Hall, 2003:88). A principios del siglo pasado, observaba Lewis Mumford que la cuadrícula y la configuración de las grandes ciudades predisponía a cualquier habitante, incluso a los recién llegados, a sentirse cómodos en el entorno urbano (Hall, 2003:130). Este *sentirse a gusto*, comúnmente se vinculaba, en los estudios de la proxémica, a la falta de desafíos en el relieve, a la pobreza del repertorio cenestésico de las calles y veredas, inspiradas en la tranquilidad y "predecibilidad" de las líneas.

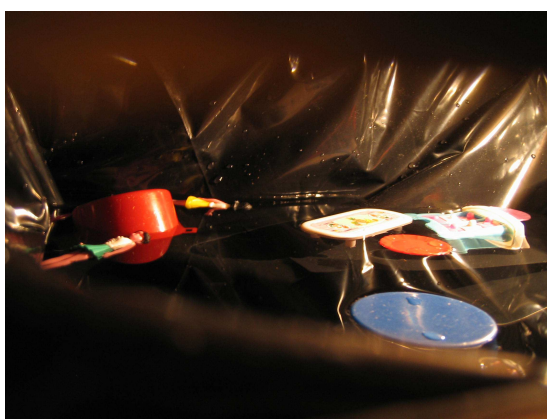
"Nuestros espacios urbanos proporcionan pocas emociones y variaciones visuales (...). Parece como si mucha gente estuviera cenestésicamente carente y aun entumecida" (Hall, 2003:83), reflexionaba Edward Hall en *La dimensión oculta*, su trabajo publicado en los años sesenta. No obstante, cabría preguntarse si un visitante primerizo de una ciudad como Quilmes tendría la suerte de reconocer los límites implícitos que posee toda ciudad argentina del presente, marcas que no figuran en los mapas turísticos ni en los letreros de las calles. *Atención: villa miseria*, es todavía un mensaje exclusivo de entendidos y vecinos. Para el resto, lo no dicho que está ahí sólo emerge claro, como una impresión violenta que arranca del entumecimiento, ante el cambio brusco del paisaje y de los rostros y miradas punzantes de quienes lo habitan. Lejos de aquella ciudad estéril, quizá siempre imaginada, hoy lo que define la predecibilidad de las trayectorias de transeúntes y conductores está causado, paradójicamente, por un tipo de *emociones* muy diferente al de las cenestésicas³².

Una caja negra, vetusta y desvencijada se planta en la vereda con el propósito, a estas alturas casi heroico, de provocar un cambio en el recorrido seguro y fiable que

muchos vecinos trazaron al empezar el día, o incluso incorporaron mucho tiempo atrás. Quiere molestar en la vereda, desviarlos hacia el costado y reflejar en sus rostros una lucecita que llama la atención. *Si te acercás, perdés el miedo. Si mirás bien, te das cuenta*³³.

La caja tiene una rendija muy pequeña, casi una grieta. Desde allí escapa la luz. Ver qué hay dentro no es fácil: las coordenadas de la postura ideal varían según la altura y peso del interesado. Menos de un metro y medio: hay que ponerse en puntas de pié; por encima de esa medida, torcerse hacia abajo. Lo que se encuentra dentro puede ser incómodo o entretenido: el punto de vista diferirá según la edad. Pero eso no es relevante: nos importa que aquel día alguien detuvo la marcha, dio un paso al costado, se acercó y descubrió algo diferente, por sí solo.

De modo similar, nosotras también, en el periplo de esta experiencia, nos descubrimos artífices de una práctica/ analistas de un discurso -la intervención urbana- que se confirmó como un terreno fértil y desafiante para la incursión de comunicadores, en tanto nos llevó a explorar el ámbito de las significaciones-sentidos pero, a la vez, nos puso en la situación de entrar en contacto y relacionarnos con otros para así llegar a algunas conclusiones reveladoras sobre la cultura urbana y masmediática que caracteriza nuestro tiempo. El miedo como articulador de las relaciones sociales, la disputa de sentidos en torno a los objetos culturales que circulan permanentemente en nuestro contexto cotidiano y la relevancia estructural del imaginario de la ciudad como espacio de movimiento y velocidad en la configuración de ciertas prácticas y discursos sobre el arte y la cultura fueron algunas de ellas. Indudablemente, parte importante de nuestra reflexión estuvo enriquecida por la interacción interdisciplinaria con grupos de artistas, arquitectos y otros comunicadores, hecho que pone de manifiesto, una vez más, la complejidad de pensar nuestras ciudades en el presente. Aún así, o más bien por eso, vale la pena seguir interviniendo, seguir pensando.



