

María Soledad García

msgarcía@unal.edu.co

MARÍA SOLEDAD GARCÍA, *El tiempo de lo efímero. Apuntes para la reflexión en torno a las prácticas artísticas contemporáneas y el espacio de la ciudad. Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2006, núm. 13, 6 fotos, pp. 45-82.

RESUMEN

Los recorridos por el espacio de la ciudad describen el tránsito por los relatos y descripciones que hacemos de ella. Lejos de subordinar las prácticas artísticas efímeras al espacio de la ciudad o éste a una condición de escenario de aquéllas, la propuesta sobre la que se desarrolla este artículo es la de una lectura integrada entre las inestabilidades de la ciudad y la transitoriedad de algunas acciones efímeras realizadas en Bogotá.

PALABRAS CLAVE

María Soledad García, espacio de ciudad, arte efímero Bogotá.

TITLE

Time for the Ephemeral. An Anotation on Contemporary Artistic Practice and Urban Space.

ABSTRACT

Routes across urban spaces describe the transit of the tales and descriptions we make. Far from subordinating ephemeral artistic practices to urban spaces, or subordinating spaces to the role of stages, this article offers an integrated reading of unstable spaces and transitory ephemeral actions in Bogotá.

KEY WORDS

María Soledad García, Urban Space, Ephemeral Art, Bogotá.

Afiliación institucional

Profesora
Universidad Nacional de Colombia
Sede Bogotá

María Soledad García es profesora en Historia de las Artes Visuales de la Universidad Nacional de La Plata (Buenos Aires, Argentina). Posteriormente, realizó sus estudios de posgrado en el programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y de la Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá) en el año 2004. Dentro de las líneas de investigación sobre las que ha desarrollado su trabajo se reconocen los problemas de historia del arte y la historiografía del arte contemporáneo. Actualmente es profesora asistente de la Universidad Nacional de Colombia en la Facultad de Artes y estudiante del programa de Doctorado en Arte y Arquitectura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Recibido Julio 19 de 2007

Aceptado Noviembre 17 de 2007

El tiempo de lo efímero.

Apuntes para la reflexión en torno a las prácticas artísticas contemporáneas y el espacio de la ciudad

María Soledad García

Historiadora del Arte

El texto que sigue retoma algunas de las ideas centrales desarrolladas en el trabajo *Relaciones de lectura. Acciones y prácticas efímeras en el espacio urbano contemporáneo*, escrito que corresponde a mi tesis de grado para optar al título de Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia. No pretendo, a través de esta selección, profundizar y agotar un tema abierto al debate y al continuo enriquecimiento, como lo es la relación entre espacio público y lo que se denomina tradicionalmente como arte público. En consecuencia, el carácter del escrito es más bien sintético, fragmentario y de apuntes, que de conclusiones o de desarrollos; es un texto para ser leído y debatido y, por lo tanto, enriquecido con las opiniones de cada lector.

Presentación

Habitualmente hablamos de la ciudad, y con menor frecuencia de la relación de ella con el arte. Se asume de manera práctica una serie de presupuestos para hablar de los dos ámbitos; la ciudad es sin más el espacio que habitamos, una construcción arquitectónica y

¹ Dentro de la bibliografía que describe el estado del arte, la noción de arte público aparece con regular frecuencia. Sin embargo, estableceré en este escrito una particular crítica a esta noción tomando como grupo de discusión los trabajos de MADERUELO, Javier (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Ediciones Mondadori; FELIX DUQUE, Félix (2000). *Arte público y espacio político*. Barcelona: Ed. Akal, y CARERI, FRANCESCO (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

urbanística en un espacio determinado. Sobre ella se proyecta la historia de una comunidad móvil y los discursos institucionales que propenden, en el mejor de los casos, a un “embelecimiento” o a una adecuación decorativa de su imagen.

Desde estos y otros supuestos, transitamos la ciudad y la transformamos, sin alterar mayormente aquella noción de ciudad que describe el espacio que está por fuera de mi casa y por el que necesariamente debo transitar para llegar de un punto a otro. Si bien esta puede ser la descripción de una aproximación empírica y un tanto ingenua, no deja de constituirse como el lugar desde donde inicialmente pensamos la ciudad. Para referirse al otro campo, el del arte, también se construyen aproximaciones más o menos ingenuas o ligeras que por lo general se refieren a un hablar cercano a la crítica; todos en mayor o menor medida somos críticos y artistas y así como analizamos la actuación de nuestro equipo de fútbol de acuerdo con el resultado obtenido, cuando el tema es la historia del arte, la anécdota biográfica o la singularidad de la personalidad del artista es la mejor plataforma para el comentario y la crítica artística. Sin embargo, cuando la proximidad de la experiencia es mayor, cuando el comentario se proyecta sobre lo contemporáneo, el resultado de ese “partido” lo desconocemos y las categorías y juicios que se emiten son más inestables y por momentos contradictorios. Prevalecen de igual forma conceptos poco operativos y un tanto obsoletos para hablar de arte, pero que en ausencia de otros mejores, se siguen aplicando.

El título de este artículo señala la temporalidad de lo efímero en relación con el espacio urbano y, en este sentido, la idea de puesta en relación resulta relevante para comprender los intercambios y préstamos que se suceden en la lectura de lo urbano y las prácticas artísticas. En otras palabras, distante de subordinar un campo a otro en este artículo busco mostrar la necesidad de integración y complementar ambos aspectos a través de la reflexión sobre la ciudad entendida más como una construcción estética y móvil que como un hecho físico o un escenario de realización artística.

I.

Las prácticas y acciones artísticas contemporáneas y el espacio público han sido teorizados (a lo largo de su historia) desde la perspectiva particular que cada campo supone. Así, la historia del arte aborda las prácticas y acciones efímeras como parte de los movimientos de las neo y las posvanguardias, subordinando el espacio público a su condición de soporte. La proxemia comprende las prácticas artísticas, como marcas de transformación de la sociedad urbana y más recientemente la antropología urbana, como manifestaciones y prácticas de sentido sobre el lugar. Es por tanto necesario formular, ensayar y proyectar aproximaciones para un análisis del espacio contemporáneo. Cuando refiero el término de espacio contemporáneo, convoco en él una relación integrada de los discursos urbanísticos y las apropiaciones y exploraciones del campo artístico. En este sentido, la lectura del espacio urbano y las prácticas artísticas presupone la integración de elementos de análisis

provenientes de otras disciplinas que contribuyen a la construcción de un marco de análisis para la comprensión de estos procesos. El análisis de la ciudad desde el urbanismo, el cuestionamiento a la noción de arte *público* que establece la historiografía del arte¹, algunos aportes de la estética contemporánea, así como las herramientas metodológicas del análisis del discurso² y la semiótica, serán algunas de las áreas que se intentan convocar para una lectura que integre las prácticas del arte efímero y el espacio urbano.

No es el objetivo de estas reflexiones señalar el momento histórico en el que la noción tradicional de ciudad y espacio urbano comienza a desestabilizarse por la intervención artística; indagar en las fuentes y orígenes de este hecho nos remontaría hacia la Edad Media o, incluso, más lejos en la historia³. Tampoco lo es el de reconstruir históricamente los vínculos que desde la modernidad han complejizado la relación arte y ciudad y la han transformado⁴, constituyendo nuevos conceptos y categorías particulares en cada campo. Sin embargo, por los comentarios de los autores reseñados y por el desarrollo de la teoría en el arte y de las propias prácticas, será difícil evitar la evocación lateral de estos temas.

Señalemos, en primer lugar, que con el desarrollo de la modernidad se organiza un nuevo escenario de problematización y complejización en la relación del hombre con su

² VERÓN, ELISEO (1998). *Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

³ Felix Duque no duda en argumentar y exponer que el origen y realización más cabal de aquello que denomina como arte público se desarrolla en el gótico: “La catedral, en efecto, cumple con las tres condiciones que Heidegger adelantara para la *plastik* (y en general, el arte) de nuestra época, y que yo he hecho extensiva a todo el arte público: 1) la relación con el paisaje técnico (la catedral no es sólo el resultado de la conjugación de las innovaciones técnicas señaladas, sino sobre todo “el taller” y hasta el “modelo” de producción de otras construcciones y funciones públicas, de la colegiata y la universidad a la fábrica manufacturera); 2) la integración de la escultura en la arquitectura y el urbanismo [...] y 3) la planificación del espacio. [...]. Pero la catedral no sólo reúne por vez primera todos estos órdenes arquitectónicos, sino que también ante todo configura simbólicamente -urbe/orbe en miniatura: microcosmos la conjunción de los ámbitos celestes, natural y político. [...] la catedral es la única obra de arte que puede arrogarse con todo derecho la cumplimentación del ideal wagneriano de la *gesamtkunstwerk*, la obra de arte total. Ella integra no solamente esas dos artes (arquitectura y escultura), sino también la pintura (vidrieras, frescos y tablas), la música (el órgano) y la poesía (ejemplificado en la lectura de la epístola y del Evangelio durante la misa). Y con esa integración vertebra todo el espacio político. De ahí su rango de lo supremo de arte público” DUQUE (2000, pp. 32-33).

⁴ Javier Maderuelo, en el trabajo que hemos referenciado, parte de la comprobación de que la escultura y la arquitectura tienen un espacio de interrelación que las aproxima y al mismo tiempo las distancia en sus fundamentos clásicos como disciplinas separadas. Las interferencias, como señala el autor en el subtítulo “Interferencias entre arquitectura y escultura”, son el tema central que recorre el análisis y la reflexión de Maderuelo: “La pretensión de este libro es recorrer ese espacio contaminado entre arquitectura y escultura, esa tierra de nadie entre dos fronteras que es constantemente transgredida por ambas disciplinas, en unos movimientos de atracción y repulsión de los que ambas salen beneficiadas con el intercambio de técnicas y experiencias”. MADERUELO (1990, p. 22).

entorno, por una parte económico y social, y, por otro cultural. Modernidad y modernismo⁵ denominan dos instancias de un mismo período histórico, en las que la ciudad y el espacio urbano se constituyen como los lugares privilegiados y allí se podrán observar estas transformaciones.

La tradición de correspondencias entre el espacio urbano y la producción artística, como ya se ha mencionado, es extensa. Sin embargo, el punto de partida que consideraremos será la emergencia por parte de la vanguardia histórica de un nuevo tipo de relación entre el espacio público y la noción de obra de arte⁶, en donde lo lúdico, el azar, la experiencia y el recorrido participan de un momento fundacional para las prácticas y acciones de arte efímero contemporáneo en el espacio urbano. La idea de dicho momento será especialmente relevante para integrar las diferentes lecturas que confluyen en la relación entre espacio urbano y prácticas artísticas. Evidentemente, hablar de momentos fundacionales implica un ejercicio de análisis y de reconocimiento de un estado del campo particular y relativo a la producción, circulación y consumos discursivos de una disciplina dada. Considerar la dimensión discursiva tanto de la ciudad como de la práctica artística supone establecer una posición de lectura y de relaciones. Tal como lo manifiesta Verón:

Hemos hablado de lecturas, lo que muestra a las claras que el punto de partida de una descripción de las operaciones discursivas se encuentra siempre y necesariamente del lado de la recepción, aun aquella descripción que se propone restituir el proceso de producción. El que analiza el conjunto textual para identificar en él operaciones discursivas es, evidentemente, él también un receptor. Esta posición de lectura, definida en el contexto de una teoría de los discursos, no coincide con la posición de los consumidores quienes, en el interior de la sociedad, son los receptores de estos mismos conjuntos textuales sometidos a análisis⁷.

Al definir la lectura como un acto de recepción, no aseguramos que el desarrollo de este trabajo estará orientado al análisis de los modos de recepción o efectividad de la lectura de las prácticas efímeras ni de la ciudad. Hablaré aquí de recepción en tanto delimitación del lugar desde donde se realizan las preguntas y se ensayan las respuestas de los efectos y alteraciones que producirían la integración y relación del espacio urbano y la práctica artística efímera. ¿Desde qué otro lugar si no desde la recepción sería posible hablar y leer los efectos discursivos de tal integración? Ahora bien, entre recepción y producción discursiva, Verón señala dos opciones metodológicas:

⁵ Ver BERMAN, MARSHALL (1990). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Editorial Siglo XXI.

⁶ Sobre esta nueva relación entre obra de arte y público rescataré, específicamente, los conceptos que desarrolla BÜRGER, PETER (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Editorial Península.

⁷ VERÓN, ELISEO (1998). *Semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*. Barcelona: Editorial Gedisa. p. 19.

(...) en relación con un conjunto textual dado, y para un nivel determinado de pertenencia, siempre existen dos lecturas posibles: la del proceso de producción (de generación) del discurso y la del consumo, de la recepción de ese mismo discurso⁸.

La distinción de estos dos momentos como producción y consumo del discurso señala un modo y un lugar de análisis; es decir, que en tanto me sitúo en un lugar particular de la circulación de sentido, no observo tanto la multiplicidad de formas en las que el espectador, ciudadano o paseante podría recibir y experimentar la relación entre espacio urbano y práctica efímera, sino en el proceso por el cual esta relación genera una experiencia particular de la ciudad para quien la analiza. Preliminarmente, un punto de partida fue considerar que no puedo describir una ciudad como un conjunto homogéneo⁹ ni, en consecuencia, establecer un relato que integre a las ciudades bajo un espectro de realización continua. Entonces, ¿qué elementos describen una ciudad? Particularmente señalaré una ciudad y, a partir de ella, construiré un relato que desde mi experiencia la contenga. No alejo con esto la posibilidad efectiva de hablar de la ciudad desde sus aspectos arquitectónicos y urbanísticos; son ellos entre otros tantos los que describen una ciudad. Quizá desde cierta impunidad que me ampara en el desconocimiento profundo y más extenso de la historiografía urbana es que pueda ensayar que la ciudad y lo urbano son experiencias diferentes y, en consecuencia, que lo urbano –en tanto ejercicio de lectura particular– construye cierta idea de ciudad. Lo urbano, separado de las connotaciones de urbanismo, planeación y regulación, se entiende aquí como una contingencia y espacio de mutabilidad en donde se suceden las experiencias de la ciudad y se resuelven los relatos que la describen. Relatar significa, y en relación con la ciudad, una práctica social, no necesariamente oral o escrita, mediante la cual una comunidad construye e instaura una relación significativa con el lugar que permite denominarlo, señalarlo y construirlo simbólicamente a través de la experiencia y la memoria.

