

## **Captura y resistencia: potencias comunicacionales y políticas de las prácticas de intervención urbana**

---

## **Captura e resistência: potências comunicacionais e políticas das práticas de intervenção urbana**

---

## **Capture and resistance: communicative potencies and politics of urban intervention practices**

---

Ana Karina de Carvalho Oliveira<sup>1</sup>

Ângela Cristina Salgueiro Marques<sup>2</sup>

**Resumen** *Este artículo pretende presentar las posibilidades de resistencia que las prácticas comunicacionales de intervención urbana son capaces de ofrecer a los intentos del poder institucional de capturarlas, absorberlas e integrarlas a las lógicas vigentes, con el fin de mantenerlas bajo control. La trayectoria del grupo que convirtió las columnas del metro de São Paulo en un museo de arte urbano a cielo abierto paralelamente a la del grupo que hizo las pintadas, consecutivamente, en las Bienales de Arte de São Paulo de 2008 y 2010, y en la Bienal de Berlín, en 2012, pueden mostrar algunas de las cuestiones políticas, estéticas, comunicacionales y artísticas que la atraviesan, sobre todo a la luz de las contribuciones de Certeau, Mouffe, Rancière y Agamben.*

**Palabras-clave:** *Intervenciones urbanas; Captura; Resistencia; Disensión*

**Resumo** *Este artigo tem como objetivo apresentar as possibilidades de resistência que as práticas comunicacionais de intervenção urbana são capazes de*

<sup>1</sup> Alumna del Máster en Comunicación Social, de la Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: anakarina.akco@gmail.com.

<sup>2</sup> Posdoctorado en la Université Stendhal, Grenoble 3. Profesora Adjunta del Departamento de Comunicación Social de la Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: angelasalgueiro@gmail.com.

*oferecer às tentativas do poder institucional de capturá-las, absorvê-las e integrá-las às lógicas vigentes, a fim de mantê-las sob seu controle. A trajetória do grupo que transformou pilastras do metrô de São Paulo em um museu a céu aberto de arte urbana paralelamente à do grupo que pichou, consecutivamente, as Bienais de Arte de São Paulo em 2008 e 2010, e a Bienal de Berlim, em 2012, podem dar a ver algumas das questões políticas, estéticas, comunicacionais e artísticas que a atravessam, sobretudo à luz das contribuições de Certeau, Mouffe, Rancière e Agamben.*

**Palavras-chave:** *Intervenções urbanas; Captura; Resistência; Dissenso*

**Abstract** *The aim of this article is to present the resistance possibilities that the communicative practices of urban intervention are capable to offer to the attempts of the institutional power in capturing them, absorbing them and to integrate them at the effective logics in order to keep them under its control. The trajectory of the group that transformed pilasters of the subway of São Paulo into an open sky museum of urban art tied to the experience of the group that tarred, consecutively, the Biennial of Art of São Paulo in 2008 and 2010, and the Biennial one of Berlin, in 2012, can evidence some of the political, aesthetic, communicative and artistic questions that cross it, to the light of the contributions of Certeau, Mouffe, Rancière and Agamben.*

**Keywords:** *Urban intervention; Capture; Resistance; Dissensus*

Fecha de envío: 15/4/2013

Fecha de aceptación: 4/11/2013

## Introducción

Las prácticas de intervención urbana están presentes en las ciudades contemporáneas, modificando sus paisajes y mostrándose capaces de (re)organizar percepciones y experiencias en esos y sobre esos espacios. Se desarrollan casi siempre al margen de los ámbitos institucionales, y casi siempre son condenadas por ellos. De la imposibilidad de gestionar estas actividades nacen los intentos de apropiarse de ellas institucionalmente, hecho que, en algunos casos, acaba por fortalecer la tensión entre el reconocimiento de esas prácticas como manifestaciones artísticas y su condenación como vandalismo.

Este artículo tiene como objetivo presentar las posibilidades de resistencia que estas prácticas de intervención urbana son capaces de ofrecer a los intentos del poder institucional de capturarlas, absorberlas e integrarlas a las lógicas vigentes (ya sean artísticas, mercantiles, políticas o, posiblemente, todas juntas), con el fin de mantenerlas bajo su control. Se pueden observar ejemplos en la transferencia de prácticas típicamente urbanas, como el grafiti y las pintadas (*pixação*)<sup>3</sup> de las calles a las galerías de arte y museos, modificando su estatus, la forma en que se perciben y, fundamentalmente, su esencia. Además, se pretenden observar las cuestiones políticas, comunicacionales y estéticas que se desarrollan en la tensión arte *versus* vandalismo que se establece en ese contexto.

Para desarrollar este análisis, se observarán dos trayectorias contemporáneas: primero, la de un grupo de grafiteros de São Paulo que, tras ser detenido por hacer grafitos en las columnas del metro en una región de la ciudad, recibió el consentimiento y el patrocinio del Estado para transformar el mismo espacio en un museo de arte urbana. Después, la trayectoria de los *pixadores* de las bienales, como se dieron a conocer los miembros del grupo que realizaron las pintadas en las bienales de arte de São Paulo de 2008 y 2010, y en la bienal de Berlín, en 2012, en las dos últimas de las cuales estaban presentes como invitados. Ambas tra-

<sup>3</sup> Se optó por la grafía del término *pixação* con x, en portugués, tal como fue adoptado por los practicantes de esta actividad.

yectorias se acompañarán a partir de reportajes publicados por la página web del periódico *Folha de S. Paulo*,<sup>4</sup> entre 24 de octubre de 2008 y 15 de julio de 2012. La elección de ese medio se dio a partir de la investigación y verificación de qué sitio de noticias disponía de mayor contenido con acceso liberado sobre estos acontecimientos.