Notas

¹ Al hablar de invariantes, nos referimos a regularidades tanto formales como discursivas que pudimos rastrear en experiencias artísticas autodenominadas "intervenciones urbanas" relevadas a partir del caso que se presenta a continuación y para un trabajo ampliado sobre el tema. Estas invariantes pueden ser comprendidas en términos de los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos que Oscar Steimberg conceptualiza como los elementos distintivos de todo género discursivo. Cabe aclarar que sería objeto de otro análisis el intentar dilucidar si las intervenciones urbanas constituyen o no un género. Ver: Steimberg, 2002.

² En líneas generales, las intervenciones urbanas se desarrollan en el territorio del llamado "espacio público" y este rasgo autoriza la vinculación de estas manifestaciones artísticas con el "arte público" y la profusa discusión en torno a la relación entre arte y política. Véase en relación con esta característica en el contexto artístico y político estadounidense: Blanco, 2001. Y en relación con la vanguardia plástica argentina de la década del 60: Longoni y Mestman, 2000).

³ Sobre el concepto de "desmaterialización" de la obra de arte, véase Longoni, 2004: 46-49. Y Longoni y Mestman, 2000: 46-49.

⁴ En relación con esta característica, véase: Longoni, 2004 y también, desde la perspectiva del situacionismo: Kozak, 2004: 49-55.

⁵ Este atributo tiene también un antecedente en la vanguardia plástica argentina de los 60. Véase: Longoni y Mestman, 2000: 48-49. Para un desarrollo más reciente sobre la "disipación particular de la figura del autor", véanse: Laddaga, 2006: 138-156 y Felshin, 2001: 74.

⁶ Sobre la concepción del público véanse: Longoni y Mestman, 2000: 48 y Lacy, S. citada en Blanco, 2001: 36-39.

⁷ Retomamos aquí aspectos de la caracterización del "artista como analista" que realiza Suzanne Lacy en Blanco, 2001: 32-35. Véase también: Foster, 2001.

⁸ Evento organizado conjuntamente por POCS Association, Universidad Nacional de Quilmes y Universidad de Antioquia, en octubre de 2004.

⁹ En los años 60, Oscar Masotta ya había esbozado la hipótesis de la creciente vinculación entre el desarrollo artístico y ciertas áreas del saber "comunicacional"; puntualmente asoció al pop con la semántica, la semiología y los estudios del lenguaje. (Masotta, 2004).

¹⁰ "...el 'comunicador' en tanto que profesional adquiere destrezas que implican prácticas estéticas que no se verifican en campos afines." (Kaufman, 2004: 31)

¹¹ "Creo que en la palabra proyecto (que reenvía a la arquitectura) se deja leer un interés por componer un territorio, diseñar un espacio o plataforma, habilitar ciertos recorridos, (...): esta preocupación "arquitectónica" que antes se realizaba en la obra, o en la producción de representaciones, ahora se desplaza al privilegio de otra instancia: la de la experiencia. ¿Qué tipo de experiencias? Parece innegable que se apunta a la indagación de las condiciones que harían posible experiencias de diálogo, de intercambio, de comunicación de y entre espacio y sujetos diversos". (Stegmayer, 2007:8).

¹² La curadora y artista norteamericana Nina Felshin define a "lo procesual" como una de las principales características a resaltar en el arte en espacios públicos, "en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción". (Felshin, 2001:74).

¹³ "...el tema aquí no es en absoluto la cosa, el objeto concreto e individual, sino esas densas atmósferas de inteligibilidad que llamamos lenguajes y que envuelven las cosas y sin las cuales no habría cosas". (Masotta, 2004:53).

¹⁴ Cabe mencionar que en España diversos grupos artísticos se refieren a las intervenciones urbanas como interferencias, término que presenta aún mayor parentesco con el universo simbólico que compone la terminología asociada a los medios de comunicación y su estudio.

¹⁵ "La vida comunicativa está basada en reglas que permiten la existencia de cierta regularidad en las interacciones. Las reglas son pues estatutos y exigencias culturales implícitas de comportamiento social. (...) constituyen el conjunto de conductas permitidas, preferidas, esperadas, y/o proscriptas en una variedad de situaciones...". (Martini, 1998).