Los relatos urbanos se entretajan en el intento por describir la ciudad, actualizan el hablar sobre ella y develan la abstracción de totalidad que contienen las definiciones genéricas en torno a las ciudades como hechos geográficos, históricos y políticos. Por supuesto que existen definiciones para la ciudad y para las ciudades según un período histórico o una etapa de desarrollo económico y social; definiciones que, según la necesidad, atienden a aspectos cuantitativos o cualitativos que prevén el crecimiento y expansión de una urbe, los usos y el tránsito de sus espacios a través de normas y de códigos. Como en una imagen postal, la imagen de la ciudad derivada de estas descripciones queda congelada; ninguno de estos elementos logra describir la dinámica y experiencia propia que transitamos. Hablar de experiencia en la lectura de la ciudad supone desplazarse por otros conceptos que nos

⁸ VERÓN (1998, p. 20).

⁹ ¿Qué descripción de Bogotá sería la más adecuada y correcta para hacerla presente? o ¿existe una estrategia más válida que otra para describir la ciudad? Y, si esto es así, entonces ¿qué sucede con otras formas de representar y describir la ciudad que ya no son válidas?

llevan a recuperar ciertos aspectos del pensamiento de Walter Benjamin, a través del texto de Susan Buck-Morss, cuando precisa:

Los fenómenos –edificios, gestos humanos, arreglos espaciales– son “leídos” como un lenguaje en el que la verdad históricamente transitoria y la verdad de la transitoriedad histórica se expresan concretamente, y la formación social de la ciudad se vuelve legible dentro de la experiencia percibida¹⁰.

La producción plástica en tanto fenómeno cultural constituye un documento que establece sus propios códigos de relaciones en los ámbitos interno y externo. En ella, no sólo es posible “leer” la realización de un contexto histórico y cultural determinado, sino, principalmente, comprender la forma como la cultura, y específicamente la sociedad, proyectan funciones específicas para la práctica artística, al tiempo que se materializan en ella simbólicamente construcciones y representaciones de las diferentes versiones del mundo¹¹. En este sentido es interesante considerar las opiniones de Nelson Goodman cuando señala:

Decir lo que el arte hace no es definir lo que el arte es, pero sugeriría que lo primero es el objeto de una preocupación originaria y peculiar. La cuestión ulterior de cómo definir una propiedad estable a partir de una función efímera –de cómo plantear el qué a partir del cuándo– no concierne sólo a las artes, sino que es, por el contrario, bastante general, y atañe tanto a cómo definir sillas como a cómo definir objetos de arte¹².

Más que fundamentarse sobre la hermenéutica de la imagen para buscar la interpretación de las prácticas y acciones y establecer un posible sentido, lo que nos exige asumir la dinámica de lectura es integrar la noción de “experiencia percibida” de la cual habla Buks-Morss¹³ como una herramienta para el conocimiento para la ciudad y sus prácticas artísticas

¹⁰[114] BUCK-MORSS, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa. p. 45.

¹¹ La noción de construcción y de representación de versiones sobre el mundo se relaciona de forma directa con los enunciados de Goodman sobre la elaboración de varios mundos: “Podremos enfrentarnos a las preguntas sobre cómo se hacen los mundos, cómo se comprueban, cómo se conocen si, como hemos propuesto, nos despedimos de la falsa esperanza en un fundamento firme, si sustituimos la idea de un mundo por la de varios mundos que no son sino versiones, si disolvemos la sustancia en función, y si, por último, reconocemos que lo dado es, más bien, algo que tomamos por nosotros mismos.” GOODMAN, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: La balsa de la medusa. p. 24.

¹² GOODMAN (1990, p. 102).

¹³ La noción de experiencia percibida, como vitalidad y proyección de la espiritualidad contrastada con una experiencia “brutal” serán abordadas más adelante cuando nos detengamos a pensar la ciudad como experiencia y recorrido. En el texto de Buck-Morss, las alusiones sobre la experiencia percibida son numerosas y, sin embargo, no logran señalar la particularidad conceptual que Benjamin propuso en artículos como “La pobreza de la experiencia” en *Discursos interrumpidos*. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini. 1994 o más profundamente como proyecto y elemento de la filosofía en “Experiencia” o “Diálogos sobre la religiosidad contemporánea” en *Metafísica de la juventud*. Ediciones Altaya. 1994. A través de estos artículos y de los pasajes del texto de

efímeras. Entonces, ¿de qué forma puede entenderse este concepto de experiencia percibida tanto para la ciudad y las prácticas artísticas efímeras como para el análisis de sus relaciones? Es necesario en este punto volver a Benjamin. Los hechos, objetos y acontecimientos aparentemente banales, contienen en su singularidad la potencialidad de la experiencia y de conocimiento del mundo concreto. Así, los fragmentos de una ciudad no sólo indican la morfología urbana y una forma determinada de vida, sino que también estas imágenes raptadas del paseo por las calles de la ciudad se pueden recomponer a través de lo alegórico y su práctica. La figura del *flâneur* como lo presentan Benjamin y Hessel¹⁴, es ese personaje moderno que se pierde en la ciudad y sus calles y entre sus habitantes, en los pasajes y galerías que son como ruinas arqueológicas, pero especialmente, es él quien a través de su mirada restituye lo particular de la ciudad de un solo instante.

Paseos por Berlín, de Franz Hessel, nos puede servir de guía para comprender que el *flâneur* no es sólo un personaje de la ciudad moderna, sino básicamente, una forma de percepción y comprensión de la ciudad como un relato.

Hessel fue el primero que vio en la gran ciudad un enigma, un universo de signos por descifrar. Antes que Benjamin o Sigfried Kracauer, él supo hacer de los devaneos filosóficos del *flâneur* un verdadero género literario. Sus más bellos textos se hallan ligados a su frecuente pasear por las calles, a la capacidad de leer los letreros y los carteles como las páginas de un libro, a entrever, en los detalles arquitectónicos de los monumentos, rostros e intenciones de los transeúntes así como símbolos y alegorías, aunque al contrario de Benjamin, se atiende más a la realidad que al poder de evocación de aquéllos¹⁵.

Los paseos por la ciudad de Berlín son la ocasión que encuentra Hessel para la adaptación y extensión literaria de la figura típicamente francesa del *flâneur* en un contexto sumamente diferente. En relación con las descripciones realizadas sobre la experiencia en la ciudad y las claves de su comprensión a través del paseo, Benjamin reflexiona:

Si se quisiera dividir en dos grupos todas las descripciones de ciudades que existen, entonces se concluiría que las escritas por sus habitantes autóctonos son una minoría. La oportunidad superficial, lo exótico y lo pintoresco sólo tienen efecto en el foráneo. Llegar a hacerse una imagen de la ciudad siendo autóctono de ella exige motivos distintos y más profundos. Son los motivos de aquel que viaja hacia el pasado más que a la lejanía. El libro sobre la ciudad que escribe el autóctono está siempre emparentado con los recuerdos, no en balde el escritor ha vivido su niñez allí¹⁶.

Aproximarse al recuerdo o descubrir la ciudad desde la mirada extrañada parecieran ser las dos estrategias que logran describirla a partir de la experiencia. Hessel, a través del

Buck-Morss, hemos construido e interpretado la noción de experiencia que utilizaremos en este escrito, sintéticamente como una práctica de conocimiento a través de los objetos, imágenes y entorno cotidiano.

¹⁴ HESSEL, FRANZ (1997). *Paseos por Berlín*. Madrid: Editorial Tecnos.

¹⁵ PALMIER, J. M. (1997). "El *flâneur* de Berlín", en Franz Hessel, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶ BENJAMIN. "El retorno del *flâneur*", en Hessel, *op. cit.*, p. 215.

viaje al pasado de la ciudad de Berlín, observa esta nueva ciudad en donde todo es extraño y confuso, como buscando las claves que le permitan reconciliar la mirada que proyecta el recuerdo y la experiencia del tránsito por la ciudad.

Quiero mirar como lo hice la primera vez. Quiero volver a mirar la ciudad en la que vivo como lo hice la primera vez o encontrar la forma de volver a hacerlo...¹⁷.

La voluntad de experimentar la ciudad que guarda el recuerdo y de confrontarla con sus formas modernas, no es sólo un ejercicio de proyección o imaginación literaria. Así como Benjamin aseguraba que los objetos cotidianos pueden ser observados como vestigios del paso del tiempo, en tanto ruina, las imágenes y la experiencia del recorrido por la calle, devuelve al paseante la riqueza instantánea de una aparición y en su pervivencia la relación entre pasado y presente, a través del sentido alegórico. Como bien lo señala Palmier en su prólogo, Hessel lee estas prácticas alegóricas como referentes de la realidad y del futuro; Hessel dice puntualmente:

Sí, tiene razón: he de hacer algo por mi educación. No basta con deambular de acá para allá. Tengo que crear una ciencia descriptiva de este territorio, ocuparme del pasado y del futuro de la ciudad, de esta ciudad que siempre está de camino, que siempre está en el trance de convertirse en algo diferente. Por ello es tan difícil descubrirla, especialmente para alguien que vive en ella... quiero empezar hablando del futuro¹⁸.

Recurrentemente, Hessel señala la dificultad de descubrir y experimentar la ciudad para quien vive en ella¹⁹ y es quizá el foráneo quien tiene la opción de observar y describirla a través de otras imágenes y otros objetos. Esta ciencia descriptiva a la que refiere Hessel es análoga a la práctica del *flâneur*, que es mucho más que el acto de transitar la ciudad en tanto que la descripción y la reflexión del paseante advierte en la ciudad las huellas del pasado y del futuro como claves y síntomas presentes en sus imágenes. Avanzando sobre esta ciencia descriptiva, Benjamin, al hablar de Hessel, profundizaba la práctica del *flâneur* y la orientaba hacia la práctica alegórica:

Para la masa –y el *flâneur* vive con ella– los brillantes letreros esmaltados de una empresa son tan buenos e incluso mejores como adornos de pared como lo es, para el burgués un salón, un cuadro al óleo. Los muros contrafuegos son sus escritorios, los kioscos de periódicos su biblioteca, los buzones sus bronces, los bancos su tocador, y la terraza del café el mirador desde el que observar su ajuar doméstico²⁰.

¹⁷ HESSEL. “El sospechoso”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ HESSEL. “Aprendo”, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹[¹²⁴] Esta impresión de Hessel que señala la dificultad de experimentar la ciudad para quien vive en ella, se ven reforzadas a través de las reflexiones de Benjamin sobre el empobrecimiento de la experiencia. Ver capítulo de la segunda parte I.1.b

²⁰ BENJAMIN. “El retorno del *flâneur*”, en HESSEL, *op. cit.*, p. 215.

En sus relatos de “*Dirección única*”, Benjamin señala un aspecto particular de la práctica alegórica a través de los títulos, al tiempo que ellos renuevan su intención de considerar la experiencia en la ciudad como un elemento de conocimiento. Toda la efervescencia, la incomodidad y los desajustes que podrían describir el paisaje urbano como el caos de lo superficial, es transformado por Benjamin –a través de la práctica alegórica– en un escenario en el cual se pueden ver y reconocer materialmente los problemas y conflictos del pensamiento moderno. En este sentido, escribió:

VIII. Qué gustosa y embusteramente cuentan los libros y las prostitutas, cómo han llegado a ser lo que son. En realidad, muchas veces ni ellos mismos se dan cuenta. Durante años se cede a todo “por amor”, hasta que un buen día aparece en la calle, convertido en un voluminoso “corpus” que se pone a la venta, aquello que, “por amor a la causa”, nunca había pasado de ser un vago proyecto.

IX. A los libros y a las prostitutas les gusta lucir el lomo cuando se exhiben²¹.

La alegoría resulta aquí estimulante en la lectura de los personajes y objetos que circulan en la ciudad. La prostituta y el libro refieren al mismo problema de la sociedad capitalista en la que todo objeto se vacía de su valor, se exhibe, se consume y se desgasta. La prostituta, personaje recurrente en los análisis de Benjamin, simboliza todo el proceso productivo en ella misma, cobra un salario y su cuerpo es la mercancía expuesta a la venta pública. Retocada y maquillada para seducir al consumo, la “mujer-mercancía²²” también se expone a la continua alienación de la novedad y del retorno de lo mismo que caracteriza a la sociedad del capitalismo avanzado. Este análisis del vaciamiento de la mercancía y de la constante novedad remite de igual manera a las figuras del intelectual, el escritor y el poeta, quienes ofrecen su propia persona a las leyes del mercado para asegurar su subsistencia²³.

Contrariamente a la voluntad de los filósofos académicos, Benjamin considera que la transitoriedad y la fugacidad de esas imágenes constituían por sí mismas un valor que era necesario rescatar. La relación paradójica que establece el autor entre metafísica y estudio histórico establece las pautas del valor intrínseco de la transitoriedad y la fugacidad en el análisis de los objetos concretos. Aunque no serán aquí analizados en profundidad, estos dos conceptos entablan la dinámica propia de aquello que, extraída de su contexto inmediato de referencia histórica, contiene como una huella los valores que una sociedad fijó en él. Así, transitoriedad y fugacidad no son solo condiciones dialécticas entre metafísica e historia, sino

²¹BENJAMIN (2001). “No. 13”, en *Dirección Única*. Barcelona: Alfaguara. p. 48.

²² “Es una imagen que expone la mercancía por antonomasia: en cuanto fetiche. Imagen que exponen los pasajes que son casas a la vez que astros. Imagen que expone a la prostituta que es a la vez vendedora y mercancía.” BENJAMIN (1987). “Baudelaire o las calles de París”, en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus. p. 185.