Las prácticas de intervención urbana serán presentadas aquí bajo la orientación de la resistencia, a partir de los conceptos de tácticas y estrategias desarrollados por Michel de Certeau (1998) y también de la metáfora de las luciérnagas, presentada por Georges Didi-Huberman (2011). Esta metáfora destaca, especialmente, las formas de resistencia que traducen el ínfimo brillo que casi se pierde en los excesos de luminosidad y visibilidad que sumergen las sociedades capitalistas contemporáneas. “Los resistentes de todo tipo, activos o pasivos, se transforman en luciérnagas huidizas intentando hacerse tan discretas como sea posible, sin dejar al mismo tiempo de emitir sus señales” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17). El tratamiento de los intentos de incorporación de esas prácticas a la lógica artística mercantil, tal como el de las posibilidades de resistencia que allí aparecen, se hará a partir de la lectura de Chantal Mouffe (2007). Las “profanaciones”, de Giorgio Agamben (2007), reforzarán la idea ya presentada por Mouffe (2007) acerca de la importancia de los gestos de subversión, aunque pequeños, contra los intentos de totalización opresora. Los conceptos de política, policía, daño y disensión, entre otros presentados por Jacques Rancière (1996; 2005; 2007), ayudarán a diseñar cierto origen de ese fenómeno y a comprender su desarrollo.

### **Ciudad interferida: tácticas y subversiones**

Pintadas o *pixações*, grafitis, estenciles e *stickers* son ejemplos, entre tantos otros, de intervenciones que dan colores, textos e imágenes a los espacios urbanos, articulando discursos y manifiestos o simplemente apropiándose de territorios y demarcándolos. En sus recorridos por la ciudad, inventan trayectos, crean nuevas posibilidades para las formas

<sup>4</sup> Disponible en: <<http://www.folha.uol.com.br>>. Acceso: 11 jul. 2012.

de mirar y experimentar sus espacios, crean e recrean, incesantemente, nuevos panoramas físicos y sensibles.

Al apropiarse simbólicamente de los espacios urbanos, los jóvenes los transforman y estos cobran un nuevo estatus en el cotidiano de la metrópoli: de lugares de paso y poco propicios a las construcciones identitarias y a las relaciones grupales, pasan a ser territorios llenos de afectividades, memorias, relaciones e identidades (AUGÉ, 1994, in OLIVEIRA, 2007, p. 72)

Sin embargo, esas prácticas se desarrollan como acciones nocturnas, escondidas, marginales, que enfrentan y burlan las determinaciones institucionales que las prohíben<sup>5</sup> (pero que no la cohiben, como se puede observar en un simple paseo por un centro urbano) y cierto consenso social que las condena. En ese movimiento, componen lo que Certeau llama de “red de una antidisciplina” (CERTEAU, 1998, p. 42), ya que se establecen con astucia en la contracorriente del poder institucional.

Siguiendo todavía a Certeau (1998), es posible comprender las intervenciones urbanas como las “tácticas” desarrolladas por el sujeto común frente a las “estrategias” institucionales. Según el autor, pueden ser denominadas “estrategias” las acciones, relaciones, normalizaciones y estructuras calculadas por las instituciones a fin de mantener su posición, su poder y su control sobre la ciudad y todo lo que se refiere a ella. Sin embargo, al sujeto común y desprovisto de poder no le restaría solo una aceptación incuestionable de ese control, sino posibilidades incontables de acciones que le permitirían pequeños desvíos y subversiones de esa lógica, sin abandonarla, no obstante. Certeau llama a esas posibilidades “tácticas”, que se desarrollan dentro del ámbito de las estrategias, utilizando sus fuerzas para enfrentarlas. La táctica “debe jugar con el terreno que le es impuesto tal como lo organiza la ley de una fuerza extraña”, “es astucia”, “el arte del débil” (CERTEAU, 1998, p. 100 e 101).

<sup>5</sup> Según la Ley de Delitos Ambientales n° 9.605, de 12 de febrero de 1998, Sección IV – De los Crímenes contra el Ordenamiento Urbano y el Patrimonio Cultural, Art. 65, es un delito “hacer pintadas o grafitos o por otro medio corromper la edificación o el monumento urbano”. Bajo pena de tres meses a un año de detención y pago de multa. Dice además la ley, en párrafo único, que “si el acto es realizado en monumento o cosa declarada patrimonio público en virtud de su valor artístico, arqueológico o histórico, la pena es de seis meses a un año de detención y multa”. Ley disponible en: <<http://www.ibama.gov.br/leiambiental/home.htm#sec3>>. Acceso: 19 nov. 2008.

A pesar de todo el esfuerzo de cercenamiento y control, el poder institucional deja escapar pequeñas brechas, que se hacen grandes lo suficientemente grandes para que todo un complejo conjunto de acciones, ideas y comportamientos vistos como subversivos se desarrolle y se establezca.

Es posible trazar un paralelismo entre las tácticas de Certeau (1998) y las formas de resistencia simbolizadas por las luciérnagas en Didi-Huberman (2011). Este último, parte de cartas de Pier Paolo Pasolini, en las que el cineasta narra sus experiencias primero juveniles y, posteriormente, adultas durante la evolución de la sociedad italiana en los períodos de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra. En sus primeros escritos, de 1941, Pasolini narra de forma poética la contemplación de una nube de luciérnagas, “que formaban pequeños bosques de fuego en los bosques de los arbustos” (PASOLINI ápuD DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19), moviéndose de forma atractiva por la noche, una “belleza inesperada y, sin embargo, tan modesta” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45). Al mismo tiempo, cañones de luces de los reflectores fascistas cortan la oscuridad del cielo “muy distantes, muy feroces, ojos mecánicos de los que era imposible escapar” (PASOLINI ápuD DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 21). Se crea, entonces, una metáfora con esas luces de orígenes e intensidades tan diferentes, como si las débiles e intermitentes luces de las luciérnagas representaran una resistencia, un contrapunto a las intensas y opresoras luces de los reflectores. En este momento vale retomar la pregunta hecha por Didi-Huberman: ¿sería posible encontrar “los medios de *ver surgir las luciérnagas* en el espacio de sobreexposición, feroz, demasiado luminoso, de nuestra historia presente?” (2011, p. 70). Para el autor, sería necesario aprehender y analizar los “lenguajes del pueblo, sus gestos, sus caras, todo eso que, por contraste, diseña zonas o redes de *supervivencias* en el mismo lugar donde se declaran su extraterritorialidad, su marginalización, su resistencia, su vocación para la rebelión” (2011, p. 72).

Si las prácticas del grafiti, de la pintada o *pixação*, del *sticker* y del estencil pueden estar ligadas al concepto de tácticas, también lo pueden estar las luces de las luciérnagas, que guiñan, pequeñas, débiles, pero constantes, a pesar de las grandes luces institucionales. Pues ¿qué son las

prácticas de intervención urbana si no formas encontradas por los sujetos comunes para moverse, jugar y expresarse en la ciudad a partir y a pesar de los límites que le son impuestos por un proyecto urbanístico que se esfuerza en construir y mantener una “ciudad-concepto” (CERTEAU, 1998), que parece siempre intentar remitir a una postal?

### **“Si no puedes con tu enemigo, únete a él”: esfuerzos de captura**

Si, por un lado, el poder institucional proyecta una “ciudad-panorama” (CERTEAU, 1998), que puede ser observada y controlada a partir de regulaciones y planificaciones, por otro lado, la ciudad se construye efectivamente y se reconfigura constantemente en las prácticas cotidianas de sus habitantes. Esa ciudad efectivamente vivida y experimentada poco tiene que ver con aquella pretendida por sus gobernantes, y Certeau (1998) apunta, justamente, la imposibilidad de gestión de esas “prácticas urbanas”:

Hoy, cualesquiera sean las transformaciones de ese concepto, tenemos de constatar que si, en el discurso, [la ciudad] sirve de guía o marco totalizador y casi mítico para las estrategias socioeconómicas y políticas, la vida urbana deja cada vez más de hacer reaparecer lo que el proyecto urbanístico excluía. El lenguaje del poder “se urbaniza”, la ciudad se ve entregada a movimientos contradictorios que se compensan y combinan fuera del poder panóptico. La Ciudad se convierte en el tema dominante de las mitificaciones políticas, pero ya no es un campo de operaciones programadas y controladas. Bajo los discursos que la ideologizan, proliferan las astucias y las combinaciones de poderes sin identidad legible sin conquistas aprehensibles, sin transparencia racional –imposibles de gestionar (CERTEAU, 1998, p. 174).

En ese sentido, el autor relata que, si no pueden gestionarlas, las instituciones rechazan estas actividades y experiencias como “detritos” no aprovechables de la ciudad. De hecho, durante mucho tiempo, las prácticas de intervención urbana estuvieron apartadas al margen de la sociedad, una vez que incluso la legislación contraria no ha sido capaz de bloquear su acción. Sin embargo, especialmente a lo largo de la última década, viene

tomando forma un fenómeno que Mouffe (2007) describe como el intento del capitalismo de capturar los esfuerzos antagónicos del arte y de la contracultura para convertirlas en parte de su lógica mercantil:

Las estrategias estéticas de la contracultura, es decir, su búsqueda de la autenticidad, el ideal de autogestión, la exigencia antijerárquica, son ahora usadas para impulsar las condiciones exigidas por el actual modo de regulación capitalista [...]. Actualmente, la producción artística y cultural ejerce un papel central en el proceso de valoración del capital y, a través de la “neogestión”, la crítica artística se convirtió en un elemento importante de la productividad capitalista (MOUFFE, 2007, p. 1)<sup>6</sup>.

Cuando la prohibición, la marginalización y/o la negligencia no son capaces de contener el avance de las prácticas de intervención en el espacio urbano, su neutralización puede parecer una salida interesante para el poder institucional. “Si no puedes con tu enemigo, únete a él” es el dicho que parece caber perfectamente en los esfuerzos por intentar llevar al ámbito consensual de las instituciones las manifestaciones que se desarrollan a contracorriente de estas. En ese recorrido desde los márgenes hacia el centro, las manifestaciones hasta entonces, contrahegemónicas acaban por perder mucho de sus propósitos, lo que para Mouffe (2007) genera una falta de creencia en su potencia crítica, ya que “cualquier forma de crítica es automáticamente recuperada y neutralizada por el capitalismo” (MOUFFE, 2007, p. 1).

A partir de ese pesimismo en relación a las posibilidades de resistencia frente a los intentos de captura, se pueden retomar las cartas de Pasolini rescatadas por Didi-Huberman (2011). En 1975 (año en el que fue asesinado), Pasolini se presenta desmotivado y pesimista con el nuevo contexto sociopolítico desencadenado por el capitalismo. Para él, el fascismo del período de la guerra fue sustituido por uno nuevo y peor —el poder del consumo. Según el cineasta, el “fascismo fascista” se imponía sobre los comportamientos del pueblo, pero no sobre su mente. En cambio, el neofascismo habría capturado incluso las identidades, las

<sup>6</sup> Las traducciones de fragmentos de obras extranjeras al portugués fueron realizadas por las autoras del artículo.



causas y las motivaciones que han resistido a aquel primer período. En esa carta, Pasolini decreta la desaparición de las luciérnagas, es decir, de la resistencia.

Didi-Huberman (2011) señala que las luciérnagas son tanto más visibles cuanto más oscura sea la noche en la que vagan. Si se lanza una luz fuerte sobre ellas, su débil brillo se hace imperceptible:

No fue de la noche cuando las luciérnagas desaparecieron, desde luego. Cuando la noche es más profunda, somos capaces de captar el más mínimo destello, y es la propia expiación de la luz lo que se nos hace aún más visible en su rastro, aunque tenue. No, las luciérnagas desaparecieron en la deslumbrante claridad de los “feroces” proyectores: proyectores de los miradores, de los *shows* políticos, de los estadios de fútbol, de los escenarios de televisión (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30).

Esa es, pues, la manera que encontró el poder institucional para sacar de las intervenciones urbanas su potencia de contestación: lanzar sobre ellas la gran luz del consentimiento, del consenso. Como destaca Rancière (1996), el consenso se refiere a un cuadro conceptual imagético para cualquier interacción y discusión, cuyas contradicciones pasan desapercibidas porque coinciden con los intereses hegemónicos o porque reflejan situaciones existentes y vistas como inalterables.

Ese movimiento de captura se puede percibir, especialmente, con relación al grafito. La exportación de grafiteros que han alcanzado gran éxito en el exterior, como Speto y OsGêmeos, por ejemplo, inicia un cambio en la percepción pública de esta actividad, y el grafito empieza a verse como arte. La actividad urbana marginal es conducida al interior de las galerías, ofrecida como taller en las escuelas y programas sociales. Es absorbida, en gran parte, por la lógica institucional, que pasa así a tener mayor control sobre su desarrollo.

Se puede dar un caso específico como ejemplo. En abril de 2011 un grupo de once personas fue detenido mientras hacía pintadas en columnas del puente de una estación de metro en una avenida de São Paulo. Entre ellos, algunos grafiteros renombrados en el mercado y en el ámbito artísti-

co.<sup>7</sup> El grupo fue abordado por la policía tras una denuncia y fue conducido a una comisaría, donde los miembros del grupo dieron su testimonio y fueron liberados. Sin embargo, habrían tenido que responder judicialmente por crimen ambiental.<sup>8</sup> Aproximadamente un mes después del arresto, el mismo lugar en el que los grafiteros fueron detenidos mientras hacían pintadas fue cedido por la Secretaría de Cultura del Estado y por la Compañía del Metro de la ciudad a un proyecto desarrollado por el mismo grupo, para que el espacio fuera ocupado por el trabajo de cerca de 70 artistas urbanos, incluyendo también talleres educativos y exposiciones en otros espacios públicos de la ciudad, como parques y bibliotecas.<sup>9</sup> En esa misma época, la Cámara de São Paulo sancionó una ley que despenaliza el grafito –siempre que sea producido en lugares previamente autorizados por los propietarios– y regula la venta de aerosoles para grafiteros, creando una distinción entre esta práctica y la *pixação*.<sup>10</sup> En octubre de 2011, se inauguró, entonces, el *Museu Aberto de Arte Urbana* en São Paulo, con el patrocinio de la Secretaría de Cultura y del Metro, que han suministrado las tintas y los aerosoles utilizados en los grafitis.

“Reconocer el valor del arte urbano es promover la diversidad de miradas sobre la cultura y sobre la ciudad. El grafiti hecho de esa forma organizada ayuda al desarrollo de talentos artísticos y a preservar y a embellecer un lugar deteriorado. No a todo el mundo le gusta el grafito y nadie está obligado a que le guste, pero en las columnas públicas no va a molestar a nadie”, afirma el secretario de Estado de la Cultura, Andrea Matarazzo, que confiesa haber mandado ya borrar muchos grafitos que no tenían autorización.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Once grafiteros son detenidos en la zona norte de São Paulo. Publicada en 3 abr. 2011. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/897718-onze-grafiteiros-sao-detidos-na-zona-norte-de-sao-paulo.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

<sup>8</sup> El grupo ha sido encuadrado en la ley citada en la nota 5. Grafiteros detenidos en SP deben responder por delito ambiental. Publicada el 3 abr. 2011. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/897750-grafiteiros-detidos-em-sp-devem-responder-por-crime-ambiental.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

<sup>9</sup> Grafiteros detenidos tendrán galería en pilstras del metro de São Paulo. Publicada en 19 mayo. 2011. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/914589-grafiteiros-detidos-terao-galeria-em-pilstras-do-metro-de-sp.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

<sup>10</sup> Sancionada ley que libera grafiti y prohíbe *spray* para menores de 18. Publicada el 26 mayo 2011. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/921118-sancionada-lei-que-libera-grafite-e-proibe-spray-para-menor-de-18.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

<sup>11</sup> Grafiteros crean *Museu Aberto de Arte Urbana* en São Paulo. Publicada el 3 oct. 2011. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/984782-grafiteiros-criam-museu-aberto-de-arte-urbana-em-sao-paulo.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

Esta es la gran luz del poder lanzada sobre las pequeñas chispas de la intervención urbana, condenada mientras no autorizada, y elevada al estatus de arte cuando consentida institucionalmente. Entonces ocurre lo que Agamben (2007) llama consagración, que es el acto de separar algo de la esfera de la experiencia. Cuando la apropiación de las columnas del metro se transforma en concesión institucional, la posibilidad de profanación –que, para Agamben, es el movimiento contrario, que retira algo de la esfera de lo sagrado (aquí, la ciudad institucionalizada) y lo trae de vuelta, restableciendo sus posibilidades de uso– es disminuida, una vez que aquello que era tenido como un encuentro entre la subversión, el arte y la vida urbana se convierte en algo “museificado” y separado, por tanto, de la experiencia cotidiana. Esa perspectiva se acerca de la noción de consenso en Rancière (1996), pues el consenso no deja que surjan intervalos entre lo vivido y la norma: fuerza una coincidencia entre ambos. Su objetivo sería el de producir una superposición entre leyes y hechos, de modo que las leyes se hicieran idénticas a la vida social, llenando los espacios vacíos a través de los cuales las acciones de resistencia se infiltran y toman forma.

Este ejemplo deja ver que cierto pesimismo notado en Pasolini, Mouffe y Agamben con relación a la resistencia de las resistencias puede tener fundamento. Sin embargo, como queda descrito aquí, siempre hay brechas en los movimientos engendrados por las instituciones de poder.

### **Retorno a la oscuridad: resistencias**

Mouffe (2007) considera que la dimensión política del arte estaría en su capacidad de oponerse al consenso hegemónico, revelando aquello que esconde, creando nuevas identidades y subjetividades. Para la autora, contra ese escenario de incorporación de las prácticas de la contracultura por la lógica mercantil sería necesario crear nuevas formas de vivencia, consumo y apropiación de los espacios, de forma colectiva y crítica, para más allá del campo de las ideas. Para ella, “todo orden hegemónico es susceptible de ser contestado por prácticas contrahegemónicas, es decir, prácticas que intentan desarticular el orden existente” (2007, p. 3).

Para ello, sería necesario “ensanchar el campo de intervención artística, interviniendo directamente en una multiplicidad de espacios sociales, a fin de oponerse al programa de movilización social total del capitalismo. El objetivo debe ser minar el ambiente imaginario necesario para su reproducción” (MOUFFE, 2007, p. 1).

Retomando a Didi-Huberman, si es en la oscuridad donde las luces de las luciérnagas son más vistas y son capaces de iluminar –aunque precariamente y por poco tiempo– los puntos donde se encienden, quizá sean el mejor camino para las acciones que desean establecerse como resistencias, ya sea la salida del foco de las grandes luces del consenso y el retorno a las tinieblas. Es lo que parece buscar el grupo de *pixadores* que en los últimos cuatro años está alcanzando cierta visibilidad justamente por sus constantes escapadas a los intentos de captura que se les vienen imponiendo.

En octubre de 2008, la 28ª Bienal de São Paulo, ya antes de su apertura, generó polémica al presentar el concepto de una segunda planta completamente vacía y pintada de blanco, llamando la atención de los *pixadores* que ya habían realizado acciones semejantes en el *Centro Universitário Belas Artes* y en la *Galería Choque Cultural*, ambos en São Paulo.<sup>12</sup> Se montó un gran dispositivo de seguridad para intentar contener la acción:

“Nosotros sabemos que están convocando a gente de la periferia de la ciudad para hacerlo (para hacer pintadas en *la Bienal*),<sup>13</sup> y esas personas no saben qué van a encontrar. En general, quien lleva a cabo este tipo de acciones lo hace por la noche, pero aquí no saben en qué se están metiendo. Es un lugar público y en el que habrá mucha seguridad”, afirmó la otra comisaria de la Bienal, Ana Paula Cohen.<sup>14</sup>

Este esquema no impidió, sin embargo, que unas cuarenta personas que entraron como visitantes hicieran pintadas en paredes y columnas

<sup>12</sup> Bienal de São Paulo abre el sábado con amenaza de *pixação*. Publicada el 24 oct. 2008. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u459724.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

<sup>13</sup> Paréntesis de los autores.

<sup>14</sup> Ídem 12.

de la planta vacía en el primer día del evento. Esta acción sería una forma de poner en discusión los límites del arte.<sup>15</sup> Caroline Pivetta da Mota, única mujer del grupo detenida por la policía –y a la que se mantuvo encarcelada durante 54 días–, alegó, en la audiencia sobre el caso, que el ataque había sido una manifestación artística.<sup>16</sup> La organización del evento, sin embargo, condenó el hecho como un acto de vandalismo y desobediencia, eliminó casi que inmediatamente las pintadas y reforzó la seguridad de la Bienal.<sup>17</sup>

La tensión entre las formas de percepción y aceptación de la *pixação* se fortaleció un poco más cuando, en julio de 2009, el *pixador* y cámara Djan Ivson, el Cripta, fue invitado por la Fundación Cartier, de París, a *pixar* la fachada de un edificio en la capital francesa como parte de la programación de la exposición “Nacido en la calle – Graffiti”. También formó parte del evento el documental “Pixo”, dirigido por Roberto T. Oliveira y João Wainer, que muestra la actuación de los *pixadores* paulistanos. Para Cripta, la invitación muestra la visión de la *pixação* por parte del ámbito artístico: “Ahora le toca a ‘pixo’. Es su momento en el mundo del arte. [...] Lo que faltaba era que el circuito de las artes lo reconociera, porque simplemente lo rechazaban, ahora están empezando a ver su importancia”.<sup>18</sup>

La evolución de esta trayectoria sigue cuando, en abril de 2010, se invita a los *pixadores* a participar de la 29ª Bienal de São Paulo. La invitación genera una gran polémica, con manifestaciones contrarias y favorables por los más diversos motivos. Algunos artistas lamentaron la elección de los *pixadores* en prejuicio de otros artistas en búsqueda de espacio de exposición, mientras otros lo consideraban una apuesta interesante. Por otro lado, algunos *pixadores* cuestionaron la invitación,

<sup>15</sup> Grupo invade la Bienal y hacen pintadas en la segunda planta. Publicada el 26 oct. 2008. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u460634.shtml>>. Acceso: 23 jul. 2012.

<sup>16</sup> *Pixadora* de Bienal dijo en audiencia que acto fue manifestación artística. Publicada el 17 feb. 2009. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u505370.shtml>>. Acceso: 23 jul. 2012.

<sup>17</sup> Organización de la Bienal remueve las pintadas y refuerza la seguridad. Publicada el 28 oct. 2008. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u461213.shtml>>. Acceso: 23 jul. 2012.

<sup>18</sup> *Pixadores* paulistanos son destacados en retrospectiva en Francia. Publicada el 4 jul. 2009. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u590688.shtml>>. Acceso: 23 jul. 2012.

con la alegación de que reflejaría una tentativa de domesticación de la actividad.<sup>19</sup> En entrevista a la *Folha*, Moacir dos Anjos, comisario de la 29ª Bienal, declaró que la invitación a los *pixadores* tenía como objetivo fomentar la discusión, y no absorber la práctica de las pintadas para la galería, en la que, según él, se convertiría solo en un recuerdo de la actividad: “nuestra apuesta está en descubrir nuevas formas de tratar el tema con integridad de ambas partes, sin que la institución y los *pixadores* cedan completamente al universo del otro”.<sup>20</sup> Para Pivetta, que estuvo en la cárcel por el ataque a la Bienal anterior, la invitación reflejaría el miedo de la comisaria en relación al evento pasado: “Creo que han tenido un poco de miedo, no sé, de temor, ¿entiende? Algo así como, ‘vamos a juntarnos con ellos’. Especialmente porque creo que nosotros [*pixadores*] somos mucho más fuertes que ellos [Bienal].”<sup>21</sup>

Ya el primer día de la Bienal se mostró esta fuerza, cuando Cripta pintó la obra “*Bandeira Branca*”, del artista Nuno Ramos, con la frase “*Liberte os urubu*” (sic). La obra ya estaba causando polémica por mantener dos zopilotes (urubus) presos en su estructura.<sup>22</sup> El segundo día, le tocó a la obra “*Dito, Não Dito, Interdito*”, del artista Kboco y del arquitecto Roberto Loeb, recibir una intervención de un *pixador* conocido como Invasor.<sup>23</sup> En ese punto, la Bienal vuelve a ser incluida en el debate sobre los *límites* entre arte, política y vandalismo.

Sin parar de desdoblarse, en 2012 el ataque a la obra de Nuno Ramos, así como otros materiales sobre la práctica de la *pixação* en la ciudad de

<sup>19</sup> “Pixo” en la Bienal de São Paulo provoca racha en las artes. Publicada el 15 abr. 2010. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/721033-pixo-na-bienal-de-sao-paulo-provoca-racha-nas-artes.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

<sup>20</sup> Moacir dos Anjos, en entrevista a la *Folha de S. Paulo*. “‘Pixo’ cuestiona límites que separan arte y política”, dijo comisario de la Bienal de SP. Publicada el 15 abr. 2010. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/720657-pixo-cuestiona-limites-que-separam-arte-e-politica-diz-curador-da-bienal-de-sp.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

<sup>21</sup> Invitación revela miedo de la Bienal, declara *pixadora* presa en 2008. Publicada el 17 sep. 2010. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrisima/800387-convite-revela-medo-da-bienal-diz-pichadora-presa-em-2008.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

<sup>22</sup> Obra polémica de la Bienal de Artes de SP es blanco de *pixador*. Publicada el 25 set. 2010. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/804784-obra-polemica-da-bienal-de-artes-de-sp-e-alvo-de-pichador.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

<sup>23</sup> En el segundo día de la Bienal nueva obra *pixada*. Publicada el 27 sep. 2010. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/805143-segundo-dia-da-bienal-tem-nueva-obra-pichada.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012

São Paulo, formaron parte de la película *São Paulo, mon amour*, llevada por el propio Cripta.

El siguiente paso se dio cuando los *pixadores* Cripta, Biscoito, William y R.C., del movimiento “*Pixação*”, fueron invitados a dar un taller en la Bienal de Berlín. El evento tendría lugar en una iglesia histórica de la ciudad, cuyas paredes internas se cubrieron con papel blanco para uso de los participantes. Sin embargo, los *pixadores* subieron más arriba de las áreas protegidas por el papel e hicieron sus pintadas en las paredes de la iglesia. Cuando los organizadores se dieron cuenta de lo que estaba pasando, parece que les dijeron que ellos no tenían autorización para *pixar* sobre aquellos lugares, al que los *pixadores* contestaron: “Así es como nos gusta. Si no se puede *pixar*, entonces vamos a hacerlo. No se puede controlar lo incontrolable”. La acción se completó cuando Cripta tiró tinta al comisario de la Bienal de Berlín, Artur Zmijewski, que lo repudió. La policía fue requerida, pero el grupo no fue detenido, debido a las reacciones del público y a la explicación de que sus miembros eran invitados de la Bienal. Cripta argumentó a la *Folha de São Paulo* que “no hay cómo dar un taller de *pixação*, porque la *pixação* se da por la transgresión y en el contexto de la calle”. Y añadió: “Ellos nos han invitado porque querían conocer nuestra ‘*pixação*’. Ya está, la han conocido”.<sup>24</sup> La iglesia se cerró para reparación de los daños<sup>25</sup> y el comisario calificó la acción como una “irresponsabilidad” que se esconde detrás del argumento de “acto de transgresión”.<sup>26</sup>

Es posible delinear un paralelo entre la trayectoria de los *pixadores* y la de los grafiteros, presentada anteriormente. Ambas actividades surgen del contexto urbano, con características contrahegemónicas y pocas aspiraciones más allá de manifestar sus ideas, sus causas, insatisfacciones y

<sup>24</sup> Paulista “*pixa*” al comisario de la Bienal de Berlín. Publicada el 13 jun. 2012. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1104025-paulista-picha-curador-da-bienal-de-berlim.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

<sup>25</sup> Iglesia *pixada* por brasileños en Berlín está interrumpida al público por tiempo indeterminado. Publicada el 14 jun. 2012. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1104868-igreja-pichada-por-brasileiros-em-berlim-esta-interditada-por-tempo-indeterminado.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

<sup>26</sup> Para comisario alemán, acto de los *pixadores* brasileños ha sido irresponsabilidad. Publicada el 15 jun. 2010. Disponible en: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1105215-para-curador-alemao-ato-de-pichadores-brasileiros-foi-irresponsabilidade.shtml>>. Acceso: 23 jun. 2012.

marcas de forma libre por la ciudad. Ambas, sin embargo, alcanzan nuevos ámbitos y visibilidades. En ese momento parecen separarse.

Las invitaciones para las bienales, así como la concesión de las columnas del metro y su transformación en museos, pueden ser vistas como un intento de transformar las prácticas de intervención urbana en consensuales, permitidas, hegemónicas. Sin embargo, a diferencia de los grafitos, lugares, condiciones y momentos específicos concedidos y permitidos parecen no caber en la esencia de la actividad de la *pixação*, que se caracteriza, justamente, por la apropiación, improvisación, desafío, contestación y marginalidad. Al intentar incluir la *pixação* en las lógicas artísticas consensuales, esas invitaciones pueden verse como un intento de oscurecerla, extrayendo de sí un carácter de conflicto, lucha y esfuerzo antagónico, como se está haciendo, en parte, con el grafito. Es la luz lanzada en las luciérnagas para ofuscarlas. Pero las luciérnagas no se reconocen en aquel espacio, por eso vuelven a la oscuridad y la subvierten. En ese movimiento, diseñan una escena de disensión (RANCIÈRE, 1996) y fomentan una reconfiguración de la experiencia propuesta para aquellos espacios y momentos.

Rancière (1996) explica la reconfiguración de una escena de disensión como la proposición de contextos, de situaciones comunicativas que construyen las posiciones de los sujetos en un escenario que no está dado de antemano: se da como la configuración de un espacio específico, la participación en una esfera particular de experiencia, de objetos puestos como usuales y originarios de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar esos objetos y argumentar sobre ellos. Así, para Rancière, la disensión en la interlocución se desarrolla justamente en situaciones en las que no existía ninguna escena *a priori* para regular los pares de interlocución o las cuestiones pertenecientes al dominio de lo común. En las escenas de disensión las formas consensuales de expresión y encuadramiento del mundo se desafían por medio de la comunicación que inventa modos de ser, ver y decir, configurando nuevos sujetos y nuevas formas de enunciación colectiva. Y ese potencial de invención/creación deriva del hecho de que la disensión establece un conflicto entre una presentación sensible del mundo y los modos de producir sentido acerca de él.



Ser contado como parte de esas escenas está directamente relacionado con el reconocimiento de los sujetos como seres de palabra y de lenguaje, en oposición al ruido que solo emite placer o dolor:

Entre el lenguaje de aquellos que tienen un nombre y el mugido de los seres sin nombre, no hay situación de intercambio lingüístico que pueda constituirse, no hay reglas o código para la discusión. Este veredicto refleja no solo la obstinación de los dominantes o su ceguera ideológica. Expresa estrictamente el orden de lo sensible que organiza su dominación, que es la propia dominación (RANCIÈRE, 1996, p. 37).

Es la diferencia entre el poder de la palabra y el instinto del ruido que define el cómputo –o no– de las partes que integran una comunidad. En esta ocasión, el propio nombramiento de los actos de *pixação* como arte, protesta, vandalismo, crimen, etc. es lo que va a distinguir si aquellos serán oídos como palabra o solo como ruido en aquellos contextos y en otros donde la práctica se inserta. Mientras el grafiti fue visto como actividad ilegítima, lo trataron como delito. Su consentimiento y la denominación como arte transformaron sus condiciones de visibilidad. Los *pixadores* no son vistos de la misma forma que los artistas en los espacios de las bienales y, así, su lenguaje no es reconocido como tal, sino simplemente ruido no deseado. El reconocimiento como una parte a ser computable es fundamental al tipo de visibilidad que cada práctica es capaz de alcanzar.

Sin embargo, hay una desidentificación de los *pixadores* en relación a la identidad, al lugar y a los modos de hacer a los que los comisariados de las bienales vienen intentando acoplarlos. Los *pixadores* parecen preferir ser contados como incontables –lugar en el que pueden permanecer con sus actividades de forma estrecha a sus convicciones– a aceptar el lugar en el que intentan conformarlos, en el que la esencia de las prácticas de la *pixação* parece ser sublimada. Rechazan un nombre y un lugar y crean, de este modo, una escena de disensión a partir de la (re) articulación de un tipo de discurso que, por más que los esfuerzos de los comisarios de bienales intenten señalar hacia otra dirección, estaba siendo excluido de los propósitos de esos eventos: el carácter intrínsecamente

urbano, improvisado, contestador e incontrolable de la actividad. Allí, hacen política:

la política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de una escena común, acerca de la existencia y la calidad de quienes están allí presentes. [...] No hay política porque los hombres, por el privilegio de la palabra, ponen sus intereses en común. Existe política porque los que no tienen derecho de ser contados como seres parlantes se hacen ser contados, e instituyen una comunidad por el hecho de poner en *común* el daño que no es nada más que el propio enfrentamiento, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en el que están y aquel en el que no están, en el que hay algo “entre” ellos y aquellos que no los conocen como seres parlantes y contables y el mundo donde no hay nada (RANCIÈRE, 1996, p. 40).

La política, para Rancière, es aquello que se opone a la “policía”, es decir, las instituciones y sus regulaciones. Es importante mencionar que no hay dicotomía, sino tensión permanente entre consenso y disensión, policía y política. Rancière (2011) afirma que la política no anhela un lugar fuera de la policía. No hay lugar fuera de la policía, sino modos conflictivos de hacer cosas con los lugares que esos modos determinan: reordenándolos, reformándolos o desdoblándolos. La política, para Rancière, exige la constante creación de lo “común” de modo que se haga abierto a otros “comunes”, que difícilmente figuran como formas de experiencia sensible del mundo. Y, para eso, desafía a una forma consensual de registro e imposición de un “común” y, al mismo tiempo, insta la posibilidad de oponer un mundo común a otro, al mismo tiempo que (re)-crea un escenario disenso. La policía y la política expresarían, por tanto, la existencia conflictiva de “dos mundos”: el primero impone una lógica de la invisibilidad y de la concordancia (consenso), mientras el segundo se revela de vez en cuando, brillo fugaz que aparece para hacer visible, para ampliar el horizonte de posibilidades y para renombrar/recalificar espacios y lo que hay en ellos que se deja ver, hacer y escuchar. La naturaleza política de las acciones de los *pixadores* se caracteriza, por tanto, no por un discurso estructurado o por la unión a movimientos y causas específicos. Su acción es política a partir del momento

en que exponen su no pertenencia a aquellos espacios. Los *pixadores* los desorganizan, los reconfiguran, sin que se dejen capturar.

Retomando Agamben (2007), las *pixações* de las bienales parecen oponerse a la tentativa de consagración de sus prácticas, su aislamiento del campo del uso común, la separación del ámbito de la experiencia. Para Rancière, “un pueblo libre”:

es aquel que no conoce el arte como realidad separada, que no conoce la separación de la experiencia colectiva en formas distintas llamadas arte, política o religión. [...] La “resistencia” del arte promete un pueblo en la medida en que promete su propia abolición, la abolición de la distancia o de la inhumanidad del arte. El arte toma como objetivo su propia supresión, la transformación de sus formas en formas de un mundo sensible común. De la Revolución Francesa a la Revolución Soviética, la revolución estética ha significado esa autorrealización y esa autosupresión del arte en la construcción de una nueva vida, en la cual el arte, la política, la economía o la cultura se fundirían en una misma y única forma de vida colectiva (RANCIÈRE, 2007, p. 134).

El arte puede no ser arte para quién lo ha producido. En esa indiferencia, promete un pueblo libre como el “no arte” de que está hecho: libre de las definiciones, separaciones y rótulos que separan el arte de la vida. Los *pixadores*, al seguir subvirtiendo sus invitaciones para entrar al mundo del consentimiento y reconocimiento artístico, se resisten a limitar sus trabajos al título de “arte” y de todo lo que implicaría. Pero no es posible negar que esas incursiones en el ámbito artístico, de una forma o de otra, modifican la mirada sobre esas formas de expresión. Durante ese recorrido de cuatro años, los *pixadores* han alcanzado la visibilidad de los medios, del público y de las instituciones de una forma que, quizá, nunca hayan alcanzado anteriormente. Mientras protestaban por el nuevo lugar que les era dado, también sacaban algún provecho de ello y surgían como interlocutores de la discusión que habían desencadenado.

El objetivo de este artículo no es hacer un juicio de valor entre las trayectorias presentadas y cada una de las prácticas que se desarrollan en ellas, sino presentar las formas con las que las instituciones de poder están intentando controlar las prácticas de intervención urbana y sus po-

sibilidades de respuesta de sus practicantes a esos intentos. La tensión entre “policía” y “política” (RANCIÈRE, 1996) está presente todo el tiempo en ese contexto: organización *versus* subversión, hegemonía *versus* contracultura, arte *versus* vandalismo, captura *versus* resistencia, consagración *versus* profanación, luz de los proyectores *versus* destellos de las luciérnagas. En esa tensión la potencia de la intervención se maximiza.

## Referencias

- AGAMBEN, G. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-79.
- CERTEAU, M. A *invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.
- MOUFFE, C. Artistic Activism and agonistic spaces. *Art & Research*, v. 1, n. 2, 2007, p. 1-5.
- OLIVEIRA, R. C. A. Estéticas juvenis: intervenções nos corpos e na metrópole. *Comunicação, mídia e consumo*. Ano 4, v. 4, n. 9, São Paulo, ESPM – Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2007.
- RANCIÈRE, J. *O descentendimento*: Política e Filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Política da arte*. São Paulo: Sesc-SP, 2005. Disponible en: <[http://www.4shared.com/get/ffLjMiI/A\\_Poltica\\_da\\_Arte.html;jsessionid=BC688AD2FC944B7B37E493D59B7614DA.dc323](http://www.4shared.com/get/ffLjMiI/A_Poltica_da_Arte.html;jsessionid=BC688AD2FC944B7B37E493D59B7614DA.dc323)>. Acceso: 22 jul. 2011.
- \_\_\_\_\_. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, D. (Org.) *Nietzsche Deleuze: arte e resistência*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Forense Universitária, 2007. p. 126-140.