¹⁶ Sobre las vanguardias de la primera mitad del siglo pasado: "...estos ataques al arte fueron sostenidos necesariamente, en relación con sus lenguajes, instituciones y estructuras de significación, expectación y recepción. Es en esta relación retórica donde se sitúan la ruptura y la revolución

vanguardistas. (...) Para los artistas de la vanguardia más aguda tales como Duchamp, el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos”¹⁶. (Foster, 2001:18).

¹⁷ Gregory Bateson definió a lo metacomunicativo como el nivel de comunicación que hace referencia a la relación de sus participantes, a los mensajes cuyo tema es cómo debe ser interpretada la acción, y que da cuenta del grado de percepción que tienen los hablantes acerca del carácter variable y situacional de la interacción comunicacional. (Bateson, 1976:206).

¹⁸ La preocupación por las capacidades narrativas orales de nuestra cultura han constituido incluso temática exclusiva de ciertas experiencias artísticas. La más recordada es el happening “El helicóptero”, realizado por Oscar Masotta en 1967, cuyo objeto primordial era indagar y provocar la narración oral entre el propio público.

¹⁹ Durante los primeros diez meses del 2009, más de cien noticias vinculadas a expresiones de intervención urbana fueron publicadas únicamente en medios periodísticos virtuales de la Argentina. Estas cifras fueron contabilizadas por las autoras de este artículo como parte una investigación ampliada sobre el fenómeno de las intervenciones urbanas.

²⁰ La descripción densa es un método antropológico desarrollado por Clifford Geertz que consiste en estudiar una cultura desentrañando sus estructuras de significación. Implica pensar a las diferentes conductas humanas como signos, inteligibles en un contexto determinado. (Geertz, 1987).

²¹ “La cuestión es ¿cómo pueden los artistas seguir creando signos en la ciudad? Desde mi punto de vista hay tres posibilidades para afrontarlo: trabajar a partir de la idea de temporalidad; trabajar a partir de la relación con el contexto; o realizar una colaboración interdisciplinar”. (Muntadas, 2004:3).

²² “...el imaginario es el conjunto de imágenes, la representación hecha memoria, experiencias y proyectos y/o utopías, de que se vale un grupo social para explicar, organizar, ordenar el mundo social, situarse y actual en él.” (Martini y Halpern, 1998).

²³ Esta frase fue una de las inscripciones plasmadas a modo de graffiti en las calles de la línea intervenida por el equipo a cargo de la intervención.

²⁴ El artista en el espacio público tiene entre sus principales objetivos el informar: “En el papel de informador, el artista no sólo se centra en la experiencia sino en su reelaboración, una recapitulación que supone narrar una situación: reúne toda la información posible con el fin de hacerla accesible a otros. Llamamos nuestra atención sobre algo. (...) El artista como informador se compromete con un público no sólo para informarle sino también para persuadirle.” (Blanco, 2001:34).

²⁵ Fundamentación del proyecto de intervención urbana “Barranca abajo: No se suspende por lluvia”, desarrollado por Vanina Agostini, Angélica Enz, Cecilia Ivanchevich, Cecilia Novello y Emilia Parajón. Al respecto cabe mencionar que, contemporáneo a esta producción artística en Quilmes, en Capital Federal daba sus primeros pasos M7Red, grupo integrado por los arquitectos Mauricio Corbalán y Pío Torroja, focalizado en la exploración artística, teórica y política de la problemática de las inundaciones en las ciudades bajo diferentes formatos y saberes. La preocupación primordial de M7Red es la construcción de escenarios que representen conflictos globales y que constituyan territorios para la participación e interacción de diversos actores, ya seas especialistas o no, como forma de ampliar la imaginación política. Uno de sus proyectos fue, justamente, el juego “Inundación!”, una propuesta lúdica pensada como estrategia de discusión pública para pensar la relación entre crisis y ciudad y analizar los discursos y relaciones emergentes a través de sus participantes. Más información en: <<http://m7inundacion.blogspot.com>>

²⁶ Sobre los artistas callejeros: “...se distinguen por el uso de métodos colaborativos de ejecución, tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y la orientación de los participantes.” (Felshin, 2001:74).