²³ A partir de las posibilidades de la práctica alegórica volveremos a considerarla para extender la imagen alegórica del jugador al espacio urbano contemporáneo.

► **XVECES GENTE-SILLA.** Angie Hiesl.
Bogotá 13 y 14 de agosto. Eje Ambiental

principalmente rasgos de los productos culturales de la sociedad capitalista que en el afán por lo nuevo desgasta los objetos, los vacía de vida y los transforma en fósiles de la cultura.

En este camino, en el cual “*En todo caso, lo eterno es mucho más el volado de un vestido que una idea*”²⁴, los límites precisos que determinen un sentido particular para la ciudad y para la práctica artística, parecen imposibles. Es necesario entonces bocetar y escoger aquellas herramientas (en el sentido más físico del término) que permitan la dinámica particular de la ciudad y de las acciones y prácticas artísticas efímeras. Una perspectiva para integrar y poner en relación la ciudad y las prácticas artísticas lo constituye el reconocimiento de la dimensión histórica sobre la que se funda el espacio urbano contemporáneo. La historia de una distancia que diferencia lo privado o íntimo de lo público, es lo suficientemente extensa como intentar reseñarla aquí y, sin embargo, para entablar un relación de lectura con el espacio urbano es necesario reconocer las implicaciones y alternativas de la tensión privado-público como momento fundacional de nuestra relación con el espacio. Partimos de considerar que las reflexiones de Senett sobre el espacio público en oposición al privado se actualizan a través de acontecimientos sorprendidos que ponen de manifiesto la posibilidad teatral y escenográfica del espacio transitado en la ciudad. Si en gran medida “*<público> viene a significar una vida que transcurre fuera de la vida de la familia y de los amigos cercanos*”²⁵ y la calle se



²⁴ BUCK-MORSS, SUSAN. *Op. cit.*, p. 40.

²⁵ SENETT (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Editorial Península. p. 27.



◀ **XVECES GENTE-SILLA.** Angie Hiesl.
Bogotá 13 y 14 de agosto. Eje Ambiental.



constituye en la expresión mínima de esta oposición, los ancianos realizando sus labores cotidianas a cinco metros de altura de la avenida ocupan entonces el espacio público de forma teatral, para simular por otro lado y por unas horas, la apariencia invisible de los muros que recubren lo privado²⁶.

Un modo de producción que privilegia la vida privada y basaba su concepción del sujeto en el individuo aislado había creado formas completamente nuevas de existencia social –espacios urbanos, formas arquitectónicas, mercancías de producción masiva y experiencias <individuales> infinitamente reproducidas– que generaban identidades y conformidades en la vida de la gente,

pero no solidaridad social, ningún nivel novedoso de conciencia colectiva en torno a su comunalidad y por tanto, ninguna forma de despertar del sueño en el que estaban envueltos²⁷.

Se considera generalmente que lo lúdico, la actuación, o más ampliamente la vinculación estética en sus diferentes manifestaciones con la realidad social, son características derivadas de un fin utilitario o corresponden específicamente al mundo del espectáculo y del esparcimiento. El ocio y el esparcimiento se establecen como licencias necesarias frente a la realidad productiva de la sociedad. En este sentido, la actividad rutinaria y el juego no solo son improductivas dentro de la lógica del mercado, sino principalmente actividades vinculadas a los niños y los ancianos. Sin embargo, tanto Senett como Benjamin señalan un valor cognoscitivo importante en el desarrollo del juego y un potencial de transformación social latente en la práctica lúdica. Para el primero, el aprendizaje y el reconocimiento del juego no son opuestos a la realidad formal, ni una vía de escape a la frustración que produce un entorno ingobernable para el niño. A propósito, el autor señala:

²⁶ Hago referencia a la obra de Angie Hiesl “*Xveces gente-silla*” realizada en la ciudad de Bogotá durante los días 13 y 14 de agosto, durante una hora y media, dos veces al día.

²⁷ BUCK- MORSS. *Op. cit.*, p. 287.

Los padres enseñan la obediencia a las reglas; el juego enseña que las propias reglas son maleables y que la expresión se produce cuando las reglas se han establecido o cambiado. (...) Los niños en el juego aprenden que la relación de estar juntos depende del establecimiento conjunto de reglas²⁸.

Cercano a las estrategias de socialización que tempranamente se le enseñan al niño, el juego prefigura una actuación de acuerdo con reglas móviles que hacen parte de la misma lógica del juego. El valor de mediación que se aprende a través del juego es suspendido por el ingreso a la cultura adulta, en la que los espacios para el juego se distinguen específicamente como instantes de esparcimiento y en oposición a la realidad. Benjamin, por su parte, también se ocupa extensamente no solo del juego en los niños, sino también de los juguetes y las actividades relacionadas con el desarrollo de la infancia, en la que encuentra la base del crecimiento. Buck-Morss puntualiza sobre este aspecto:

La apreciación de la cognición infantil no implicaba para Benjamin una visión romántica de la inocencia infantil. Por el contrario, estaba convencido que sólo quienes habían podido vivir su infancia eran capaces de crecer, y llegar a adultos era, en efecto, la meta.²⁹

Para Benjamin, la trascendencia del juego en el mundo infantil y su poder latente para la sociedad radican en la posibilidad de articular la intuición y la experiencia y para señalar y “descubrir nuevamente lo nuevo”, señalamiento que en el afán de lo nuevo fetichizado de la mercancía el adulto no logra realizar. De allí que la capacidad de lo lúdico y de la imaginación infantil pueda rescatar los objetos producidos por la tecnología, conduciéndolos hacia un “antiguo mundo de símbolos” y, a través de esta acción, hacia el despertar del “sueño colectivo de la fantasmagoría de la mercancía”³⁰:

La característica distintiva de las relaciones del proceso de trabajo con la naturaleza está marcada por la constitución social de esta relación. Si los humanos no fueran realmente explotados podríamos ahorrarnos la forma no inocente de hablar de la explotación de la naturaleza. Esta manera de hablar refuerza la ilusión de que las materias primas reciben “el valor” sólo a través de un orden de producción que descansa en la explotación del trabajo humano. Si el orden dejara de existir, entonces el trabajo humano, por su lado, podría abandonar su característica de explotación de la naturaleza. El trabajo humano procedería entonces de acuerdo con el modelo del juego infantil que, en Fourier, es la base del *travail passionné* de los *harmoniens* (habitantes de sus utópicas comunidades). El haber señalado el juego como el canon de una forma de trabajo que ya no es explotador, es uno de los grandes méritos de Fourier. El trabajo, ahora animado por el juego, ya no apunta a la producción del valor, sino al mejoramiento de la naturaleza. Así, la utopía de Fourier nos ofrece un modelo que puede realizarse en el juego de los niños³¹.

²⁸ SENETT. *Op. cit.*, p. 398.

²⁹ BUCK-MORSS. *Op. cit.*, p. 292.

³⁰ *Ibid.*, pp. 289 y ss.

³¹ *Ibid.*, p. 303.

Los niños juegan e imaginan y, en su mundo de objetos lúdicos desprendidos del valor representacional y del fetiche de la mercancía, vocalizan personajes, fantasean con aventuras y escogen los objetos olvidados en los cajones como preciados botines de sus correrías. En cada acción particular del juego se revela la sabiduría del mundo infantil:

Hace ya tiempo que el eterno retorno de todas las cosas se ha vuelto sabiduría infantil, y la vida, una antiquísima embriaguez de dominio con el estruendoso organillo en el centro, cual tesoro de la corona. Al tocar éste más lentamente, el espacio empieza a tartamudear y los árboles, a volver en sí. El tiovivo se convierte en terreno inseguro. Y aparece la madre, ese poste tantas veces abordado, en torno al cual el niño, al tocar la tierra, enrolla la amarra de sus miradas³².

Avanzamos sobre el espacio urbano intentando construir una mirada que nos permita recuperar las imágenes, las figuras y los relatos que se superponen e integran al concepto de ciudad convencional. Como una analogía de la ciudad construida y de las proyecciones urbanas realizadas sobre Bogotá, los relatos urbanos son una de las manifestaciones sociales que en ella se suceden.

II.

Conformamos una versión del mundo incluyendo, entre otras cosas, la singularidad del relato urbano en el que lo correcto y lo verdadero se establece y diluye en cada juego del lenguaje, en la combinación de nuevas y viejas reglas. No obstante la dinámica que articula la noción de juego del lenguaje también se evidencia en las imágenes de registro de las prácticas efímeras; es a través de la descripción, en los términos propuestos por Wittgenstein, la herramienta que nos permite comprender qué es lo que allí sucede: observar pequeñas variaciones que distinguen a cada relato, recortar cada imagen desde su especificidad y diferenciación de las demás y, finalmente, buscar la articulación a través de las relaciones de lectura que nos posibiliten recuperar una visión sinóptica de la imagen de esta versión del mundo.

El nombrar es la primera pieza que se mueve en el juego del lenguaje y, como tal, la que determina las reglas y alcances de las próximas jugadas. La combinación entre relatos, figuras e imágenes y los medios de representación que se articulan en el lenguaje son las herramientas por las cuales el juego del lenguaje se renueva en cada ocasión. Si esto es así y los relatos urbanos y las imágenes de las prácticas y acciones efímeras pueden ser entendidos como esas ocasiones particulares que describen y representan la ciudad a través del lenguaje, el establecimiento de leyes y condiciones que estipulen estas combinaciones sería un contrasentido. Entonces, describir no es enumerar una serie de condiciones o de características que regulan un juego particular; tampoco lo es distinguir cada elemento como en un inventario. Describir es en sí un juego mismo y es hacer evidente el juego particular por el cual podemos comprender lo que allí sucede. En este sentido, las relaciones de lectura que se ensayarán hacia

³² BENJAMIN (2001). *Dirección única*. Barcelona: Alfaguara. pp. 54-55.

el final de este artículo son una forma de describir, de buscar relaciones entre conceptos y de integrar los relatos y las imágenes desde la particularidad de cada situación³³. Así como la descripción es un juego del lenguaje en Wittgenstein, el concepto de lectura que tomamos de Verón nos remite a la instancia de análisis por donde observar y comprobar la dinámica del juego realizado. Por otra parte, las reflexiones de Benjamin en torno a la práctica alegórica y a la imagen dialéctica –que inicialmente circunscribiéramos en su aplicación a las imágenes de registro– se integrarán aquí para dinamizar la relación de lectura.

Para hablar de una ciudad y describirla no faltan en ella los edificios, las calles, los monumentos, los museos, las iglesias y las plazas centrales. Además tenemos al alcance de la mano pequeñas postales panorámicas de los sitios históricos o emblemáticos de la ciudad que el extranjero no puede dejar de conocer. Hay alrededor de esta necesidad de mostrar la ciudad un amplio repertorio de imágenes, testimonios, documentos, tradiciones, *souvenirs* y símbolos que siempre presentarán al extraño la mejor de las caras de la ciudad. Estas estrategias no dejan de ser pequeñas ilusiones de ciudad, proyectadas sobre los productos de consumo y, como tales, fabrican realidades y hechos que muchas veces entran en contradicción con la experiencia concreta de quien transita la ciudad y descubre otras ilusiones, imágenes, tradiciones y símbolos. Son dos alternativas diferentes que se presentan para particularizar a Bogotá; por un lado, podemos comprar y consumir la ciudad de las cartillas turísticas y de las tiendas de recuerdos, es decir, llevar en la maleta y en el recuerdo la ciudad a través de los objetos que la ilustran sobre un fondo pintoresco y simpático. Otra opción sería recuperar la dinámica de los objetos e imágenes en su dimensión histórica, cultural y social; rescatar en el tránsito por la calle su historia singular, sus personajes y aquellos acontecimientos no

³³ “[...] describir no es definir ni explicar; describir no es mostrar esto o aquello porque ambos deben ser explicados. No se puede hacer por la observación, como ya dijimos. Por otro lado, no podemos describir la proposición empírica (de la experiencia) para todos los juegos de lenguaje, siendo éstos diferentes. Describir tampoco es el problema de la referencia (ya que no podemos decir cómo vemos todos los juegos). Las explicaciones psicológicas o fisiológicas de ver un aspecto y un cambio de aspecto no son las propias de la investigación conceptual ni de la investigación estética. Describir en filosofía es ‘saber’ y ‘ver lo que pasa’ bajo un nuevo aspecto: (...)”

“1. El fin de la descripción en filosofía es mostrar las reglas de los juegos de lenguaje, poner en evidencia las gramáticas particulares. 2- Describir no es explicar las reglas del juego, lo que equivaldría a decir: esta ley se formula de esta manera (...). Describir es mirar el juego de lenguaje como dado, como un hecho primario. Describir es elaborar, decir ‘lo que pasa’; describir es preparar la visión clara de la situación. 3- Describir es encontrar la relación de los conceptos en el sistema o encontrar el concepto en relación con el sistema de reglas de juego, del caso. (...) 4- Establecer pasajes de un concepto a otro y el plano sobre el que funciona. Comprender el concepto en un contexto (juego de lenguaje y sistema de juegos de lenguaje). 5- Encontrar la naturaleza del juego: realizar una ‘representación sinóptica’ o ‘penetrante’: describir la distribución en el espacio y en el tiempo: en qué tipo de contexto sucede el juego de lenguaje. (...)” (VEGA, AMPARO (2000). “Saber lo que pasa: lo particular. Apuntes sobre la semejanza entre las investigaciones estéticas y las investigaciones filosóficas desde Wittgenstein”, en *Textos [4]. Ensayos*. Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura. Bogotá: Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá, pp. 180-182).

escritos en la cartilla turística, pero relevantes en la vida y las formas del intercambio en la sociedad. El tránsito por la ciudad puede ser la ocasión para recoger hechos y manifestaciones fugaces y significativos en la construcción del espacio urbano; en su transitoriedad estas manifestaciones reflejan la rápida movilidad de las relaciones sociales en el espacio de la ciudad y las diferentes estrategias mediante las cuales un determinado grupo social señala y marca el lugar a través de una práctica simbólica, tal como es el caso del relato particular.

Se dice con frecuencia que la ciudad se caracteriza por su movilidad, fluctuación y cambio; como señalaba Baudelaire ante la experiencia de la ciudad moderna, ésta cambia más rápido que el corazón de los hombres. Sin embargo, no es precisamente la ciudad física la que cambia con tal rapidez: son las manifestaciones de la vida en ese espacio las que transforman y construyen, en última instancia, una caracterización del espacio fundado en la movilidad y la fluctuación constantes. En consecuencia, la construcción de las relaciones espaciales que llegan a determinar hasta cierto grado el intercambio de diversos sectores sociales, parte de la acción y participación no siempre conciliada de éstos sobre el espacio.

El espacio urbano definido a partir de la intervención y marcación que sobre él realizan y superponen diferentes grupos sociales, se podría comprender como una multiplicidad de espacios (vacíos, llenos, no-lugares, sitios y demás categorizaciones) heterogéneos que conforman la noción de ciudad. Podríamos pensar que si esto es así el espacio urbano de una ciudad se asemeja bastante a un campo anárquico en tensión y en disputa por diversos grupos sociales. Sin embargo, la ciudad se constituye por una planificación y organización territorial diseñada por urbanistas y arquitectos, quienes a través de las normativas institucionales del Estado, regulan y especifican no sólo la distribución del espacio, sino principalmente su uso. Las calles, avenidas y plazas centrales intentan orientar el tránsito y la circulación, establecen valores simbólicos como elementos de cohesión social, entre otras cosas, pero más allá de estas propuestas, la significación sobre el espacio, sus atributos y valores, dependen en última instancia de la fuerza social que los transita, interviene, adopta o rechaza. No estamos hablando aquí sobre la naturaleza del espacio público, cuestión que es mucho más amplia y abierta aun a la discusión, sino puntualmente sobre las características de lo que denominamos espacio urbano y las fuerzas sociales que en él intervienen.

Observar el comportamiento y la acción de los grupos sociales en el espacio urbano, cuestión que le es propia a la antropología urbana y a algunos historiadores del espacio urbano, no es nuestro objetivo³⁴. Aquí nos limitaremos a considerar que las formas como

³⁴ Un texto fundacional para analizar la relación social del espacio de la ciudad lo constituyó el trabajo de AUGÉ, MARC (1994). *Los no lugares, El viajero subterráneo*. Barcelona: Gedisa. Se podría decir que a partir de este aporte es posible reconocer un renovado interés en el campo de la antropología y la etnografía por reconocer las posibilidades del espacio social, simbólico, mítico de la ciudad. Ver el trabajo de DELGADO RUIZ, MANUEL (1999). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida. La urbs contra la polis*. Medellín: Colección Estética Expandida. Editorial Universidad de Antioquia. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia –Sede Medellín–.

estos grupos sociales intervienen en el espacio urbano es a través de los relatos urbanos, es decir, por medio de la articulación del nombrar, el relato, las figuras e imágenes que en el lenguaje inauguran un modo de reconocer y dar sentido al espacio y al lugar. Una forma de aproximarnos a la dinámica particular de éstos será distanciarse de la imagen de la ciudad que consumimos en libros, guías turísticas y objetos recordatorios, para rescatar aquellas imágenes del tránsito y del recorrido por la calle.

Conservar eternamente la denominación de extranjero o de inmigrante posibilita la doble condición de estar aquí pero no haber llegado totalmente, ser extraño por siempre a ciertas prácticas culturales cotidianas, y, sin embargo, tener la posibilidad de observarlas, participar en ellas y señalar, desde cierto aire de extrañeza, lo singular que suponen ciertos ritos y costumbres. Ser extranjero es estar a medio camino entre el lugar de destino y uno de partida, en un espacio de indefinición que permite descubrir el entorno nuevo, alejarse de las comparaciones, adoptar los nombres y los relatos de manera tentativa para luego transformarlos y dotarlos de sentidos particulares. Ser extranjero nos convierte siempre en alguien singular dentro del anonimato del espacio urbano, somos detectables y categorizables: es de allá o de tal lugar. Lo paradójico es que rara vez un inmigrante pierde su condición, más allá de que con el paso del tiempo se adapte y participe activamente de la vida social a la cual llega; la denominación de extranjero se establece por oposición; un extranjero se opone al autóctono y desde allí se define y configura la relación entre natural y naturalizado, además, quien llega de otro lugar siempre será foráneo, incluso si la migración es interna en el país. Resulta llamativo que en las ciudades la excepción no es el inmigrante sino aquel que se define como “autóctono”, en tanto los movimientos demográficos de la ciudad generalmente renuevan la franja de la inmigración nacional y esto es mucho más evidente en los casos de desplazamiento forzado que llegan a Bogotá.

El extranjero, como lo señalaran Benjamin, Hessel y Wittgenstein, tiene la oportunidad de reconocer el espacio urbano al cual llega, ya sea a través del tránsito por sus calles o del lenguaje que lo describe. En esa particularidad de la mirada extraña, los que hemos llamado genéricamente grupos sociales, se identifican y definen en la calle como escenario común en donde convergen y al mismo tiempo se repelen, se consolidan como agentes anónimos y vuelven a identificarse luego en sus puestos de ventas, el paso acelerado, el bocinazo, las frenadas, los carteles, los papeles regados en la acera, la oferta y la demanda. No los podríamos llamar *habitantes* en tanto no habitan en sentido estricto el espacio urbano; éste es en cambio el medio por el cual transitan y sobre el que operan. Podríamos llamarlos usuarios u operarios, como gustan llamarlos algunos autores³⁵ y, sin embargo, esta denominación implicaría un uso del espacio según unas normas cuando de hecho, actúan más allá de ellas. Las personas en el espacio urbano difícilmente encuentran denominaciones extrapoladas de la sociología o de la antropología; siempre la dinámica de su acción y relación con el

³⁵ Así los denomina Delgado Ruiz en su trabajo referido con anterioridad.

espacio encuentra su excepción. Sin embargo, podemos ensayar con las palabras y encontrar en ellas la riqueza, no ya de las denominaciones o la categorización, sino de las múltiples posibilidades de significación que tiene la puesta en juego del lenguaje.

Recordemos que Benjamin veía en la imagen del jugador un tipo de acción que se desplegaba sobre las imágenes del deseo y del fetiche de la mercancía como una forma fantasmagórica. El jugador, junto con la prostituta, eran los personajes que representaban la dinámica de la sociedad de consumo:

La clave de la nueva fantasmagoría urbana radica no tanto en la mercancía-en-el mercado como en la mercancía-en-exhibición, donde valor de cambio y valor de uso perdían toda significación práctica, y entraba en juego el puro valor representacional. Todo lo deseable, desde el sexo hasta status social, podía transformarse en mercancía, como un fetiche-en-exhibición que mantenía subyugada a la multitud, aun cuando la posesión personal estuviera muy lejos de su alcance³⁶.

Rescataremos particularmente de Benjamin la imagen del jugador como mercancía-en-exhibición para relacionarla no ya con los salones de juego franceses, sino con el espacio urbano, considerándolo a éste como el espacio exhibitivo de la contemporaneidad. Benjamin veía en la figura del jugador el movimiento mismo de la sociedad capitalista de valores, cuando el instante de azar, incomprensible para el burgués, podía depararle fortunas o fracasos, pero siempre relacionados con la rapidez y el vértigo como características inmanentes, no solo al tiempo de juego, sino especialmente con la dinámica de la sociedad de consumo en su afán por lo nuevo:

No tiene sentido esperar que un burgués pueda comprender el fenómeno de la distribución de la riqueza. Porque, con el fenómeno de la producción mecánica, la propiedad se despersonaliza y se conforma en la masa colectiva de la compañía de acciones compartidas, cuyas acciones simplemente terminan enredándose en el mercado de valores... Así son... Uno las pierde, otro las gana –en una forma que de hecho recuerda tanto el juego que el hecho de vender y comprar acciones se conoce como “jugar” el mercado. El desarrollo económico moderno como un todo tiende cada vez más a transformar la sociedad capitalista en una gigantesca casa de juegos, donde el burgués gana y pierde capital en una secuencia de eventos que permanecen desconocidos por él... Lo “inexplicable” es entronizado por la sociedad burguesa como en una casa de juegos... Los éxitos y los fracasos por lo tanto surgen de causas que no se pueden anticipar, que son generalmente ininteligibles, y aparentemente dependen de la suerte, predisponiendo al burgués hacia el esquema mental del jugador... El capitalista cuya fortuna está conformada por acciones y bonos, que a su vez están sujetos a las variaciones del mercado cuyas causas él no puede entender, es un jugador profesional. Sin embargo, el jugador... es un ser supremamente supersticioso. Los hábitos de los casinos de juego siempre tienen fórmulas mágicas para atraer la suerte. Uno musitará una plegaria a San Antonio de Padua o algún otro ser celestial; otro hará su apuesta sólo si un color ha ganado, mientras un tercero sostiene una pata de conejo en su mano izquierda; y así. Lo inexplicable en la sociedad recubre al burgués, como lo inexplicable en la naturaleza al salvaje”. Lafargue Paul, “Die Ursachen des Gottesglaubens,” *Die neue Zeit*, 24, no. 1 (Stuttgart, 1906), p. 512. [O4, 1]³⁷

³⁶ BUCK-MORSS. *Op. cit.*, p. 98.

³⁷ BENJAMIN (2002). *The Arcade Project* (Translate by Howar Eiland and Kevin McLaughlin). Cambridge: First Harvard University Press paperback editions. Harvard College. p. 497.

Como en muchas otras imágenes, vemos que la propuesta de Benjamin se dirige al rescate de los objetos, figuras y escenas significativas a través del montaje entre el pasado y el presente. La figura del jugador no es ajena a esta práctica y en ella es posible observar y comprender la lógica del mercado capitalista y la pervivencia y la actualización de la historia mítica a través de la mercancía y el fetiche. Así, la figura del jugador del siglo XIX lograba constituirse como una imagen dialéctica en la que el valor objetivo, el socio histórico y el místico-teológico, albergaban las particularidades de una dinámica social fugaz y transitoria:

Imagen alegórica e imagen dialéctica son distintas. La primera sigue siendo expresión de la intención subjetiva y en última instancia resulta arbitraria. El significado de la segunda es objetivo, no sólo en el sentido marxista, como expresión de una verdad sociohistórica, sino también en el sentido místico-teológico, como “un reflejo de auténtica trascendencia”, para usar la frase de Scholem³⁸.

De esta imagen dialéctica desarrollada por Benjamin rescataremos la significación social e histórica del jugador como un personaje característico de la sociedad capitalista moderna, y haremos extensivas estas reflexiones al espacio urbano contemporáneo, conjuntamente con las consideraciones de Senett y de Wittgenstein para la construcción de este escenario renovado en el que jugador y juego participan de la contemporaneidad bajo nuevas superscripciones, estrategias y golpes de azar.

Como referíamos con anterioridad para señalar un aspecto de la relación público-privado, para Senett el espacio de la ciudad se comprendió tradicionalmente como un escenario en donde los hombres actuaban y representaban su papel social, y era por tanto hasta el siglo XIX el lugar privilegiado para inter-actuar y señalar los valores sociales, morales y económicos en relación con los *otros-desconocidos*. El espacio público, como lo define el autor, no era necesariamente un lugar de tránsito y de velocidad, sino principalmente un lugar de acción y de representación para la sociedad, un espacio de permanencia. El quiebre en esta noción del espacio público implica diferentes instancias pero quizá la más importante es el desarrollo de una visión íntima del hombre y por lo tanto la valoración positiva y privilegiada del espacio privado. La contraposición entre espacios privado y público se consolidó en la modernidad como una oposición: el espacio público fue el lugar de los extraños, de la velocidad y el tránsito, del anonimato; la calle, en consecuencia, adquirió las connotaciones de oscuridad, crimen e inseguridad:

Se desarrolló la noción de que los extraños no tenían derecho a hablarse entre ellos, de que cada hombre poseía un escudo invisible como un derecho público, un derecho a que le dejaran solo. La conducta pública fue materia de observación, de participación pasiva, de cierta clase de voyeurismo³⁹.

El declive del hombre público es la herencia del desarrollo industrial y económico de la sociedad desde la modernidad. El espacio de la ciudad continuó siendo un escenario, pero

³⁸ BUCK-MORSS. *Op. cit.*, p. 266.

³⁹ SENETT. *Op. cit.*, p. 39.

sin actores, y la ilusión del voyeur se multiplicó en la figura del espectador. Así, el espacio urbano contemporáneo hereda y potencializa la idea del espectador, convirtiendo el tránsito y el paso por la calle en un desfile de valores y atributos por exhibir en donde lo que prima es más el valor representacional que el interactuar. El salón de juego, refugio y escenario de acción para el apostador, derribó sus muros y a través de estrategias más difusas y complejas, las calles representan el escenario por donde transitamos y la vitrina donde nos exhibimos. La imagen del jugador también es la imagen de quien inicia el juego, quien propone la primera partida y conoce las reglas. Si el lenguaje, como lo plantea Wittgenstein, es la sucesión de unas reglas acordadas entre los participantes como forma de intercambio de palabras y significados, la imagen del jugador se generaliza y se extiende en su aplicación a cualquier sujeto que intervenga en la práctica del lenguaje. Sin embargo, la distinción entre la organización de las reglas y el desarrollo de la partida, se hace evidente en el juego del lenguaje que cada institución social o individuo proponen: no es lo mismo el juego iniciado por el orden jurídico que el de la educación, ni el de la iglesia que el del creyente, ni el familiar como sinónimo de privado, que el juego del lenguaje en lo público. En esta integración entre la imagen del jugador benjaminiano, el escenario de exhibición y la práctica del lenguaje en cuanto juego, a quienes transitan e intervienen en la conformación de las relaciones espaciales de una ciudad podríamos llamarlos “jugadores”.

La libertad de la conversación se está perdiendo. Así como antes era obvio y natural interesarse por el interlocutor, ese interés se sustituye ahora por preguntas sobre el precio de sus zapatos o de su paraguas⁴⁰.

Jugamos a nombrar y a relatar el espacio según una práctica simbólica como una proyección de la experiencia misma sobre el espacio. Jugamos con el poder de evocación de la imagen de los *otros-desconocidos* como mercancías puestas en exhibición a través de la gran vitrina de la calle, sin observar al mismo tiempo nuestra propia naturaleza mercantilizada con números de identificación, señales de pertenencia, símbolos de distinción y estrato social. Ser extranjero o inmigrante no nos salva de esto, en el instante de anonimato formamos parte del desfile y jugamos el mismo juego buscando camuflarnos. No obstante, quizá sí se nos permita comprender las reglas que regulan este juego.

Algunos de los relatos urbanos llegan a consolidarse en el espacio como un factor común de denominación en donde no importan el estatus social ni la regulación de la práctica específica que sobre él se realiza. Los nombres de los santos parecen agruparse en Bogotá para resguardar el comercio informal y también formal: San Andresito de la 13, San Andresito del norte, de San José, “original” y “la pajarera”; San Victorino; Hda. Santa Bárbara; Centro Comercial San José, Santa Catalina y Santo Domingo son algunos de los nombres con los que se conoce a los centros comerciales de la ciudad; en este sentido, resulta paradójica la vinculación del nombre de los santos con los circuitos comerciales

⁴⁰ BENJAMIN. *Op. cit.*, p. 31.

como nuevos lugares de peregrinación donde adquirir los objetos de consumo, como lo sigue siendo la iglesia a través de sus actos litúrgicos y las imágenes de adoración. Otros relatos constituyen una forma particular de las prácticas que sobre el espacio y los sitios específicos desarrollan los diversos grupos sociales; así, la imagen de la ciudad asociada a la presencia del cerro de Monserrate⁴¹ despliega su significación, no sólo como hecho arquitectónico y de la naturaleza, sino principalmente como punto de referencia y de orientación. Las sucesivas peregrinaciones populares y religiosas, la tradición turística de su visita, el agüero por el cual los novios no deben visitarlo antes de casarse, el pago de penitencias, el desayuno típico de tamal y chocolate luego de la misa, se consolidan a través del tiempo como relatos urbanos no siempre practicados por quienes los enuncian y, sin embargo, actualizados en su descripción y puestos nuevamente en circulación para significar el espacio urbano.

Sucesivamente, con el tiempo, las antiguas formas del relato se ven modificadas por nuevos hechos urbanísticos; pensemos en la particularidad del espacio descrito a través de oposiciones como puede ser el impacto social del Transmilenio⁴² y la imagen de la avenida Caracas antes de su modificación, o el San Victorino tradicional y bogotano⁴³ confrontado con el San Victorino productivo y organizado que hoy conocemos; podemos finalmente sumar a éstos, la descripción de “el cartucho⁴⁴” antes de su “urbanización”. La distancia que media entre un antes y un después en la construcción de los relatos no es sólo temporal, sino

⁴¹ Durante mucho tiempo el cerro de Monserrate y la capilla que lo remata se constituyó como la imagen más representativa de la ciudad. Los límites naturales de la ciudad se componen a partir de una serie de cerros de los cuales se distinguen por su significación social y cultura: el de Monserrate y el de Guadalupe. Monserrate no sólo conformó la imagen representativa de Bogotá a través de las postales de viaje, como enclave turístico y religioso, sino también se constituyó en un punto de orientación principal para el desplazamiento en el espacio.

⁴² La puesta en circulación de un nuevo sistema de transporte público –Transmilenio– amplió la percepción negativa sobre la Avenida Caracas antes de las modificaciones producidas para la adecuación de la troncal. En consecuencia, la construcción del relato urbano sobre la antigua Caracas tiende a ser más radicalizada, fantástica y exagerada entre un antes y un después de las adecuaciones urbanas.

⁴³ El proceso de reorganización de la venta informal en el centro de la ciudad, particularmente en la zona de San Victorino, supuso la distribución de locales de venta, recuperación del espacio público, mayor seguridad en la zona, higiene, entre otros. Al igual que en el caso anterior, la distancia que media entre el San Victorino tradicional y la nueva organización de la zona comercial, parece ser un abismo no solo en tiempo, sino en las valoraciones positivas y negativas que se construyen en los relatos urbanos.

⁴⁴ No sin problemas, la Alcaldía Mayor de Bogotá proyectó un plan de recuperación del espacio público (en el cual se inscribió la zona de San Victorino) para la ciudadanía. “El Cartucho”, como se conoce un sector del barrio de Santa Inés, fue objeto de “urbanización” para la construcción del Parque del Tercer Milenio. Urbanización que supuso la demolición de los edificios y la “reubicación” de las personas que allí vivían. “Así, Bogotá decidió en Santa Inés – El Cartucho, no sólo adelantar un proceso de renovación urbana, sino también liderar un proceso de renovación social, cultural, económica, generando condiciones concretas para la construcción y reconstrucción de miles de proyectos de vida” (ROBLEDO GÓMEZ, A. M. (2002). “El Cartucho: territorio de luz

también social en la medida en que estos relatos recogen la dinámica de las relaciones entre la significación y el espacio urbano. En el relato que actualiza estos lugares se filtran una idealización y una valoración optimista con respecto a un pasado que generalmente es más negativo desde la visión en retrospectiva. Sin embargo, y más allá de cualquier valoración negativa, es justamente en el reconocimiento de sus valores, características y condiciones que se hace posible hablar de él en contraposición y por comparación con el espacio actual. Los relatos urbanos son también marcas características en la voz y los sonidos de una ciudad; las ventas ambulantes que distinguen sus productos a través del canto, el perifoneo o la repetición encadenada entre el objeto y el valor comercial, el sonido de balineras, zorras, recolectores de basura, recicladores, buses y carros, llegan a conformar un paisaje sonoro que particulariza el tránsito y la permanencia de los relatos en el espacio.

Los ejemplos señalados no agotan las posibilidades y variaciones del relato urbano. Tampoco es posible señalar cuál de todos ellos puede considerarse como un relato fundacional sobre el cual se proyectan, a modo de reconocimientos, los sucesivos relatos. No obstante, estos ejemplos intentan señalar la multiplicidad de estrategias discursivas posibles de ser construidas para dar sentido al espacio y, en consecuencia, a la ciudad. Superponiendo y alternando el recuerdo, la historia y la experiencia de antiguos relatos para conformar o consolidar nuevos sentidos en la relación del espacio y la sociedad por donde es posible nombrar a Bogotá, estas son algunas de las formas como los relatos urbanos describen lo particular.

Las prácticas simbólicas que los diferentes sectores de la sociedad articulan a partir de una forma de relacionar y significar el espacio y, recíprocamente, las relaciones tácitas que en su distribución y simbolización establece el espacio, describen la dinámica específica para una lectura de la ciudad a partir de los relatos urbanos. En este sentido, la articulación entre los relatos urbanos y los señalamientos e intervenciones efímeras, se constituye en nuevos relatos en los que el nombrar y las reglas del juego se renuevan, se reconocen y se enriquecen como nuevas instancias que nos permiten leer una imagen de la ciudad contemporánea. Consideremos, entonces, que las acciones y prácticas efímeras no son propuestas de solución a los diferentes problemas sociales y comunitarios; ellas señalan e indican en mayor o menor grado la especificidad y alcances de estas problemáticas.

y oscuridad, o sobre el cincelado de rostros”, en *Busco un hombre. Busco una mujer. Calle de El Cartucho: Crónicas para el más allá*. Bogotá: Departamento Administrativo de Bienestar Social. Alcaldía Mayor de Bogotá. p. 12). La urbanización del barrio aportó a la ciudad un nuevo parque y, en consecuencia, más “espacio público”; sin embargo, en el proceso de recuperación y construcción de estos lugares en la ciudad, las máquinas, los alambrados y las excavadoras también se llevaron una parte importante de la memoria de la ciudad. La comprensión y la recuperación de los relatos urbanos surgidos a partir de esta experiencia del espacio son quizá una de las formas como El Cartucho pervive.

III. Lecturas del espacio y del tiempo efímero

La ciudad ya no nos parece la misma y, sin embargo, nada en ella ha cambiado sustancialmente. Podemos encontrar más obras en construcción, reparaciones de calzada, mejoramiento del “espacio público” o menos vendedores ambulantes, pero, finalmente, la ciudad sigue simulando estabilidad y totalidades. Quizá lo que se haya transformado en el transcurso de este trabajo es la posibilidad de experimentar el espacio y el tiempo urbano desde la mirada, el recorrido y la experiencia percibida. Sin embargo, muchas de las imágenes que presentáramos aquí se han desvanecido en el movimiento y cambio del espacio urbano; podríamos pensar que sus huellas permanecen a través del intento por comprender, más allá del espacio contextual, las relaciones sociales que se desarrollan en ese espacio; no podremos recuperar o rastrear sus huellas y afirmar su trascendencia material o las múltiples formas de recepción y reflexión que ellas produjeron en el transeúnte. Intentaremos en este punto comprender la dinámica específica que nos posibilite leer correspondencias entre la imagen de las acciones y el juego del lenguaje que significa y activa el espacio urbano.

“*X veces gente silla*”, leído como un acontecimiento sorpresivo⁴⁵, señaló a través de las sillas suspendidas en lo alto de los muros y de los ancianos en sus labores ociosas el tiempo no productivo en medio del tránsito acelerado de comerciantes y empleados. X veces repetidas, las actividades de los ancianos pasan desapercibidas como actividades de esparcimiento; sin embargo, en la figura del viejo y su labor ancestral se hicieron evidentes el valor y la presencia de la tercera edad en la conformación de la sociedad. El señalamiento de Angie Heiss parece cerrar el círculo no solo vital del ser humano, sino principalmente la visión reiterativa de lo mismo, el desgaste y desvalorización de las prácticas culturales y generacionales y la adopción de renovadas estrategias más productivas, más operativas si se quiere, pero en última instancia, con el paso del tiempo éstas se ubicarán junto a lo viejo y lo ocioso. El desarrollo silencioso de esta práctica, en la que la escenificación teatral podría ser considerada como un factor secundario pero no menos importante, el tiempo acelerado y dinámico del tránsito por el espacio se detuvo por unos instantes para ofrecer a la mirada de quienes automáticamente realizan sus apuestas, una visión del juego y de lo lúdico sin metas y consagraciones.

Al contrario de lo que sucede con otros señalamientos e intervenciones, “*X veces gente silla*” es un acontecimiento pensado y organizado en términos generales, no ya a partir de la particularidad de la ciudad de Bogotá, sino de una temática más amplia, como lo es la distinción entre lo íntimo y lo público⁴⁶. No obstante, la elección del espacio para su proceso y

⁴⁵ El trabajo del cual parten muchas de estas reflexiones es extenso en sus desarrollos y, especialmente, extenso en las categorizaciones en torno a cada figura de las prácticas artísticas. Este artículo, cuyo objetivo es señalar los tránsitos de las relaciones entre espacio urbano y temporalidad de la obra efímera, no recoge todas las alternativas de las categorizaciones que allí se realizan.

⁴⁶ El señalamiento de “*X veces gente silla*”, antes de llegar a Bogotá, había sido realizado en diferentes ciudades de Europa, respetando más o menos las mismas características temporales y de distribución escenográfica por las calles y avenidas más importantes de esas ciudades.

la dinámica particular que en él se desarrolla caracteriza de manera especial cada ocasión en la que se lleva a cabo el señalamiento. Más que retomar las formas de nombrar, las formas de relatar y de organizar las reglas del juego del relato urbano de Bogotá, Angie Heiss propone una reflexión en torno al tiempo y a la significación particular y constitutiva de los ancianos en la sociedad y de las prácticas simbólicas y lúdicas que ellos efectúan, representando así la tensión entre el dominio de lo familiar e íntimo y el anonimato del espacio público. En este sentido, el acontecimiento sorpresivo pareciera proponer la construcción de un relato urbano que parte del *motivo* de su propuesta, es decir, en torno a la vejez y a lo improductivo como relato que desestabilice la lógica de producción y de renovación constante a la que se somete la sociedad contemporánea. En este objetivo, la construcción de la reglas del juego del lenguaje parece recurrir a la utilización de otros elementos que al mismo tiempo construyen sus propios relatos y formas de nombrar: las sillas, los ancianos, la repetición y la iteración del gesto y la actividad lúdica, convocan en su particularidad la constitución de otros juegos del lenguaje, pero integrados bajo la práctica logran describir la singularidad del juego propuesto por el artista.

En el acto de nombrar la desaparición y la violencia política nacional, el señalamiento *Acto de Memoria*⁴⁷ relató el hecho histórico y social de la toma del Palacio de Justicia, proponiendo para ello la alternancia de los objetos, los conceptos, el recuerdo y la memoria como reglas básicas desde las cuales desarrollar este juego que más que conmemorar la fecha o las horas trágicas se propuso como un acto que desestabilizara la percepción y, en consecuencia, conmocionara la reflexión del público hacia un pensamiento crítico. Difícilmente podemos decir que las sillas que se deslizaron lenta y pausadamente sobre el muro del edificio reconstruido habrían adquirido la significación en cualquier otra fachada o que la actitud silenciosa con la que se realizó la práctica era carente de sentido; en consecuencia, cada uno de los elementos dispuestos, coordinados e integrados en el acto de memoria solo podían comprenderse como reglas dentro del mismo juego que el relato articulaba. No podremos saber los impactos provocados o derivados de esta práctica o si efectivamente se realizó el acto social de memoria, pero sí podemos comprender que los pocos vestigios del pasado y el regreso actualizado de la noche de la toma se produce en cada fecha que la conmemora y cada vez que observamos el edificio renovado.

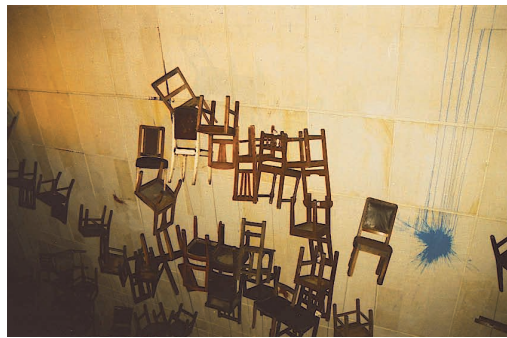
Cercano a este principio de conmoción y de iluminación de la reflexión crítica, la práctica realizada en frente de la casa de Jaime Garzón⁴⁸ tuvo la oportunidad de nombrar la muerte a partir del asesinato. La práctica espontánea y colectiva de la gente de llevar rosas, no solamente a la tumba donde yace el cuerpo sino al sitio que registró la vida de

⁴⁷ SALCEDO, DORIS (2002). *Práctica efímera. Acto de Memoria. Palacio de Justicia*. Bogotá. 6 de noviembre de 2002. 28 horas.

⁴⁸ SALCEDO, DORIS y VÍCTOR LAIGNELET (1999). *Práctica efímera. (Cuatro señalamientos) Muro de rosas. Barrio Corferias (Bogotá)*. Septiembre y octubre de 1999.

► **ACTO DE MEMORIA.** Palacio de Justicia (Bogotá). Doris Salcedo. 6 de noviembre de 2002. 28 horas.

este personaje, fue recogida por los artistas para relatar una de las formas simbólicas del duelo colectivo. El carácter procesual de la práctica⁴⁹ transformó gradualmente la significación de la flor que dejó de ser apenas ofrenda funeraria para constituirse alternativamente en símbolo del duelo colectivo y de denuncia social frente a la violencia y a la muerte. Por otra parte, lo procesual en la construcción de las hileras de rosas inauguró diferentes momentos para la reflexión y acción del público frente a la problemática específica de la violencia; al igual que el *Acto de Memoria*, no nos arriesgaremos a presuponer las alternativas del



impacto visual y emotivo de esta práctica en el público que siguió su desarrollo, como en el espectador que sólo tuvo conocimiento de ella a través de los medios de comunicación masiva. Sin embargo, el tiempo de ejecución y las alternativas del proceso sobre el muro fueron una oportunidad para la reflexión en torno a la muerte, más allá de una persona en particular, como acontecimiento cotidiano y reiterado en una sociedad en la que el duelo también es cíclico y repetido.

En tanto estrategias artísticas que recuperan y renuevan los relatos urbanos del espacio en la ciudad, *Acto de Memoria* y *Muro de rosas* abordan, a través de un nombrar particular y de unas reglas también particulares, el relato general sobre la muerte, la violencia y la memoria, situaciones que más que asuntos estatales de seguridad o esfuerzos por conmemorar

⁴⁹ El primer señalamiento consistió en realizar una hilera de rosas sobre el muro, a lo que le siguió la construcción de sucesivas hileras hasta recubrir la totalidad del muro. Las flores colocadas en el segundo momento de la práctica hicieron más evidente el proceso de degradación de la primera hilera de flores. A esta práctica con las flores, le siguió otra en la que las flores naturales eran reemplazadas por grabados en papel que representaban a las rosas, y de un metro ochenta centímetros de alto. El desarrollo de la práctica artística consistió en convocar al público a que se parase frente a estos grabados durante una hora, conformando así una fila a lo largo del muro de personas silenciosas que observaban fijamente la representación de la rosa.



◀ **ACTO DE MEMORIA.** Palacio de Justicia (Bogotá). Doris Salcedo. 6 de noviembre de 2002. 28 horas.

determinadas fechas son continuamente actualizados por los actos del lenguaje que sobre el espacio significan el duelo y la memoria⁵⁰.

Cotidianamente pasan por nuestras manos pequeños volantes que nos ofrecen un futuro mejor, la posibilidad de recuperar al ser querido, destrabar maleficios, videocabinas triple x, distanciamiento de vecinos molestos, niñas convertidas en objetos de deseo por poco dinero, almuerzos a bajo precio, lectura de las manos y un sinfín de promociones más. Los papeles llegan al piso de la acera o al interior de algún bolsillo luego de ser leídos o ampliamente ignorados. En estas estrategias informales de promoción urbana podemos distinguir diferentes alternativas

para significar el espacio urbano. En líneas generales, la ciudad descrita por los volantes es un espacio mediado por el deseo individual: el deseo de prosperidad y el deseo comercial y de consumo que, en última instancia, es el de inclusión y pertenencia. Podríamos citar una multiplicidad de imágenes que recorren este espacio y se proyectan como imágenes alegóricas que prometen la satisfacción del deseo. El futuro siempre es promisorio y como el horizonte en el paisaje, inabarcable e inalcanzable. A esta dicotomía entre la proyección del deseo y la promesa futura de su concreción parecen presentarse las siluetas del ex presidente y su esposa en Ciudad Kennedy⁵¹ que transitan el espacio urbano reviviendo la nostalgia o el rechazo en

⁵⁰ Las cruces a los lados de las carreteras, los altares improvisados que en el camino se construyen pidiendo protección para el viajero o la significación particular de las estrellas negras en las calles de la ciudad para quien ha perdido a un ser querido en un accidente de tránsito, pueden ser comprendidas como relatos urbanos que articulan el nombrar la muerte, la violencia y el duelo a través de estas formas improvisadas de actualizar la memoria.

⁵¹ LAGOS, MILLER y CAMILO MARTÍNEZ (2002). *La Visita*. Dummies de John Kennedy y Jacquie Kennedy. Ciudad Kennedy. Octubre-noviembre de 2002.

su visita al barrio. La figura de John F. Kennedy señalando hacia adelante junto a una pila de ladrillos o la pareja norteamericana descendiendo por uno de los puentes de Transmilenio, no sólo son apariciones fantasmagóricas en su doble condición, como lo señaláramos antes, sino, principalmente, alegorías de lo que significaron en un determinando momento histórico el progreso y la fe en el futuro para la sociedad. No se señala solo la pervivencia y actualidad de la imagen de Kennedy dentro del barrio, sino como una imagen en la que se proyectan los deseos de progreso, la práctica artística devuelve al barrio la sentencia de que el pasado no es algo sustancialmente diferente al presente y que el futuro ya llegó. La visita del presidente estadounidense al acto de inauguración del barrio o “Ciudad Techo” consolidó su imagen como hombre preocupado por las desigualdades sociales y económicas para que luego de su asesinato, ésta se acrecentara como el benefactor de la comunidad. La imagen de Kennedy no es sólo la proyección de un deseo individual, sino el de una comunidad en particular; en este sentido, para nombrar la prosperidad y relatar el progreso social y económico, su imagen y la de su esposa en su histórica visita se constituyen, por medio de esta práctica efímera, en los elementos reguladores que logran entablar un diálogo entre el pasado y el presente a través del mismo deseo individual o colectivo de un futuro mejor.

Como desarrolláramos antes, podemos pensar la fantasmagoría como una aparición fantasmal y, por otro, en el sentido benjaminiano en tanto fantasías de la burguesía que intentan anular los deseos y desigualdades de las clases sociales. Los *dummies* de la pareja Kennedy articulan esta doble dimensión fantasmagórica, al tiempo que en su aparición señalan las promesas incumplidas y los deseos postergados de quienes vieron en ellos y en el proyecto político-económico que encarnaban la solución de sus problemas inmediatos.

La voluntad de igualar las diferencias y tensiones que produce el sistema económico solo hace más evidentes los desajustes que se producen al interior de la sociedad: las alteraciones, la marginalidad y la exclusión que en el movimiento centrífugo de la lógica de producción capitalista se producen o tienden a ser estigmatizadas socialmente –la prostitución y la mendicidad pueden ser ejemplos de ello– o equilibradas institucionalmente –manicomios, cárceles, reformatorios, etc. Sin embargo, y más allá de esta lógica que rotula social y moralmente a los sujetos, al interior de la sociedad los intercambios, cruces y negociaciones se continúan produciendo. Así como llegan a nuestras manos los volantes promocionales de jóvenes “lolitas” por veinte mil pesos, también reconocemos en nuestro tránsito por la calle las demarcaciones simbólicas que inauguran las zonas rojas, moteles, cabinas condicionadas y burdeles. La prostitución es la profesión más antigua del mundo, como bien dice el dicho popular, a lo que habría que agregar que es también el tema de discusión más antiguo. Quizá lo que más incomoda en la discusión es la utilización del cuerpo como elemento de producción económica, más allá de que este principio puede ser extendido a casi todos los trabajos. La prostitución encarna –como lo señala Benjamin– todo el proceso de producción, circulación y consumo del sistema capitalista y observar su funcionamiento en un solo cuerpo puede ser la fuente del horror. Finalmente, la prostituta recoge ingeniosamente todas las estrategias de



◀ LA MEJOR ESTÁ AQUÍ. Imagen Pirata. Zona de tolerancia (Bogotá). Esténcil y aerosol. 50 x 55 cms. 2001. fotografía Imagen Pirata. PABLO ADARME 2001-2

promoción y venta de la mercancía en un solo paso: ofreciéndose ella misma como objeto de deseo al consumidor. “*La mejor está aquí*”⁵² señala abiertamente esta relación entre promoción comercial y prostitución. Generalmente se acepta de buena gana la utilización de modelos en las imágenes publicitarias, hombres y mujeres que “personifican” los atributos del producto y que proyectan los valores de seguridad, felicidad o placer que promueve el consumo. La intervención con esténcil de “*La*

mejor está aquí” subvierte este orden que subordina la imagen del modelo a los valores del producto comercial. La imagen de la mujer es anónima, sintética y en cierta medida estereotipada como imagen de la sensualidad, nada en ella remitiría a la identificación como prostituta y, sin embargo, la ubicación de la plantilla en la zona roja de la ciudad se establece como enlace para su identificación. La alteración del mensaje original –el de la cerveza– no se produce por su vinculación con la imagen de la mujer puesto que en muchos anuncios de bebidas alcohólicas podemos encontrar el mismo tipo de asociación; por otra parte, la remisión del mensaje “*la mejor está aquí*” es bastante directa para el público que conoce la estrategia publicitaria de la bebida. Podemos considerar que la mayor alteración se produce por el espacio de intervención, generando así un nuevo sentido y una nueva significación sobre la relación entre publicidad y prostitución. No reflexionamos sobre la acción particular como un gesto de denuncia sobre la prostitución –acción estigmatizante–, sino a partir de considerar que “*La mejor está aquí*” nombra la lógica de producción capitalista a través del relato particular de la prostitución y la publicidad como estrategias asociadas para el consumo de los productos, ofreciendo a la comunidad un punto de reflexión diferente, no ya para sancionar la prostitución y a la prostituta en particular, sino para analizar las estrategias de consumo y de proyección de deseos a través de los objetos. Podemos extender estas consideraciones sobre el reconocimiento y renovación del relato urbano a partir de la relación

⁵² “*La mejor está aquí*”. Imagen Pirata. Zona de tolerancia (Bogotá). Esténcil y aerosol. 50 x 55 cms. 2001.

► **JUST DO IT.** Imagen Pirata. Carrera séptima y calle 23 (Bogotá) fotocopia sobre papel fucsia. 100 x 150 cms. 2001. Fotografía Imagen Pirata.



entre la prostitución y la publicidad por medio de la intervención “*Just do it*”⁵³. Nuevamente la acción subvierte el orden del anuncio publicitario para realizar, por medio de un gesto irónico, una invitación al público a acatar la consigna tal como lo hace con los anuncios de la marca deportiva. “*Just do it*” inaugura un diálogo entre el receptor, a quien las dos mujeres de la imagen lo están invitando por medio del mensaje. La orden de *simplemente hazlo* que puede quedar indefinida en la pauta comercial original, encuentra su

punto de referencia más directo a través de su vinculación con las prostitutas y la entrada del burdel; más que una invitación explícita, “*Just do it*” señala, quizás más literalmente que la acción “*La mejor está aquí*”, el estatuto comercial y mercantilizado de la prostituta como “mujer mercancía” expuesta para el consumo. Finalmente, las dos intervenciones recogen la dinámica particular del relato como conjunción entre las fuerzas sociales y el espacio urbano, en donde la prostitución, los clientes, las zonas rojas, las prostitutas y la publicidad logran significar el espacio de la ciudad a partir de sus prácticas singulares.

Volvemos a los volantes en la calles y comprendemos, a partir de la diversidad de ofertas y promesas, que todo lo que circula y se produce no sólo materialmente es objeto de un consumo acelerado y muchas veces, instantáneo. Brujas, indios amazónicos, lectores de tarot, borra de café o de chocolate y de cartas se agrupan en torno al deseo de un éxito seguro y es quizá la noción de éxito –como valor representacional– lo que nos mueve continuamente en la búsqueda por una forma específica de inclusión social. No siempre es necesario recurrir a brujas que nos aseguren un futuro exitoso: también se puede recurrir a la educación como una inversión segura y fiable de un mañana de felicidad. “*Gente con futuro?*”⁵⁴ nombra la

⁵³ “*Just do it*”. Imagen Pirata. Carrera séptima y 23 (Bogotá) fotocopia sobre papel fucsia. 100 x 150 cms. 2001.

⁵⁴ “*Gente con futuro?*” Imagen Pirata. Esténcil y aerosol. 47 x 33 cms. 2001.

dinámica específica del éxito como eje de consagración social e individual a partir de la educación. Interviniendo en los muros de instituciones de educación superior, la acción cuestiona las garantías de éxito y prosperidad que estas instituciones ofrecen a la comunidad. La estrategia para organizar el relato sobre la educación como un valor de consumo más, recoge en términos generales las mismas herramientas propuestas en las acciones “*La mejor está aquí*” y “*Just do it*”. Sin embargo, el signo de interrogación que cierra el mensaje clausura las posibles referencias comerciales del mismo, permitiendo que la mirada regrese, alternativamente, sobre la imagen y el mensaje como unidad de sentido.

Progresar económica y socialmente no se vincula solo a la posesión de bienes materiales: también el capital cultural y simbólico de las personas es susceptible de considerarse como un valor representacional en el juego del lenguaje; en este punto, el nombrar la distinción social a través de la denominación de “doctor” a todo aquel que tenga un estudio superior, es el principio de un reconocimiento social vinculado al éxito de una persona. Dentro de esta lógica de diferenciaciones y ascenso social, algunas instituciones de educación superior capitalizan este deseo de clase inscribiendo la formación profesional dentro de la dinámica del mercado y la mercancía como un producto en oferta más en el que el valor agregado del “producto” promocionado se orienta, como cualquier otro objeto de consumo, a exaltar cualidades y atributos simbólicos derivados de su posesión.

En el juego de representar cualidades particulares que nos distingan socialmente se instauran fronteras de pertenencia o de exclusión social; ya sea por estratos socio-económicos, por educación, trabajos o vestimenta pertenecemos o no a determinado ambiente, somos reconocidos por nuestros pares y excluidos por otros. “*Se tiene o no se tiene*”⁵⁵ nombra esta dinámica de exclusión o de inclusión por medio de los bienes materiales. Volviendo a contrvertir el orden promocional de la publicidad, la acción retoma el mensaje comercial de otra bebida alcohólica para señalar irónicamente una forma de adquirir los bienes materiales que posibilitarían la inclusión social: el robo.

Las zonas peligrosas de la ciudad en donde el atraco y el hurto se constituyen en las prácticas más extendidas, también son nombradas por los relatos urbanos que advierten sobre la peligrosidad de transitar por esos sitios. Avanzando sobre esta advertencia, “*Se tiene o no se tiene*” reflexiona sobre la marginalidad de la misma dinámica de consumo en la sociedad. Si la prostituta encarna alegóricamente a la “mujer-mercancía-puesta-en-exhibición” que rastreáramos en Benjamin, el delincuente común advierte otros procesos como personaje alegórico de la sociedad. Podríamos considerar que el robo es también una forma de comercio que se diferencia de éste a través de la modalidad violenta que conlleva la adquisición de la mercancía que será puesta en circulación. No siempre el deseo proyectado sobre los bienes materiales se constituye en el motor de la acción delictiva: también y más comúnmente,

⁵⁵ “*Se tiene o no se tiene*”. Imagen Pirata. Carrera séptima y 21 (Bogotá). Fotocopia sobre papel amarillo. 100 x 150 cms. 2001.

las estrategias de la ilegalidad dibujan una red de relaciones y jerarquizaciones análogas al sistema de producción y distribución comercial, evidenciando así una forma de adaptación marginal del sistema económico. Finalmente, la acción “*Se tiene o no se tiene*” junto con “*La mejor está aquí*” y “*Just do it*” logran inscribirse dentro de un proceso de señalamiento como intervención en el espacio urbano, marcando los “lunares” e interrupciones del espacio de la ciudad y más ampliamente, de la sociedad.

“*Llegamos a todas partes*”⁵⁶ y “*Trabajamos para usted*”⁵⁷ como intervenciones efímeras retoman temas y problemáticas sociales, como el contrabando y la explotación infantil, respectivamente. Nombradas a través del juego entre representaciones de caravanas de contrabando y niños trabajando, y alusiones indirectas a mensajes publicitarios, las acciones no subvierten el orden promocional de la publicidad como lo propusieran las anteriores, sino que señalan una alteración en la percepción por medio del reconocimiento de las imágenes y la vinculación comercial del mensaje. “*Llegamos a todas partes*” y “*Trabajamos para usted*” encuentran su punto de encuentro al señalar la dimensión del impacto económico y social que implica el transporte ilegal de mercancías y su producción, igualmente ilegal, delimitando por medio de las imágenes la lógica del mercado entre producción y distribución. Sin embargo, el señalamiento realizado en la intervención difícilmente connota una denuncia a las estrategias de la ilegalidad comercial; podríamos considerar que éstas se proponen más como una reflexión en torno a las mismas estrategias de la sociedad para optimizar y producir los objetos de consumo de acuerdo con el sistema comercial.

No todos los deseos de inclusión se canalizan por la adquisición de bienes materiales: también hay deseos de inclusión que son parte del juego de reconocimientos y vinculaciones a sectores particulares de la sociedad. Así como la educación es un medio de inclusión social y productiva, “*Fainaly on th’a galleria*”⁵⁸ indica los procesos de inclusión y exclusión en el circuito artístico de la ciudad, apelando irónicamente a la pertinencia del lenguaje extranjero como signo de exclusividad y a la significación local que implica la figura del gallo, la gallada y las galleras. Receptivo a un público más específico que en el resto de las demás acciones o prácticas efímeras, la imagen del gallo realiza un gesto singular para comentar las estrategias “amistosas” y “familiares” que regulan el mercado de exposición y reconocimiento de los artistas. Sin embargo, la problemática no es tanto el ingreso al circuito artístico local, como la denuncia de la exclusión que señala la referencia a las galladas (amigos) y a la disputa escandalosa entre gallos (galleras /gallería). En última instancia, la acción referencia una dinámica particular del campo artístico, situación que no es ni

⁵⁶ “*Llegamos a todas partes*” (Proyecto Cosa hallada no es hurtada). Imagen Pirata. Fotocopia blanco y negro. 8 x 4mts. 2002.

⁵⁷ “*Trabajamos para usted*” (Proyecto Cosa hallada no es hurtada). Imagen Pirata. Fotocopia blanco y negro. 8 x 4 mts. 2002.

⁵⁸ “*Fainaly on th’a galleria*”. (Anónimo) Esténcil y aerosol. Galería Valenzuela y Klerner, Galería Santa Fe y Galería El Museo (Bogotá). 2003.

extraña ni exclusiva a los efectos de inclusión/exclusión sociales que se resuelven por la posesión y control de cierto capital simbólico, ya sea en un campo disciplinar particular o en el contexto de estratificación social.

Vinculado a la dinámica del espacio y las relaciones sociales a través de los relatos, “*Piensa leche. Vota vaca*” nombra el espacio político de elecciones y candidatos locales como una invitación a la participación de la comunidad. Recogiendo algunas de las estrategias de identificación e intervención callejera, “*Piensa leche. Vota vaca*” presenta el estencil con la silueta de una vaca en cuyo interior se inscribe el mensaje electoral. La analogía producida entre la referencia bovina y el nombre del candidato renueva el discurso tradicional de la campaña política, al tiempo que alterna con la identificación de la campaña y la identifica al de una pauta comercial para unir un significado –podríamos pensar que se trata de una campaña de expectativa para una nueva marca de productos lácteos. Sin embargo, la acción interrumpe la linealidad en la comprensión de la imagen a través de la inclusión metafórica que nos conduce desde el *piense* y el *vote* del mensaje al reconocimiento del apellido del candidato. Quizá en esta acción sea más difícil establecer una reciprocidad entre el relato urbano y el acto de nombrar y relatar que la intervención propone. Podríamos considerar que más que una relación de integración, “*Piensa leche. Vota vaca*” construye desde su particularidad un relato singular al interior de la producción discursiva de la política local y, por medio de la intervención, propone la vinculación entre el ámbito político y la comunidad.

Desde otro conjunto de prácticas simbólicas en el espacio urbano, la higiene y salubridad se nombran a partir de dos obras cuya dinámica de realización es diferente. Por un lado, la acción e intervención efímera de los “*Orinales*”⁵⁹ situados debajo del puente que señala el ingreso al barrio Venecia, al sur de la ciudad, y, por otra, la práctica como señalamiento efímero “*Sanitario Opcional*”⁶⁰. A través de estrategias de realización distintas, las dos obras refieren lúdicamente a la transposición de las actividades privadas en el espacio urbano, como lo son la micción y la defecación, entre otras. Así, podemos observar la lenta transformación del mobiliario urbano que progresivamente se adecúa para restringir este tipo de utilización: piedras en punta se disponen bajo los puentes para que los indigentes no duerman allí, y en las ochavas que describen el encuentro entre medianeras de edificios los ángulos se suavizan con pequeñas empalizadas que dificultan una posible permanencia o su utilización como baños públicos. Pese a todas estas medidas por regular el uso del espacio urbano como objeto público y comunitario, éstas raras veces son efectivas. Indigentes o no, la gente orina en las calles y esquinas, debajo de los puentes o detrás de un árbol en un gesto

⁵⁹ En el barrio de Venecia en el sur de la ciudad se lleva a cabo la Bienal de Venecia, evento artístico que también conlleva un rasgo lúdico en la apropiación y parodia del nombre de la Bienal italiana. La obra de Juan Francisco Velasco, “*Orinales*”, afiches en policromía que se dispusieron bajo el puente de ingreso al barrio participó en la IV edición de la Bienal de Venecia.

⁶⁰ “*Sanitario Opcional*”. Andrés Bath. Práctica realizada en el contexto del seminario de Problemática urbana dirigido por Elías Heim.

que más que una transgresión a la norma parece una apropiación individual de lo público. A partir de esta realidad de los usos privados de lo público, la acción *Orinales* marca un lugar privilegiado para la utilización del baño público y, al mismo tiempo, un sitio específico y emblemático dentro del barrio Venecia, como lo es el puente de ingreso. Cabría agregar que como producción artística, “*Orinales*” también realiza un gesto irónico al utilizar la imagen sintética de un sanitario como una actualización de la alusión a la obra de Duchamp. Los niveles de lectura propuestos por la obra referencian alternativamente el baño público, el lugar característico del barrio y una señalización deliberada para comprender la imagen allí representada o como una invitación al público a seguir utilizando el espacio urbano como objeto privado e individual o como una denuncia sobre las prácticas allí desarrolladas.

Por su parte, la práctica “*Sanitario Opcional*” recoge el mismo relato sobre los usos privados de lo urbano y frente a ello realiza una propuesta lúdica para su solución. Más allá de la propuesta singular que se ofrece a través de la práctica, la ubicación del sanitario destaca y señala los lugares públicos de uso privado. Así, los ángulos redondeados por la empalizada y las esquinas del centro de la ciudad evidencian su doble condición entre situación arquitectónica y baño privado. Como respuesta a otra problemática urbana, la práctica “*Minialimentador*”⁶¹ propone solucionar “prácticamente” los problemas de transporte y distribución de pasajeros hacia la periferia de la ciudad por medio de un carrito arrastrado por una persona. Al igual que en la práctica “*Sanitario Opcional*”, “*Minialimentador*” intenta mediar sobre los problemas de infraestructura urbana y de transporte. El señalamiento de carácter lúdico retoma la presencia, dentro del relato urbano, del sistema de transporte Transmilenio y de los pequeños buses de alimentación a la vía principal y los problemas que de su implementación se derivan. Así, la recuperación y renovación del relato urbano a través de una práctica efímera pone en circulación otro elemento en el juego del lenguaje: la economía y practicidad de la solución para miles de usuarios del sistema de transporte urbano. Si el problema de la higiene del espacio en la ciudad y los problemas de transporte en la periferia de la ciudad se pueden considerar como nuevas lecturas y, en consecuencia, nuevas adaptaciones de los relatos urbanos, la circulación de zorras o de vehículos de tracción a sangre también se inscribe dentro de las características del espacio y las relaciones sociales que conforman la ciudad.

La práctica y señalamiento efectuada por “*Bebedero*”⁶² recoge y analiza esta forma de circulación, transporte y medio de trabajo que se desarrolla en la ciudad. Simulando gráficamente las señales de tránsito de servicios en la carretera se presenta la cabeza de un caballo y por debajo de ésta, un platón con agua. La invitación se realiza a los conductores de las zorras para que se detengan y los animales encuentren un lugar donde tomar agua fresca. Sin

⁶¹ “*Minialimentador*”. Tatiana Godoy. Práctica realizada en el contexto del seminario de Problemática urbana dirigido por Elías Heim.

⁶² “*Bebedero*”. Verónica Lehner. Práctica realizada en el contexto del seminario de Problemática urbana dirigido por Elías Heim.

duda el hilo conductor que vincula prácticas como “*Sanitario Opcional*”, “*Minialimentador*” y *Bebedero* está dado por el carácter propositivo del señalamiento y el aspecto lúdico que propicia la intervención del público o simplemente su observación extrañada. Ninguno de estos señalamientos se extiende más allá del campo artístico en tanto propuestas artísticas y estéticas frente a un tema particular; sin embargo, en lo puntual del señalamiento, las prácticas recogen un problema del espacio urbano y, por lo tanto, de las personas que lo transitan, evidenciando la presencia de estas problemáticas y la necesidad de dar una respuesta. La capacidad de ofrecer un servicio a la comunidad a través de la producción artística se limita a través de estas prácticas por su duración, es decir, no se trata de ofrecer un servicio o asistencia que solucione de una vez los problemas observados, sino de indicar la presencia cotidiana de la acción por el espacio de los indigentes, las zorras y la gente que se desplazan por la ciudad.

Continuamos transitando por el espacio de la ciudad y son las prácticas y acciones efímeras, los relatos urbanos, las prácticas simbólicas que dejan sus marcas como cualidades distintivas de una relación con el entorno las que recomponen una imagen de la ciudad, no sólo heterogénea sino reconocida en la experiencia y el recorrido. Es cierto que Bogotá está dividida por la línea imaginaria que separa, como a dos países, el norte del sur. El norte es el lugar de los parques arborizados, con calles iluminadas y la recurrencia de un “color local” unificado por el ladrillo y los edificios de oficinas y departamentos, la ocasión para la ciclovía, la realización de encuentros masivos y las festividades. El centro es el eslabón que ensambla estos dos mundos. Desde allí se señala la dimensión histórica de la ciudad, lo viejo que nos recuerda el paso del tiempo a través de sus edificios y las demoliciones, pero particularmente los rasgos históricos de la ciudad que indican el paso del tiempo no ya de los objetos, sino de los habitantes que la observan. El espacio que se organiza desde el sur advierte características y vitalidades diferentes. Cuanto más nos acerquemos a él, con mayor fuerza se desvanece el color local norteño, el horizonte es más perceptible a través de una geografía tapizada por caseríos, calles irregulares y barrios comerciales de gran vitalidad en donde cada casa señala el esmero y dedicación de sus moradores por hacerla singular. Lejos de proyectar sobre el espacio sureño una mirada que recoja lo pintoresco y exótico de su composición, llegar a un barrio del sur por primera vez nos ofrece la oportunidad de experimentar y reconocer una forma de relacionarse de sus habitantes con el espacio, también peculiar. Sobre la dinámica que imprime el reconocimiento de ciertas cualidades repetidas en los barrios del sur y, específicamente en Venecia, “*Hogar dulce hogar*”⁶³ señala los valores simbólicos construidos alrededor de la ornamentación y presentación de las fachadas de las casas. Esta práctica, que recoge los síntomas e indicios que posibilitarían recomponer un perfil de decoración y selección de los habitantes, se extiende en el acto expositivo de las maquetas de pasteles no solo a la fetichización de lo decorativo –decoración que es fetiche antes de la

⁶³ *Hogar dulce hogar*. Pablo Adarme. Maquetas en acrílico. IV Bienal de Venecia. 2001.



▲ **HOGAR DULCE HOGAR.** Pablo Adarme. Maquetas en acrílico.
IV Bienal de Venecia. 2001. Fotografía Bienal de Venecia.

exposición— sino que traslada la reflexión desde el valor simbólico al valor representacional como cualquier otro producto presentado para la venta y el consumo. En este punto no es menos problemática la relación que establecen las maquetas en acrílico de los pasteles que realizara el artista y los pasteles comestibles que reproduce el maestro pastelero de la panadería. Los primeros aún conservan el valor del objeto único artístico, lejanos al poder adquisitivo promedio de los habitantes del barrio, mientras que los realizados por encargo en la panadería tienen el valor comercial de cualquier otro pastel. En esta doble consideración⁶⁴, podríamos pensar que las maquetas de los pasteles suplantando el valor simbólico de la fachada por la valoración comercial y artística, siendo los pasteles comestibles la ocasión para la celebración y el consumo —material y económicamente— del valor simbólico señalado por la práctica efímera. En otras palabras, lo nombrado por el señalamiento como valoración simbólica y económica de las fachadas de las casas de barrio de Venecia, se desdobra a través del relato específicamente artístico por medio del valor comercial de las piezas producidas por el artista y el relato urbano que pervive y se renueva en cada pastel que sale de la tienda a las reuniones familiares de las casas del barrio.

⁶⁴ Más que realizar un juicio valorativo sobre el desarrollo e implicaciones de la práctica efímera en “Hogar dulce hogar” entre objeto único artístico y objetos múltiples comerciales, consideramos que ésta constituye la ocasión por la cual los habitantes del barrio realizan otro gesto, quizá más simbólico que el del artista, como lo es el de comerse sus propias casas reproducidas en el pastel.

Podemos considerar al espacio urbano como un conjunto de regulaciones, indicaciones y prescripciones institucionales que tienen por objeto proponer reglas de juego comunes a sus habitantes. No obstante, hemos visto que podemos comprenderlo también como la alteración, adecuación o transformación de la normatividad a partir de las prácticas sociales y comunitarias que en él se desarrollan. Así, las prohibiciones que indican los límites y márgenes habilitados para el desarrollo de una actividad, o simplemente para el recorrido, se constituyen por medio de esta práctica social y comunitaria en oportunidades para la transgresión de la norma y, en consecuencia, en espacios por colonizar. Las advertencias y restricciones parecen llamar más la atención y la lógica desde la que se plantean muchas veces se aleja de la realidad. El control de la polución visual puede ser el argumento para la prohibición de fijar carteles libremente por las calles, como también lo puede ser el control de la sanidad e higiene lo que sustente la prohibición de fumar, la del ingreso de animales y tantas restricciones más.

*Prohibido fijar avisos*⁶⁵ interviene el espacio urbano para señalar la dinámica de este juego entre restricción y subversión de la norma. Nombra irónicamente, a través de los afiches que simulan la apariencia del muro de ladrillos, la inestabilidad de una prohibición fundada en el control de la polución visual y la rapidez con que la estrategia de restitución del muro se ve azarosamente transformada por nuevos carteles publicitarios. El gesto artístico que transgredió la prohibición de no fijar anuncios allí para restituir la apariencia original del muro por medio de afiches, progresivamente se confunde e integra con otras transgresiones –comerciales en su mayoría– que buscan en las paredes de la ciudad el espacio para publicitar sus productos. En última instancia, el proceso de intervención visual en “*Prohibido fijar avisos*” hace evidente, por un lado, la transitoriedad que tienen las marcas visuales en el espacio urbano, mientras que, por otro, es testigo de la disputa por el valor comercial del espacio urbano como lugar expositivo privilegiado –de allí que se señalan sitios habilitados para fijar carteles y otros no– de campañas políticas, bailes, ferias, ofertas comerciales, acarreos, cines y, paradójicamente, de anuncios como “No se arrienda. No se permuta. No se vende”.

En el espacio urbano se suceden estas luchas y negociaciones que buscan establecer regulaciones entre lo institucional y las prácticas sociales. Similar a un campo de batalla, allí se producen roces, empujes, encuentros y se propicia el distanciamiento necesario para ubicar en él a los objetos de oposición y de ataque. En la mayor parte del tiempo este campo de batalla es más metafórico que bélico, aunque tampoco podríamos negar que es justamente el espacio urbano el escenario de manifestaciones populares y, según la mirada que sobre él se tenga, el lugar de lo oscuro, el delito y el peligro o el objeto privilegiado para hacer política sobre lo “público”. Las calles ya no son solamente el lugar de tránsito o el escenario para la interacción social, como lo señalaba Senett para la ciudad del siglo XVIII: la calle

⁶⁵ “*Prohibido fijar avisos*”. Colectivo Tangrama. Afiches policromía. La Candelaria, Centro de la ciudad, Carrera Quinta (Bosque Izquierdo y La Perseverancia), Carrera Séptima (Zona Chapinero). 2003.

también se ha transformado junto con la sociedad, lo cual no quiere decir que haya cambiado su morfología o su función de distribución. Los andenes y vías son también espacios para las negociaciones, el intercambio y la circulación, no solo de personas sino de bienes de consumo. Quizá por ello, la calle y el comercio informal se encuentran emparentados. “*Botella papee*”⁶⁶ nombra la particularidad del voceo en la venta ambulante, el recorrido casa por casa, cuadra por cuadra de un ritmo de venta y de promoción urbana e informal como un elemento característico de Bogotá. Sin embargo, en la caracterización de la ciudad por el comercio informal y voceado, no estamos valorizando lo pintoresco y anecdótico que puedan resultar sus personajes o sus estrategias comerciales. “*Botella papee*”, en tanto imagen estampada sobre un muro, restituye la presencia de un problema –el desempleo– en ausencia del personaje, como algo cotidiano y experimentado en el recorrido por la ciudad a través, entre otras cosas, de los vendedores ambulantes.

Las imágenes de los registros de los señalamientos e intervenciones adquieren sentido a través de la posibilidad de recomponer o proponer una alternativa de los relatos urbanos. Ellas pueden ser consideradas desde la ingenuidad de la forma o de la imagen como un elemento más dentro del espacio de la ciudad o pueden ser recuperadas desde la dinámica de un discurso social que construye comunitariamente sentidos para conformar una imagen de la ciudad. Observar las acciones y prácticas efímeras en el espacio urbano solamente como expresiones artísticas o marginales que degradan la estética de la ciudad puede ser una opción de lectura. Nuestra propuesta busca integrar los relatos urbanos y las imágenes a partir de encontrar relaciones, de buscar el movimiento y la inestabilidad de estar en el límite entre hablar de la ciudad y construir una imagen de ella.

La prostitución no es un problema moral que se deba señalar o enjuiciar: es una forma descarnada de la lógica del sistema de producción y consumo de mercancías y de nuestros deseos distorsionados; la muerte y la violencia tampoco se podrían concebir como consecuencias derivadas solo de los procesos sociales, sino que éstas señalan una acción política consciente en la cual los actos de memoria se constituyen en formas simbólicas de resistencia activa; la desaparición es quizá el acto de violencia más inestable: sin cuerpo para enterrar, el duelo no tiene conclusión y se extiende en la espera infinita que le dé una cara y un nombre a la muerte. El tiempo de los juegos, de lo improductivo, se advierte como una irrupción que desestabiliza el principio del tiempo productivo, abriendo un paréntesis en el que quizá podamos encontrar un margen para jugar sin metas ni reconocimientos. Lo lúdico nos devuelve a la infancia y con ella nos llegan las imágenes del azar y de la sorpresa como

⁶⁶ El estencil de “*Botella papee*” participa de un proyecto más amplio, como fue la publicación de una revista que llevara el mismo nombre. “*Botella papee*” como publicación se editó cuatro veces y luego desapareció. El tercer número de la revista, dedicado a la ciudad de Bogotá, fue la ocasión para la aparición del estencil que tomamos como objeto de análisis. “*Botella papee*” fue producida por Mauricio Barrios Trujillo + Carlos Novoa + Andrés Rodríguez + Andrés Guerrero + Carlos Alberto y dirigida por Andrés García Poveda y Julián de Narváez.

instantes en los que nos reconocemos como personas singulares pero comunes en la fantasía del intercambio que propician las reglas del juego –podemos complicar sucesivamente las reglas para demorar su conclusión. Jugar no significa huir del mundo, es la ocasión de no ser activos dentro de la línea de producción y, en consecuencia, recorrer y crear nuevos espacios y nuevas relaciones. Este juego sin metas ni reconocimientos sociales es diferente al juego de intercambio de valores representacionales y económicos al que jugamos en nuestro tiempo productivo. Si la actitud lúdica no fuera un paréntesis sólo para ociosos, niños y ancianos, no depositaríamos tantos deseos en el futuro, no buscaríamos tantos reconocimientos sociales y económicos y, finalmente, el éxito personal sería una consecuencia derivada de la conclusión de una partida, es decir, del azar. No obstante, el tiempo de los juegos y la recreación cada vez es menor, no solo por esta oposición entre productividad e improductividad sino, porque al igual que en el siglo XVIII, cuando los niños ingresaban prontamente al mercado laboral, a través de los desvíos y alteraciones de la sociedad, los niños son hoy educados en la línea de producción, ya sea como mano de obra económica o como consumidores precoces; su relación de juego se establece entonces a través de los objetos de las vitrinas más que por la interacción con los otros. No se trata de singularizar el tiempo productivo solo a través de la producción de mercancías, sino también que como derivación de ella la acumulación del capital simbólico es un valor representacional como cualquier otro. En este sentido, las prácticas artísticas efímeras advierten esta doble dinámica en cuanto irrupciones en la productividad material de la lógica del mercado convencional, pero, al mismo tiempo, las imágenes de registro y la identificación del artista como autor –que se realiza no sin complicaciones– restituyen la condición de obra de arte a la práctica o acción y, por lo tanto, juegan nuevamente dentro de la lógica de producción, circulación y exhibición del mercado artístico.

El paisaje puede resultar desolador y sin salidas si advertimos que desde los actos cotidianos se sucede la repetición constante de una lógica de producción, circulación, exposición y consumo sin fin. Sin embargo, es a través del recorrido de la ciudad como podemos encontrar alternativas, intentar perdernos en ella para experimentar un tiempo sin objetivos utilitarios; pasear, deambular, derivar o recorrer, significan diferentes formas de reconocer la ciudad como una práctica estética que no logra materializarse y desgastarse, tal como lo hicieron los dadaístas o Robert Smithson. En la extensión de esta práctica no-objetual derivada del campo artístico, jugadores en el espacio urbano, artistas o no, tenemos la posibilidad de señalar los paréntesis del juego sin objetivos y, a través de estas irrupciones, recorrer los espacios vacíos y llenos, negativos y positivos, abandonados u ocupados que conforman el tiempo y el espacio de Bogotá.

Al ruido de las calles y sus imágenes, al paso acelerado que nos reclama el punto de llegada, al arrume de objetos, personas y recuerdos, se le puede contraponer una mirada y observación crítica, no ya para juzgar la condición de la ciudad en tanto manifestación social, sino para descubrir en ella un nuevo tiempo y un nuevo espacio en los cuales acordar

las reglas del juego que nos permitan relatar nuestra imagen de la ciudad y al mismo tiempo construirla. No se trata de volver a recuperar la acción poética del *flâneur* que describieran Benjamin o Hessel; hoy nos es imposible transitar en la multitud sin ser sospechosos por improductivos, la muchedumbre en la calle no nos acoge ni nos brinda un refugio sino que nos expulsa en el movimiento acelerado de expansión y contracción lucrativa. En medio del anonimato que brinda el espacio contemporáneo también hemos creado estrategias para la identificación genérica de aquellas personas que interrumpen el ritmo productivo. Ser anónimo es la regla que nos permite participar de este juego, y quebrantarla supone iniciar otros juegos en los que las metas no parten de la acumulación material y simbólica en tanto sujetos activos de la sociedad. La práctica del espacio urbano es un juego en el que podemos ser *sospechosos* por anular los objetivos individuales y los valores representacionales que regulan el juego cotidiano, por prolongar las partidas sucesivamente, por complejizar sus reglas, por no dejar marcas ni proponer correcciones, por extender invitaciones abiertas a otros jugadores o, sencillamente, por jugar solos.

Recorrer el espacio como una práctica lúdica nos ubica en la intersección entre el anonimato y el ser sospechosos; nuevamente nos ubicamos en el margen, en el medio de estas dos condiciones, para buscar no ya las relaciones de lectura que nos permitan comprender el espacio y el tiempo de la ciudad, sino para descubrir en ella otros espacios que aún están allí por descubrir y que en el momento de transitarlos ingresan a nuestro espacio, son significativos y, sin embargo, quizá no volvamos a ellos o quizá ellos ya no estén. La imagen del paréntesis nos resultará útil cuando salgamos de nuestras casas en la búsqueda de los espacios móviles, del tiempo instantáneo y efímero, y volvamos a ellas sin nada que contabilizar, sin nada que perder y tan solo con la promesa de una próxima partida.