²⁷ “...los elementos que hayan sensibilizado al participante y que luego darán pie al proceso creativo han de ser documentados por medio de una libreta de apuntes o “bitácora” en formato libre: álbum de fotos, grabación sonora, videos, dibujos, etc.”. Texto de Convocatoria a los II Juegos de Intervención de Arte Efímero. 24 hs, una línea en la ciudad. El requisito de la bitácora o diario nos habla no sólo de la conexión entre arte y comunicación, sino también de ambos con la antropología y sus métodos de investigación de lo social.

²⁸ “El mensaje es dominado por juegos de palabras y doble sentido, abriendo un diálogo con los paseantes (...) Como en las obras del Dadá y del Surrealismo, que apelan al humorismo y la “ironía”, difícilmente se completan en la mera fruición morfológica y requieren una interpretación...”. (Indij, 2004:21).

²⁹ Esta polémica se puso masivamente de manifiesto en marzo de 2009 cuando Cruz Roja Argentina, para sensibilizar a los habitantes de la Capital sobre las penurias de los inundados en el norte del país (Salta, Jujuy y Formosa), contrató a la agencia publicitaria de Leo Burnett para que ideara una intervención urbana. El resultado fue una casa hundida hasta el techo en el lago del Planetario que se exhibió durante todo un mes.

³⁰ Ironía, paradoja y contrapunto están aquí mencionadas en tanto figuras del pensamiento.

³¹ “En primer lugar, muchos artistas activistas imitan las formas y las convenciones de la publicidad comercial utilizadas por los medios, con el fin de distribuir información y mensajes activistas que uno no espera encontrar en dichos canales. La utilización del espacio comercial emplazado públicamente garantiza a la obra un público amplio y diverso. Además, al apropiarse de imágenes y textos directos de gran efectividad, eso sí, debidamente matizados mediante la ironía y el humor, se evita el lenguaje didáctico o de confrontación típico del activismo tradicional, a la vez que se estimula la capacidad interpretativa y crítica del público respecto al universo mediático que le rodea.” (Felshin, 2001:79).

³² “La ciudad pervierte así nuestros sentidos y, finalmente nuestra inteligencia, que en vez de ser órgano de percibir la belleza, el bien y la verdad se convierte en órgano de lucha y defensa, ocupado en eludir peligros y en acrecentar las reservas de pequeñas ventajas acumulativas”. (Martínez Estrada, 1968:96).

³³ “... argumentar a través de la acción, percibir la realidad con el cuerpo...”. (Ford, 1994:41).

Referencias bibliográficas

Bateson, G. (1976): “Una teoría del juego y la fantasía”. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

Blanco, P. (2001): “Explorando el terreno”. En Blanco, P., Carrillo, J, Claramonte, J y M. Expósito (compiladores): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Felshin, N. (2001): “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. En Blanco, P., Carrillo, J, Claramonte, J y M. Expósito (compiladores): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Ford, A. (1994): *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Foster, H. (2001): “El artista como etnógrafo”. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.

Geertz, C. (1987): “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura”. *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.

Hall, E. T. (2003): *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI Editores.

Indij, G. (editor) (2004): *Hasta la victoria, stencil!* Buenos Aires: La Marca Editora.

Kaufman, A. (2004): “Comunicar, construir, producir”. *Zigurat, N° 5*.

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

- Lacy, S. (2001). Citada en Blanco, P., Carrillo, J, Claramonte, J y M. Expósito (compiladores): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Laddaga, R. (2006): *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Longoni, A. M. Mestman. (2000): *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Martínez Estrada, E. (1968): *La cabeza de Goliat*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Martini, S. (1998): "La comunicación es interacción. Cuando comunicar es hacer interaccionismo simbólico, Erving Goffman y apuestas en juego". *Documento de Cátedra Teoría y Práctica de la Comunicación II, Universidad de Buenos Aires*.
- Martini, S. y A. Halpern (1998): "Imaginarios sociales". *Documento de Cátedra Teoría y Práctica de la Comunicación II, Universidad de Buenos Aires*.
- Masotta, O. (2004): *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- Muntadas, A. (2004): "Desvelar lo público". *Revista Circo: Cooperativa de Pensamiento/ Mansilla-Tuñón, N° 123*. <
<http://www.mansillatunon.com/circo/epoca6/epoca6.html>>
- Sarlo, B. (2003): *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Stegmayer, M. (2007): "Las palabras y las artes". *Ramona: Revista de Artes Visuales*.
- Steimberg, O. (2002): "Géneros". En Altamirano, C. (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós.