

LOS VOLUNTARIOS

NICOLÁS CADAVID CACERES

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2005**

LOS VOLUNTARIOS

NICOLÁS CADAVID CÁCERES

**Trabajo de grado para optar al título de:
Maestro en Bellas Artes**

**Director:
ADOLFO CIFUENTES PORRAS
Licenciado en Literatura y Lingüística**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2005**

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto no hubiese sido posible sin la decisiva participación de: Efraín Marino, Nydia Serrano, Rafael Valenzuela, Omar Parra, Lina Rincón (Los Voluntarios), Manuel Serrano, Adriana Fernández, Lorena Ramírez, Javier Mebarack, Esperanza Cáceres, Yolanda Cáceres, Adolfo Cifuentes y la Familia Cadavid Cáceres.

Quiero agradecer también a la Junta de Acción Comunal del Barrio Miraflores, a los alumnos del Colegio José Antonio Galán, Galería Dalí, Súpercopias, Escuela de Bellas Artes UIS, Facultad de Producción en Artes Audiovisuales UNAB, Elkin y Liz (Licorera-Galería Klonanza), Jorge Torres, a los amigos de siempre (para que nadie nos haga daño), a los primos, y a los que participaron en la rifa.

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. GENERALIDADES	4
1.1 OBJETIVOS	4
1.1.1 Objetivo General	4
1.1.2 Objetivos Específicos	4
1.2 JUSTIFICACIÓN	5
2. LOS ORÍGENES	6
2.1 SOBRE EL COMIENZO	6
2.2 OBRAS ANTERIORES	8
3. PROCESO DE REALIZACIÓN	13
3.1 LA EXPOSICIÓN	15
3.2 EL TRABAJO ES ACCIÓN	16
3.3 CONTRA LA PESTE, LAS MANOS COMO ARMAS	19
3.4 VOLUNTARIOS EN LAS CALLES	21
4. MARCO TEORICO	25
4.1 EL TRABAJO COMO TRANSFORMADOR SOCIAL	25
4.2 ARTE DE PARTICIPACIÓN	27
4.2.1 Breve Historia del Arte de Participación	30
4.3 ARTE GRÁFICO CALLEJERO	34
4.3.1 Breve Historia del Cartel	36

4.3.2 Breve Historia del Graffiti	39
5. INTERPRETACIONES DEL PROYECTO	42
6. MONTAJE Y REGISTRO	45
6.1 FOTOGRAFÍA Y VIDEO	46
6.2 EL MAPA	47
CONCLUSIONES	49
BIBLIOGRAFÍA	52

RESUMEN

TITULO

LOS VOLUNTARIOS*

AUTOR

NICOLAS CADAVID CACERES**

PALABRAS CLAVE:

- Arte callejero
- Ciudad
- Oficio
- Proceso
- Participación
- Acción
- Comunidad

DESCRIPCIÓN: ARTE DE PROCESO

En una sociedad como la colombiana, colmada de problemas y de indiferencia ante ellos, la necesidad de actuar se hace imprescindible. El trabajo diario es el camino más claro que tiene el hombre para mostrarse activo frente a quienes junto a el conforman una comunidad. Sin embargo, en una época en la que cada quien busca su salvación individual, la idea de un hombre con intereses en lo colectivo se muestra tan difícil de imaginar como necesaria. La participación de un grupo de personas jóvenes dentro del proyecto, a partir de sus propias realidades en torno a sus oficios, surge como respuesta al pesimismo, y articula la utopía de la unión de los hombres alrededor del progreso común.

La apariencia subversiva de dicho grupo, a primera vista dada por su esencia colectiva (los colectivos mas famosos en Colombia son al tiempo los más infames), se hace casi evidente a través de los stickers, los carteles (impresos serigraficamente) y las plantillas que invaden las calles. Los textos e imágenes presentes en ellos, recrean la supuesta presencia de la peste en la ciudad (el problema en común) y señalan al trabajo (las manos) como la herramienta para combatirla. Hay sin embargo en ellos un gran espacio para la especulación del fugaz transeúnte.

La relación entre el arte y la vida practicada por el arte de acción y de participación; el nuevo arte callejero como herramienta comunicativa, mas no como fin; y el video, la fotografía y medios efímeros sobre las paredes de la sala de exposición, a modo de obra procesual, encuentran su lugar en *Los Voluntarios*, un proyecto que nace de la interpretación de la famosa novela de Albert Camus, *La Peste*. Las reflexiones en torno al compromiso social del arte, a la ausencia de un autor único, a los medios de difusión alternativos, y a la concepción de la tarea artística como actividad reflexiva, se presentan a lo largo de un proceso insertado decididamente en dinámicas de transformación social.

* Proyecto de grado.

** Universidad Industrial de Santander. INSED. Bellas Artes. Adolfo Cifuentes.

SUMMARY

TITLE

THE VOLUNTEERS*

AUTHOR:

NICOLAS CADAVID CACERES**

KEY WORDS:

-Street Art
-City
-Work
-Process
-Participate
-Community

DESCRIPTION: PROCESS ART

In a society as the Colombian one, filled with problems and indifference among us, the need of doing something about it becomes a necessity. The everyday work is the clearest path a man could have to be and feel active towards the people beside him. This conforms a society. Nevertheless, in this time and age it seems like everyone is making their own way out, the ideal of a man interested in helping others has become unnecessary. The gathering of a group of young people, arise as response to participate towards the pessimist and articulates the utopy of the union of men around a common progress.

At first glance, the aparent revelion of such group given by their colective essence, (in Colombian history these people has also been recognized as troublemakers), becomes evident troughout stickers, posters, (graphic screen printed),and stencils invading the streets. The texts and images in them evoce a pest in the city, (the common problem), and point out the work, (hands), as the tool to fight it. Nevertheless, it can be interpreted as any other thing by the common bystander.

The art-life relation, practiced by the art of action and participation; the street art as a communication tool, instead of being and end; the use of videos and photography, as a recording method, being placed on a wall of an exposition room, find their replacement on *The Volunteers*, a proyect the comes to life thanks to the inspiration of a famous novel by Albert Camus, *The Pest*. Reflection about the social commitment by art, the absence of a sole author, and alternative diffusion media, are present in this proyect.

* Thesis proyect

** Industrial University of Santander, INSED. Fine Arts. Adolfo Cifuentes

**“Cerca del fuego
Dentro de un siglo
Entre la peste
Solo tus manos”**

Jaguares, A donde vamos a ir.

INTRODUCCIÓN

Bucaramanga es una ciudad que, como todas en Colombia, aún recuerda en algunas de sus esquinas, en algunos de sus habitantes, a las poblaciones de finales del siglo XIX, que como describió cierta vez José Asunción Silva, “fue más largo que todos los siglos, y aislado, y acerbo y lluvioso”¹

Sin embargo, como tantas otras concentraciones urbanas de Latinoamérica, Bucaramanga goza ahora de las maravillas tecnológicas que producen para todo el mundo los países desarrollados.

Este abismo temporal, entre los sombreros en cabeza de quienes venden papa en alguna esquina del centro de la ciudad, y la noticia de que la capital de Santander será en poco tiempo la primera ciudad en el continente con el servicio de conexión inalámbrica a Internet, nunca tuvo un intento de puente conector; la modernidad apenas se imaginó.

Bucaramanga en el siglo XXI, el de la oferta desmedida, el del acercamiento que distancia, aun busca su lugar y su identidad escarbando entre los obsequios de un mal gobierno o las cadenas que desde hace tanto (mas de 500 años) ofrecimos cargar.

No se trata en el caso de *Los Voluntarios*, de un proyecto con afirmaciones nacionalistas de aislamiento, pero sí pretende, como dice Luís Villoro, citado por Néstor García Canclini, “retomar de la herencia indígena, el sentido comunitario de convivencia”²

¹ SILVA José Asunción. Poesía y prosa. Circulo de lectores. Bogotá, 1982. Pág. 3.

² GARCIA Canclini Néstor. Latinoamericanos buscando lugar en este siglo. Editorial Paidós. Buenos Aires 2002. Pág. 42.

Los Voluntarios surge después de un año de planeación y ejecución, como un proyecto de arte de proceso cuyo principio es la participación de gran número de personas en torno a él, buscando con esto la dinamización del accionar colectivo desde la perspectiva del arte. Al respecto, García Canclini afirma más adelante que “quienes ya no nos definimos por el arraigo a la tierra, ni dependemos para subsistir de tareas agrícolas comunes, necesitamos reelaborar esa perspectiva comunitaria en las condiciones de la ciudad moderna y a la medida de un mundo interdependiente”³

Los Voluntarios es un proyecto de participación que permite a sus integrantes y público en general, asistir a una suerte de juego basado en los hechos narrados por Albert Camus en su novela *La Peste*. En ella Camus presenta al hombre en condiciones tan agobiantes que termina viéndose abocado a reconocerse como ser social. Los voluntarios del proyecto, a diferencia de los voluntarios de Orán, no esperan de la tragedia el impulso que los conduzca a desarrollar su conciencia social.

A lo largo de esta monografía el lector podrá encontrar los detalles que construyen la esencia del proyecto. En primer lugar se encuentran las **generalidades** con las que se definen los objetivos del proyecto y se justifica su realización.

En **los orígenes** se hace un repaso por algunos pequeños detalles que marcaron el punto de partida del trabajo, así como por ciertas obras anteriores que ya advertían el carácter de *Los Voluntarios*.

En el tercer punto, el **proceso de realización** se hace énfasis en los tiempos de la obra, en los medios y estrategias, y en los problemas que se presentaron.

³ GARCIA Canclini Néstor. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Editorial Paidós. Buenos Aires 2002. Pág. 42.

Posteriormente, en el **marco teórico**, se explican los tres nodos sobre los que se desenvuelve *Los Voluntarios*, abordando sus motivos y referencias históricas.

En las **interpretaciones del proyecto** se abordan las múltiples lecturas que se desprenden del proyecto.

En el último punto, **registro y montaje**, se exponen los procesos y las partes que materializan el proyecto como obra dentro del espacio de exposición.

Finalmente la **conclusión** enseña la intimidad del proyecto; los resultados finales analizados desde la óptica más personal del autor.

1. GENERALIDADES

1.1 OBJETIVO

1.1.1 Objetivo General

Presentar una obra plástica de carácter procesual en la que el trabajo creativo y de ejecución prime sobre el objeto artístico.

El registro fotográfico y fílmico de imágenes y acciones dentro del espacio público, así como las intervenciones gráficas y textuales hechas sobre las paredes de la sala de exposición, remplazan a los objetos con características decorativas, estéticas, o de pieza única.

Esto con el fin de lograr una narración clara, en un proyecto abierto al rápido cambio de la ciudad y a la participación activa de personas que la habitan.

1.1.2 Objetivos Específicos

- Generar múltiples posibilidades para la participación decisiva de diferentes sectores de la sociedad, en un proyecto en el que se reemplaza en gran medida el proceso de creación individual.
- Producir una serie de imágenes dirigidas al espacio público, con las cuales se articule el tema del proyecto: personas que desde su oficio combaten voluntariamente un problema común.
- Registrar en video y fotografía, cada una de las etapas del proceso en las que intervienen las personas participantes.

- Proyectar una exposición en la que se haga evidente el interés por el proceso creativo y de ejecución.

1.2 JUSTIFICACIÓN

Bucaramanga cuenta con un limitado escenario para el desarrollo de las artes plásticas: 3 o 4 salas de exposición en regulares condiciones con un reducido calendario, un solo programa universitario para su enseñanza, y la ausencia de políticas institucionales ambiciosas, así lo confirman.

Lo anterior, sumado al cultivo de la visión modernista, en la cual el artista y el espectador se relacionan solo de manera distante a través de la sala de exposición, sitúan el oficio comunicativo de las artes, en una posición en la que conformismo e imposición van de la mano.

Los Voluntarios justifica su realización en la necesidad de crear espacios de participación activa por parte de las personas, en la producción, difusión y consumo del arte, dinamizando de esta forma la concepción local que se tiene del oficio artístico.

Así mismo, este tipo de proyectos resultan importantes para sociedades como la nuestra, que por sus actuales condiciones necesita de la participación activa y voluntaria de todos sus ciudadanos en estrategias creativas, que dentro de un marco lúdico, propendan por el mejoramiento (aún cuando sea pequeño) de las condiciones de vida.

2. LOS ORIGENES

2.1 SOBRE EL COMIENZO

En el año 2002 leí por segunda vez “La Peste”, la popular novela de Albert Camus. Decidí leerla nuevamente pues en mi primer acercamiento a esta obra del escritor Argelino, algo de suma importancia me había sido dicho sin que alcanzase a comprenderlo completamente.

Con la duda que dejan las sabias palabras visité de nuevo a Orán y a sus calles bañadas por el sol del mediterráneo.

Finalizada la lectura tuve la sensación no sólo de haber conocido profundas regiones de la naturaleza humana, sino también de que en algún momento podría desarrollar una obra en torno a la esencia de lo que constituye mi profundo interés en esta novela.

Por aquellos años llevaba una suerte de banco de ideas en la tapa de un block escolar de papel bond en la que describía de forma escueta los proyectos que imaginaba; con respecto a este escribí: Los equipos voluntarios contra la peste. La Peste, A. Camus, Pág. 127.

A mediados de 2004, disfrutando de unos días de descanso en Zapatoca, comencé a pensar en la realización del anteproyecto de grado a partir de la lectura que había hecho de las obras de dos importantes artistas: Beuys y Hundertwasser.

Deseaba realizar una obra única (no una serie) que al mismo tiempo diera cabida a diferentes formas de narrar; una obra que tomara tiempo y cubriera etapas hasta llegar a

un todo, es decir, una obra que se acercara a la vida misma y a su movimiento, que participara de su construcción.

Posteriormente planteé un cuestionario personal en el que me preguntaba, entre otras cosas, por mis trabajos anteriores, por sus resultados, por mis inquietudes.

De pronto, y teniendo como antecedente la necesidad de comprometer socialmente al arte, surgió la idea de promover la participación de un grupo de personas en la solución a un problema común; como un juego de rol micropolítico.

Un juego de rol es un juego en el que los participantes asumen el papel de un personaje dentro de un contexto generalmente diferente al conocido.

Ariane Beyn y Raimar Stange definen la micropolítica como “una estrategia basada en intervenciones de pequeños grupos más que en un cambio social global”⁴

A esta altura, y después de más de dos años, volví a pensar en la peste y en los equipos de voluntarios de Camus como posibles ejes temáticos del proyecto de grado.

Dentro del cuestionario también abordaba las diferentes líneas temáticas sobre las cuales habían marchado mis proyectos anteriores. Todos ellos tenían en común el haber surgido de un estado de observación personal de las relaciones entre el hombre y la ciudad, siendo la publicidad un puente entre ellos, un instrumento evangelizador.

El interés por el lenguaje publicitario puede tener sus orígenes en mi profundo gusto por el comic, al que he investigado, coleccionado e incluso trabajado durante los últimos 10 años.

Las influencias y los aportes del comic al lenguaje gráfico o al desarrollo de un concepto son incuestionables, y su relación con el campo publicitario pasa por la creación de

⁴ VARIOS. Art now. Taschen. Berlín, 2002. Glosario.

códigos visuales que han permitido equilibrar los componentes más comunes de la publicidad: el visual y el textual.

2.2 OBRAS ANTERIORES

Durante los años 2002, 2003 y 2004 realicé una serie de pinturas, la mayoría de ellas al óleo, en donde hacía evidente los intereses ya señalados.

Así pues, el hombre ciudadano y su relación con el trabajo diario insertado dentro de las dinámicas de la sociedad de consumo, se veían reflejados en la utilización de textos, en el manejo de la superficie pictórica como superficie de un medio impreso y en el recurso de imágenes sencillas, directas y con una marcada referencia popular.

De esta etapa de ardua experimentación en cuanto a narración gráfica y conceptualización de refiere, cabe identificar dos momentos claves. El primero de ellos empieza a finales del 2002 con "Castillos en el Aire" (ver figura 1), una pintura en la que el paisaje urbano, abandonado y melancólico, sirve de escenario a un pequeño gesto de resistencia o magia inducido por el amor.

Figura 1: Castillos en el aire. Óleo sobre lienzo, 2002.



A partir de esta obra la ciudad comienza a mostrarse decisiva, pero no solo como prisión del individuo sino también como lugar desde el cual se proyectan imaginarios colectivos que buscan “aliviar” la pesada desazón de la vida.

De este primer momento también es “Sala de Ejecución” (ver figura 2), obra realizada en junio de 2003 en donde el uso del texto, la composición y la referencia a determinado producto de consumo, así como lo ambiguo y siniestro de su tema, la sitúan un paso mas allá que la anterior, dentro de la reflexión sobre el entorno humano.

Figura 2: Sala de ejecución. Óleo sobre lienzo, 2003.



En agosto del mismo año inicia la segunda de las etapas con “Esa Cosa Pequeñita” (ver figura 3), trabajo con el que afirmo mi intención de participar en la construcción de ciudad desde el arte.

Figura 3: Esa cosa pequeñita. Mixta sobre madera, 2003.



En la concepción de esta obra fijé mi atención en las paredes que han sido intervenidas tanto por el ambiente, como por la publicidad en forma de carteles y los grafismos que sobre ellas realizan quienes duermen a su amparo.

El resultado final fue una especie de sentimiento urbano de olvido, violencia y dolor en lucha constante con el hombre y su esperanza.

A comienzos del 2004 realicé “Heaven knows i’m miserable now” (ver figura 4), trabajo en el que sobresale mi deseo por llegar a una comunicación más directa con el público mediante imágenes de fácil reconocimiento por sus orígenes dentro de la iconografía popular.

Figura 4: Heaven knows i`m miserable now. Óleo sobre lienzo, 2004.



Sin embargo, después de alcanzar cierta consolidación conceptual y formal en mi obra pictórica, desilusionado noté que la ciudad continuaba igual, sin cambios ante ella misma. No es que pensara que mis trabajos serian decisivos en un proceso de transformación colectiva, pero si que por lo menos llegarían a ser recibidos por muchas personas.

Comprendí entonces que mi problema radicaba, no en los temas y la forma como los resolvía, sino en los medios que utilizaba, especialmente las condiciones de exhibición de los trabajos.

Por esos días había empezado a estudiar la técnica serigráfica, y siendo éste un medio tan cercano a la publicidad, poco tiempo me tomó comprender que recibiría de mejor manera mis inquietudes en torno al arte.

Fue así como proyecté "El Circo es Alegría" (ver figura 5), una obra que reúne todas mis experiencias anteriores pero en un canal más acorde a sus exigencias y necesidades.

En este trabajo dejé de ser un observador pasivo de la ciudad para insertarme en ella de forma directa con la exposición de más de 120 impresiones serigráficas entre carteles y stickers, en paredes, cajas de redes telefónicas o postes de alumbrado público.

El tema continuaba por el sendero de la denuncia personal, esta vez la esencia del circo (la alegría y el sentido de magia), pero con el aporte de un acontecimiento ficticio de gran literalidad e impacto: la quema de uno de ellos.

Figura 5: El circo es alegría. Arte callejero, 2004.



Además de su condición de arte callejero y de trabajar con circos, payasos y malabaristas, “El Circo es Alegría” se hacía más cercano al público en tanto “alguien” había quemado el circo; esto nos remite a una acción violenta que bien podría relacionarse con el conflicto colombiano, factor decisivo al momento de hablar de nuestras ciudades y sus habitantes.

3. PROCESO DE REALIZACIÓN

En diciembre de 2004 se dio inicio al proyecto de grado con la convocatoria pública a participar en él. Ésta se hizo por medio de 50 carteles a tinta negra y en técnica serigráfica (ver figura 6), con los que se buscaban voluntarios entre los 18 y 28 años, con ocupación laboral o académica. Se escogió este rango de edades pues representa a una población dinámica con un presente y un futuro decisivo para nuestra sociedad.

En los casi dos meses que duró la convocatoria, se recibieron cerca de 40 llamadas telefónicas de las cuales 32 finalmente se inscribieron.

Figura 6: Cartel de convocatoria.



Mientras llegaba el día de la reunión, programada para el día martes 15 de Febrero en uno de los salones de la Escuela de Artes, se produjo la mayoría de serigrafías; aquellas que no involucran el rostro de los voluntarios.

En primer lugar se realizó el cartel con la imagen de la rata dentro de la mira y el texto “contra la peste, las manos como armas”.

El positivo, base para iniciar el proceso serigráfico, se obtuvo con la colaboración de un diseñador gráfico. El boceto se digitalizó con el escáner para posteriormente retocar en Photoshop detalles como el contraste, el brillo y los contornos; finalmente se vectorizó la imagen para separar los dos colores del cartel.

La imagen que resultó de este proceso no se pixela, permitiendo una impresión limpia y plana en papel pergamino de 90 gramos.

El proceso de emulsionado de la muselina, tensada en marco de madera, se realizó con la mezcla de cinco partes de emulsión, en este caso azul, por una de bicromato.

Después de secar la emulsión durante un buen tiempo con la ayuda de un secador de pelo, el proceso continuó con la insolación de la malla por cinco minutos, en una caja de luz con tres fluorescentes de 60 centímetros, a una altura de 24 centímetros del vidrio.

La impresión fue hecha en papel bond corriente con tintas printo-screen, que además de ser las idóneas para los trabajos sobre papel, resultan duraderas y resistentes a la luz de la intemperie.

Las tintas, de secado rápido, se prepararon con una base grasa especial para su tipo (una parte de base por dos de tinta), y un disolvente como el varsol (en menor cantidad).

Con este cartel se presentaron los primeros problemas al momento de imprimir pues la rasqueta medía apenas 1,5 centímetros más que la imagen en la muselina y el marco no

más de 4. Después de unas 20 copias arruinadas se decidió por adquirir una rasqueta de 27 centímetros y un marco más grande.

La producción final de este cartel fue de 130 copias a dos tintas.

Para los stickers el proceso de manipulación digital sólo se diferencia del anterior en que la imagen fue reproducida seis veces dentro del octavo de papel pergamino, permitiendo maximizar la superficie total del pliego de papel adhesivo del cual se obtuvieron 48 impresiones de 16 x 8 centímetros.

De cada uno de los diseños, la producción final fue de 125 copias a una tinta.

3.1 LA EXPOSICIÓN

Después de avanzar en este trabajo, el proceso se concentró en la preparación de la exposición para los interesados en participar en el proyecto.

Esta exposición se diseñó según los tres pilares sobre los que se soporta el proyecto y que serán explicados más adelante en el marco teórico. La exposición también tuvo un carácter historicista pues era necesario situar al público, muchas veces acostumbrado a identificar el arte únicamente con la pintura y la escultura, dentro del desarrollo que ha tenido desde finales del siglo XIX.

Fue así como las diez personas que finalmente acudieron a la reunión, observaron imágenes proyectadas en diapositivas de obras que van desde los post-impresionistas (precursores del arte de participación), hasta “Los Radioactivos”, del colombiano Jaime Ávila, pasando por Jhon Cage y Joseph Beuys.

También se proyectaron imágenes de la gráfica callejera Bumanguesa, que si bien no fueron muchas por la temprana edad de esta manifestación artística en la ciudad, ayudaron a reconstruir la concepción del espacio público en el que nos desenvolvemos.

Otra actividad que tuvo lugar en la exposición fue el planteamiento de dos preguntas relacionadas con el tema del proyecto: con qué se asocia el concepto de trabajo y qué desea cada uno de su oficio.

Las respuestas reflejaron el grado de compromiso social de los presentes y ayudaron en el proceso de selección junto a los datos de la edad y las direcciones, tanto del puesto de trabajo como del hogar.

Después de explicar ligeramente en que consistiría la participación de los voluntarios, todos los convocados se mostraron interesados en ser parte del proyecto sobre unas condiciones mínimas de afinidad con la idea, de disponibilidad de tiempo y de compromiso.

3.2 EL TRABAJO ES ACCIÓN

A pocos días de realizada la exposición, se dio lugar a la primera reunión con los cinco voluntarios que participarían en el proyecto. Esta se hizo en el parque San Pío y en ella se entró en detalles del proceso: ¿qué van a hacer los voluntarios, como y por qué?

Así mismo se leyeron fragmentos de “La Peste” y del libro de Fernando González “Mi Simón Bolívar” (los apartados sobre la conciencia).

Resueltas las dudas, se planteó el ejercicio de realizar una acción que supusiera cierta ruptura de lo cotidiano, a partir de las posibilidades de los oficios de cada voluntario de

tener un impacto social. Aquellos voluntarios con más de un oficio podían escoger desde cual proyectar su acción.

Desde aquel 20 de Febrero y hasta la segunda semana de marzo, se realizaron 4 reuniones más, incluso una de ellas con el psicólogo de la Junta de Acción Comunal del Barrio Miraflores (lugar de trabajo de una de las voluntarias), en las que se trató de hilvanar las propuestas de los participantes con la del proyecto.

Cabe nombrar en esta parte de la monografía a los cinco voluntarios que trabajaron en el proyecto, pues es importante explicar, al menos brevemente, el origen y la naturaleza de sus acciones.

La primera en realizar esta parte de la obra fue Nydia Serrano, de 27 años y con oficio de diseñadora gráfica en una papelería. Nydia propuso intervenir durante una semana el espacio de su trabajo con unos anuncios laminados que ella misma realizó (ver figura 7). Estos hablaban de la importancia de desarrollar la conciencia individual como preámbulo al progreso en la conciencia colectiva.

Figura 7: Acción de Nydia Serrano.



Después fue Omar Parra, de 18 años y empleado en una marquetería, quien realizó su acción.

Motivado por su profundo interés en el arte, Omar se valió de una fotografía que el mismo había tomado de sus manos afectadas por la lluvia, y aplicando sus conocimientos en marquetería, hizo un ensamblaje que por los materiales utilizados, resultó chocante al ser expuesto durante una semana en medio de pinturas con temas y facturas comerciales.

El motivo de las manos, presente también en la propaganda, hace referencia a la posibilidad de éstas de convertirse en herramientas de cambio.

El siguiente en presentar su propuesta fue Rafael Valenzuela, de 28 años, estudiante de primer semestre de Bellas Artes y profesor de matemáticas del Instituto José Antonio Galán del barrio El Reposo.

Rafael, encargado de coordinar las elecciones escolares, propuso intervenir con unos sencillos dibujos los tarjetones electorales; estos mostraban la necesidad de una iniciativa individual cuando los sistemas colectivos, en este caso los políticos, no señalan un camino claro para seguir.

Lina Rincón, de 20 años y con oficio de digitadora en un almacén de cadena, así como líder comunitaria en su barrio, propuso realizar una suerte de performance. Vestida con un traje elegante y unas botas plásticas de trabajo, Lina se presentó a la reunión de su comunidad una noche en la que la mayoría de participantes llevaban ropa deportiva.

Con su acción, Lina hablaba de los impedimentos mentales que nosotros mismos nos otorgamos y que se reflejan en impedimentos físicos que nos alejan de la acción.

El último en realizar su acción fue Efraín Marino, de 26 años y estudiante de Tecnología de diseño de páginas Web en la UNAB, quien realizó una pequeña animación en flash

sobre las manos como herramientas de trabajo y la importancia de la voluntad en los procesos de transformación (ver figura 8). Esta animación fue dejada en el escritorio de los equipos de las diferentes salas de informática de la universidad como un archivo más al alcance de cualquier inquieto usuario.

Figura 8: Acción de Efraín Marino



3.3 CONTRA LA PESTE, LAS MANOS COMO ARMAS

Una vez realizadas las acciones, y con la fuerza que otorga la derrota de la vergüenza y de la aparente insignificancia de gestos de resistencia individual, los voluntarios, hechos ahora grupo, salieron a las calles a combatir el problema común que representan las ratas muertas pintadas en los andenes (ver figura 9).

Las ratas muertas fueron hechas con plantillas a partir de un dibujo en tinta china que tras ampliarse se laminó; las partes oscuras se cortaron con una cuchilla bien afilada teniendo especial cuidado con los amarres de las “islas” o partes que sin querer podrían caer al ser cortadas las áreas circundantes.

En total fueron 3 las plantillas hechas y 3 los botes grandes de aerosol negro utilizados para imprimir cerca de 180 ratas en diferentes lugares de la ciudad.

A comienzos de Abril, durante la quinta reunión con los voluntarios, se hizo entrega de las 2 plantillas y los botes de aerosol rojo con los que se intervendrían las ratas.

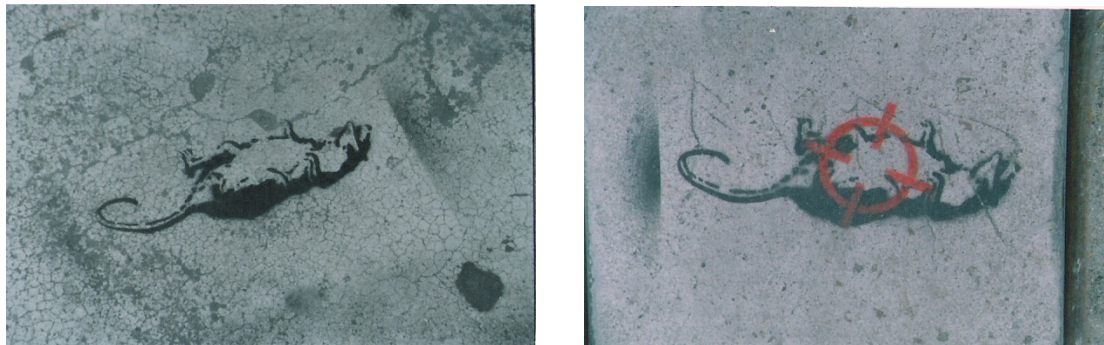
Figura 9: Voluntarios trabajando con plantillas.



Siendo las ratas la simbolización de un problema común, uno de los diseños de las plantillas era el de una mira de arma de fuego. Este diseño es fácilmente reconocible, y al ser puesto sobre la rata no deja duda de cual es el enemigo o la causa del equipo (ver figura 10). Precisamente la otra plantilla era de la palabra “voluntarios”, la cual se ponía junto a las ratas como prueba de que un grupo, aun sin definir, estaba trabajando contra lo que puede llegar a representar comúnmente dicha imagen.

Para realizar este trabajo, hecho siempre después de las 10 de la noche, los voluntarios debieron dividirse en dos grupos para buscar en diferentes zonas los grupos de ratas, que como en la novela, aumentaban cada día.

Figura 10: Plantillas.



3.4 VOLUNTARIOS EN LAS CALLES

Posterior a la aparición de un problema común y de un grupo voluntario para combatirlo, se procedió a la impresión de los carteles con los rostros de los voluntarios. Cada participante tuvo la opción de escoger entre dos diseños diferentes.

Para la realización de esta importante parte del proyecto, se trabajó en 5 jornadas de aproximadamente 4 horas, en las que se explicó a cada voluntario el proceso de emulsionado e insolación, así como la impresión misma de los carteles.

A pesar de la inexperiencia de la mayoría de los voluntarios en lo que se refiere a la serigrafía, la información y confianza brindada permitió que de las 30 copias a dos tintas de cada cartel, la mitad fuesen entintados por ellos mismos; en las restantes copias también participaron activamente pues esta técnica casi exige el trabajo en grupo.

Tras la impresión de los 150 carteles, y ante la imposibilidad (por falta de un vehículo) de pegarlos la semana siguiente a su realización, se optó por sacar a la luz pública solo los stickers; esto con el fin de evitar que la tensión generada por las plantillas disminuyera. Esta tensión pudo ser medida por diversos comentarios recogidos de personas que asociaban la imagen de la rata muerta con situaciones negativas: una advertencia por un

peligro inminente, una amenaza de sectores de extrema derecha, o la firma de una secta satánica.

Cada voluntario recibió 60 stickers (15 por diseño) (ver figura 11), para que los pegaran principalmente en el trayecto de su casa a su trabajo. Finalmente 400 stickers, pegados en cabinas telefónicas, buses, paraderos, señales de tránsito, etc., salieron a las calles de Bucaramanga.

Figura 11: Stickers.



Finalmente, el 9 de Mayo desde las 10:30 de la noche, los dos primeros voluntarios, Omar y Efraín, acompañados por un equipo de tres personas más (chofer, camarógrafa y ayudante), salieron a pegar con PVA los primeros carteles (ver figura 12).

De esta noche surgieron 2 importantes consideraciones: la primera tiene que ver con lo extenuante que es pegar clandestinamente 80 carteles en una sola noche; la segunda, un

tanto en broma, es sobre la protección, contra la policía, que brinda una cámara de video en manos de una mujer.

Esa primera noche, alguien alertó a la policía sobre la presencia del grupo en el sector del estadio. Así, los carteles tornaron en panfletos y la camaradería en requisas. Después de un buen tiempo de zozobra, explicaciones y sonrisas mal hechas, los 4 policías se fueron, no sin antes permitir al grupo continuar con su labor.

La siguiente noche, en un corto trayecto de la casa al trabajo de Nydia, solo un ligero desperfecto mecánico se presentó como nota disonante.

Figura 12: Carteles.



A la otra semana, en la tercera noche de trabajo, esta vez acompañando a Lina, el equipo se cruzó 3 veces con la policía pero en solo una se detuvo. Tras explicarle brevemente las razones del equipo, y mentirle sobre una supuesta negativa de la Secretaria de Gobierno

a permitirnos realizar nuestro proyecto, por cuanto se trataba de una *obra de arte* (algo no contemplado por sus normativas), el policía se fue tranquilamente.

La última noche, cobijados por una ligera e incesante llovizna, se pegaron los 40 carteles de Rafael (sumando un total de 200) dando por finalizada la participación de los voluntarios en el proyecto.

4. MARCO TEORICO

El proyecto fundamenta su concepción y realización en tres importante pilares (además de la obvia y decisiva referencia de La Peste de Camus) que ayudan a consolidar su planteamiento procesual; estos son: el trabajo como transformador social (el tema), el arte de participación (la metodología) y el arte gráfico callejero (el medio).

4.1 EL TRABAJO COMO TRANSFORMADOR SOCIAL

Sobre este punto Camus, en boca del doctor Bernard Rieux (tal vez el más importante de sus personajes), menciona que “lo cierto estaba en el trabajo de todos los días. El resto estaba pendiente de hilos y movimientos insignificantes, no había que detenerse en ello. Lo esencial era hacer bien su oficio”⁵

Pero ¿en dónde radica la importancia del trabajo dentro del proyecto?, ¿de dónde la fé en torno a el?

Se dice habitualmente que para los griegos y romanos el trabajo era algo negativo; no lo entendían como algo que, siendo expresión del hombre, le otorgara dignidad y valor, sino a modo de peso que abrumba, fatiga o deprime; una condición propia de los esclavos.

Fue durante los orígenes del cristianismo que esta concepción de trabajo cambió, pues eran las clases pobres, y en especial la gente del campo, quienes guiados por la naciente doctrina, consideraban al trabajo como participación fecunda en la tierra, en las cosas que renueva y en la misma creación total.

⁵ CAMUS Albert, La Peste. El mundo unidad editorial. Madrid, 1999. Pág. 41.

En el Renacimiento el trabajo es ensalzado tras la aparición de los conceptos de actividad y libertad. La antigua discusión sobre si la vida está sujeta a la fortuna o si pertenece a nuestra iniciativa, a nuestro trabajo, encuentra una solución en todos los humanistas que celebran totalmente al hombre en la acción que lo conduce a la libertad y a la victoria en la vida.

Para Marx el trabajo es valor y éste, en la medida que se lo conozca, da sentido de dignidad al individuo y forja ciertas características del sentimiento y de la mentalidad; es también el concepto central para la comprensión de la vida y del mundo.

Es quizá en el trabajo donde se advierte más fácilmente el significado de la palabra realizar: pasar del proyecto a la realidad; trabajo significa también actividad, producción y técnica; es lo contrario a la inactividad.

La inactividad dentro del proyecto hace alusión a la falta de compromiso de la mayoría de hombres en cuanto a lo colectivo. Hoy en día el trabajo representa, para una gran mayoría de la población, la posibilidad de acceder a una idea de libertad similar a la concebida en el Renacimiento pero representada, no por una comprensión más elevada del ser como parte del universo, sí no por la necesidad de adquirir todo cuanto el mundo ha inventado para sí “en una época en que las empresas fabrican no sólo bienes útiles, sino actitudes, estilos de vida y apariencias personales”⁶

Este tipo de intereses ha dirigido los pasos de los hombres a la consolidación de una individualidad malsana que los aleja de una de las razones que hacen del trabajo una actividad placentera: el servicio a los otros.

⁶ GARCÍA Canclini Néstor. Latinoamericanos buscando lugar en este siglo. Editorial Paidós. Buenos Aires 2002. Pág. 25.

Así pues, el discurso de una comunidad que progresa en torno al trabajo diario de todos sus ciudadanos, inevitablemente, ante el egoísmo imperante, se convierte en el progreso de los más “vivos” y de aquellos que reconocen el que parece ser el sentimiento general de nuestros días: sálvese quien pueda.

La única forma de acceder a beneficios comunes es ver en la raza humana el motivo de nuestros esfuerzos más nobles (algo tan banalizado que parece broma), y siendo el trabajo la opción más clara que tenemos para hacernos activos, habría que replantear con urgencia el fin de éste. El trabajo debe volcar su atención al impacto colectivo que pueda llegar a tener, trascendiendo de esta forma el simple, aunque no indigno, estímulo individual.

4.2 ARTE DE PARTICIPACIÓN

Jean Tarrou, el afable e intrigante amigo del doctor Rieux, dice a Cottard, ejemplo del hombre conformista, pesimista e inactivo, “que había demasiados hombres que seguían inactivos, que la epidemia interesaba a todos y que cada uno debía cumplir con su deber. Cualquiera podía ingresar en los equipos de voluntarios”⁷

Este texto podría resumir la esencia de la novela escrita por Camus tan sólo dos años después de finalizada la segunda guerra mundial.

En él se puede señalar las ideas sobre las que también se soporta el proyecto de grado: los hombres inactivos, el mal común, el deber por cumplir y el concepto de equipo.

⁷ CAMUS Albert. La Peste. El mundo unidad editorial. Madrid, 1999. Pág. 134.

La necesidad de trabajar con un grupo de personas la dio no sólo la literalidad con la que a veces el libro se refleja en el proyecto, sino también la necesidad de involucrar el oficio artístico dentro de las dinámicas sociales.

El proyecto se desarrolla en tres etapas que tienen como protagonistas a las cinco personas que, de forma voluntaria, participaron en él.

La primera de ellas parte del supuesto estado inactivo o poco consciente de los participantes en lo que respecta a su protagonismo dentro de la comunidad a la cual pertenecen. Propone la posibilidad de remediar esta condición a través de la acción que surge del propio trabajo de cada voluntario, de sus posibilidades y del deseo de simbolizar un ascenso hacia la conciencia comunitaria.

En su segunda parte, el proyecto recrea los hechos previos al anuncio público de las autoridades de Orán sobre la presencia del bacilo de la peste entre los ciudadanos: la aparición de ratas muertas.

En el epígrafe de la novela de Camus, Daniel De Foe escribe: “Tan razonable como representar una prisión de cierto género por otra diferente es representar algo que existe realmente por algo que no existe”⁸.

¿Es la peste una enfermedad infecto-contagiosa producida por el bacilo de Yersin que transmiten las ratas?, o ¿es un estado patético de la humanidad?

Tras el ascenso de la conciencia de los participantes y la aparición de un problema común, surge formalmente la idea del equipo de voluntarios que habrá de combatir a la peste, pues a la peste o se la combate o se la imagina. El triunfo o la derrota, como el mismo enemigo, será común a todos.

⁸ CAMUS Albert, La Peste. El mundo unidad editorial. Madrid, 1999. Epígrafe.

Es en la tercera parte del proyecto en la que el grupo se da a conocer en todo su alcance: señala su razón de ser (combatir a la peste representada por la rata), indica la forma en que libra esa lucha (con las manos, con el trabajo) y finalmente descubre los rostros, aparentemente anónimos, de sus miembros.

La participación activa de los seleccionados hace de “Los Voluntarios” un proyecto de arte con características populares que según dice Néstor García Canclini “no se consigue mediante la experimentación formal aislada, ni cambiando sus contenidos ideológicos, ni difundándolo entre mas espectadores, ni reemplazando los temas extranjeros por los nacionales. Cada uno de los momentos del proceso artístico será reestructurado en la medida en que nuestros pueblos dispongan de la producción, la distribución y el consumo del arte”⁹

En *Los Voluntarios* los participantes asumen la realización de buena parte de la obra, en una suerte de juego que quebranta el velo que separa a los artistas de los no artistas. El juego, según Gadamer, “es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico”¹⁰

Así mismo, los voluntarios se encargan de la distribución de la obra en las calles, permitiendo que el proyecto se convierta en un sistema abierto; en vez de aislarse se sitúa en el foco mismo de la actividad social, generando maneras distintas de experimentación estética.

⁹ GARCIA Canclini Néstor. Arte popular y sociedad en América Latina. Editorial Grijalbo. México DF 1977. Pág. 263.

¹⁰ GADAMER Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Editorial Paidós. Barcelona 1991. Pág. 66.

4.2.1 Breve Historia del Arte de Participación

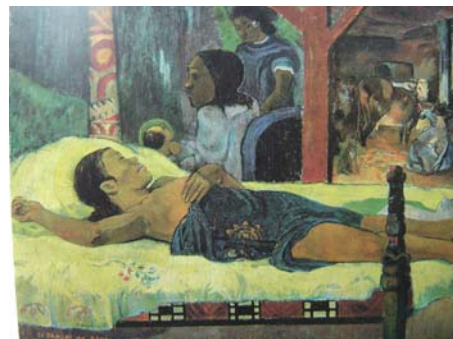
A partir de finales del siglo XIX, la estructura clásica del arte empezó a sufrir importantes cambios que redirigieron sus intereses a una comunicación más real con el hombre y su tiempo.

La pintura fue la primera en revelar esta nueva dirección. El Post-impresionismo de Van Gogh (ver figura 13) y Gauguin (ver figura 14), el Futurismo de Boccioni y el expresionismo de Kirchner y Dix, expresan su propia visión de la vida, al tiempo que estimulan el pensamiento del espectador.

Fig.13:Van Gogh. Noche estrellada. 1889.



Fig.14: Gauguin. Leyendas exóticas. 1902.



Posteriormente Marcel Duchamp, en cabeza del grupo Dadá, se opuso a la belleza artificial del arte y renunció a la mitificada posición del creador al asumir el papel del espectador que descubre en cada cosa una lectura propia.

Según Joseph Kosuth, en su artículo “arte y filosofía”, “Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función”¹¹; el objeto se desmaterializa para dar lugar a la realidad como objeto artístico.

Los móviles de Calder y la pintura cinética varían según el ángulo de observación del espectador, convirtiéndose en un símbolo de la amplitud de lecturas que permite una obra de arte algo más interesada en brindarle espacio de participación a la gente.

A comienzos de los años 50 se inició una forma de actividad artística centrada en los fenómenos y elementos de la vida cotidiana. Los Happenings de Jhon Cage y Allan Kaprow fueron planteados como un collage de acciones que permitían la irrupción de la realidad en el arte, y la participación, muchas veces decisiva, del público presente. En lugar de obras materiales y tangibles, los Happenings producían efectos y experiencias que perduraban en la conciencia de los participantes.

En la década del 60 irrumpen con gran fuerza en la escena artística el austriaco Hundertwasser y el alemán Joseph Beuys.

Hundertwasser trabajó básicamente la pintura y la arquitectura. En la primera utilizó continuamente la espiral (ver figura 15) como símbolo de la regeneración de la vida; con la arquitectura hizo realidad lo planteado en la superficie bidimensional.

Hundertwasser se rebeló contra la funcionalidad de los edificios de Adolf Loos al considerarlos enfermos por la presencia de líneas rectas. Se convirtió entonces en un enfermero del hábitat del hombre al construir o remodelar edificaciones, haciéndolas aptas para un desarrollo más natural y sano de sus inquilinos.

¹¹ PARRA Mario Antonio. Filosofía del arte. UIS. Bucaramanga, 2001. Pág. 182

Figura 15: Hundertwasser. Césped para los que oran. 1975.



Trabajó también sobre el vestuario en los hombres y en defensa de símbolos de identificación de las culturas, como banderas, estampillas, placas de vehículos, etc.

Beuys pretendía con sus trabajos dar una respuesta alternativa a los problemas políticos, partiendo de la idea de que el arte es la única fuerza revolucionaria que existe (ver figura 16). Para Beuys la sociedad era una gran escultura que cada hombre podía ayudar a dar forma; de allí viene su famosa máxima “todo hombre es un artista”.

Su interés por el hombre provocó en su trabajo una marcada tendencia social. Desde esta perspectiva hay que observar sus acciones Fluxus, o el proyecto 7000 Robles en el que, acudiendo a la participación de la comunidad, sembró tal numero de árboles junto a igual numero de pequeñas columnas de cemento. Mientras el árbol, símbolo de vida, crecía, el cemento, su contrario, permanecía igual.

En el caso de Colombia cabe citar un ejemplo, tal vez el más vanguardista y contemporáneo de todos: La Bienal de Venecia.

Esta se inserta en la vida misma del barrio Bogotano y se convierte en un lugar de enlace entre el arte “culto” y el “popular”.

Figura 16: Beuys. Bomba de miel en el lugar de trabajo. 1974-77.



La Bienal reúne una serie de artistas que realizan obras desde, hacia y para la comunidad del Barrio Venecia y sus alrededores; para esto realizan trabajos de campo al interior de la población con lo que acumulan datos y experiencias.

Además de las obras como tal, la Bienal realiza talleres infantiles, visitas guiadas, la publicación de material impreso y la organización de un salón con artistas de la localidad. Esta serie de actividades amplían y refuerzan el concepto de un evento dirigido a la comunidad.

Otro ejemplo en Colombia es la obra de Jaime Ávila, *Los Radioactivos* (ver figura 17). En ella, Ávila publicó un anuncio en la prensa en el que buscaba a jóvenes de 19 años y sin empleo; una edad y una situación difícil. En esta obra, los participantes elaboraron de manera colectiva algunos objetos de factura “no artística” que acompañan a las fotografías realizadas por el artista. Ávila se interesa por problemáticas de alta tensión, propias de la población urbana contemporánea.

Figura 17: Jaime Ávila. Los radioactivos. 2000.



4.3 ARTE GRÁFICO CALLEJERO

Cuando se habla de arte gráfico callejero (se menciona su condición gráfica pues existe el teatro, la danza, la escultura callejera, etc.) de inmediato se piensa en el graffiti y en este como cualquier otra pintada hecha con aerosol en una pared de la calle.

No toda pintada es un graffiti. Existen diferencias formales como de contenido entre un mural reivindicativo, una pintada política, una firma de las barras bravas y los verdaderos graffiti.

El graffiti, además de ser el componente gráfico de la cultura del hip-hop, expresa de una forma altamente creativa la necesidad de expresión de sus autores.

Después de su consolidación en la década de los 80's como parte del paisaje urbano de las principales capitales de Norteamérica y Europa, el graffiti, quizás por hacerse "parte de", empezó a perder su impacto y cedió poco a poco su lugar a los carteles, los stickers y los estenciles, el llamado New Street Art o Post-Graffiti.

El proyecto *Los Voluntarios* presenta 6 diseños de carteles, 8 de stickers y 3 de plantillas, que se instalan especialmente a lo largo del trayecto hogar-trabajo de cada voluntario con el fin de recordarle el compromiso diario, desde su oficio, con su comunidad.

Los carteles sustentan su concepción en el cuadrado como portador de la imagen y regulador de la información en general, que al ser visual y textual, “se debe ubicar en dos planos de lectura diferentes dentro del espacio rectangular del cartel, con el fin de que su visualización sea clara y armónica, ya que representa dos mensajes diferentes de manera simultánea”¹²

En los stickers encontramos, además de la imagen de la rata como objetivo, y el rostro a manera de compromiso de los voluntarios, las manos, como medio de combate y el distintivo o elemento gráfico que utiliza el grupo para su identificación visual: el obrero, un icono de asociación popular y política.

Las plantillas permiten la realización de la segunda parte del proyecto pues con ellos se imprime con aerosol en los pisos la imagen de la rata muerta y la intervención que sobre ella hacen los voluntarios.

El New Street Art cumple dentro de la ciudad con la función de revivir el sentido de maravillarnos por nuestro entorno, en cuanto es un elemento inesperado que choca en una dirección diferente a la de la publicidad.

Heidegger lo expone a través de la fenomenología, a la que define como el proceso de permitir que las cosas se manifiesten por sí mismas, esta vez donde se forma la sensibilidad masiva: las calles de la ciudad.

¹² CONSUEGRA David. En busca del cuadrado. Universidad Nacional. Bogotá 1992. Pág. 114.

Observar las ciudades puede causar un placer particular por habituados que estemos a sus características.

Tal como una obra escultórica, la ciudad es una construcción en el espacio, pero a gran escala, razón por la cual sólo se la puede conocer completamente en el curso de constantes recorridos por sus calles, plazas y edificaciones.

En cada instante hay más de lo que la vista puede ver, más de lo que el oído puede oír; es un escenario en constante movimiento del cual no somos tan sólo observadores, sino también importantes partícipes y receptores.

García Canclini habla de ciudades informacionales o comunicacionales caracterizadas por la densidad de interacción y aceleración del intercambio de mensajes.

La ciudad, símbolo de modernidad y progreso para Marx y Engels, es el producto de muchos constructores que constantemente modifican su apariencia porque tienen sus motivos para ello.

Si bien las líneas generales se mantienen estables durante cierto tiempo, los detalles cambian continuamente con intervenciones “como las manifestaciones de las artes plásticas y demás acciones creadoras e imaginativas. Ellas son fuerzas primordiales para la construcción de la ciudad, como aportes de habitantes urbanos a la vida de la ciudad y a las sociedades de su tiempo”¹³

4.3.1 Breve Historia del Cartel

Los carteles nacieron en el siglo XV con la invención de la imprenta. Los primeros, que generalmente no iban ilustrados, daban aviso de proclamaciones reales, decretos

¹³ NIÑO Murcia Carlos. Revista Textos n.9. Universidad Nacional. Bogotá 2003. Pág. 28.

municipales, ferias y mercados y, en algunos casos, anunciaban libros. En los siglos siguientes a veces estaban ilustrados con pequeños grabados a fibra, pero su producción no era fácil por lo que no eran muy comunes. Los pósteres no empezaron a tener su aspecto actual hasta el siglo XIX.

Casi todos estos pósteres eran prosaicos y sencillos. En 1867, el francés Jules Chéret realizó un cartel anunciador de una representación teatral a cargo de Sarah Bernhardt y a partir de ese momento el arte del cartel empezó a hacer gala de todas sus posibilidades. Chéret fue el primer artista moderno de carteles y revolucionó su apariencia dando el papel preponderante a la ilustración, que hasta entonces estaba subordinada al texto, y dejando para éste una función explicativa, relativamente menos importante.

Otro francés, Toulouse-Lautrec, en lugar de escenas realistas dibujaba figuras idealizadas, realzando su belleza, vitalidad y movimiento. Se especializó en carteles de espectáculos y variedades.

En los carteles de la posguerra se adaptaron y refinaron las tendencias anteriores; pintores como los españoles Pablo Picasso y Salvador Dalí, el francés Henri Matisse, el suizo Max Bill y el estadounidense Roy Lichtenstein, realizaron carteles, de la misma forma que los artistas gráficos de Estados Unidos Peter Max, Milton Glaser y Tomi Ungerer. En Latinoamérica destaca la escuela cubana, que desarrolló un estilo propio, encabezado por el diseñador gráfico Félix Beltrán.

En Colombia, el arte del cartel se dio a conocer hacia 1972 cuando se constituyó el primer grupo de trabajo artístico nacional: el "Taller 4 Rojo", integrado inicialmente por Nirma Zarate y Diego Arango.

El taller era un grupo político, militante y activo. Su trabajo abarcaba varias fuentes, entre ellas los carteles. Ejemplo de esto fue el cartel en offset “Homenaje a María Cano”, presentado en la I Bienal de Artes Gráficas de Cali en 1971.

Actualmente, en pleno siglo de las telecomunicaciones a grandes velocidades, de la publicidad a través de la red, los carteles adquieren un nuevo impulso dentro del llamado “new street art” con artistas como el norteamericano Shepard Fairey (ver figura 18), famoso mundialmente por explotar la imagen de Andre “el gigante”, un luchador norteamericano ya fallecido, asociándola con política y represión. Fairey busca fascinar al peaton al tiempo que lo invita a reflexionar sobre su posición como parte de una red urbana.

Figura 18: Shepard Fairey. Carteles. 1997.



4.3.2 Breve Historia del Graffiti

A mediados de los '60, en la ciudad norteamericana de Filadelfia, el "bombing" sienta los primeros antecedentes del graffiti tal y como hoy se conoce. Estos primeros artistas, impulsados por el noble propósito de llamar la atención de la prensa y la comunidad, se dedicaban a bombardear, de ahí el término "bombing", las paredes de la ciudad con su nombre o apodo.

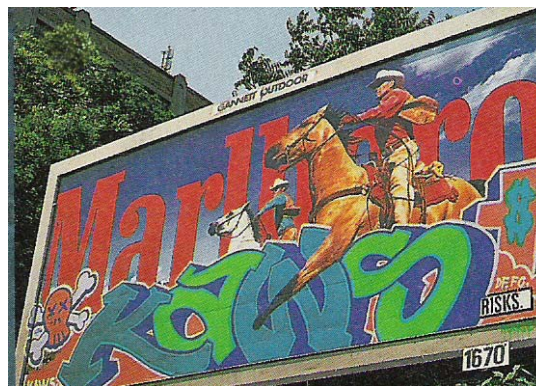
Con su traslado, no está muy claro si voluntario o espontáneo, al distrito neoyorquino del South Bronx, es cuando el arte del "writing", término con el que se conoce el acto de "escribir" en los vagones y paredes, toma su forma definitiva de diálogo con la sociedad en general, y con sus compañeros en particular.

Fue uno de estos primitivos "writers", apodado Taki 183, quien debido a su ocupación de mensajero de a pie y a la necesidad de utilizar el metro que ésta le suponía, el pionero de los "motion tags", nombre con el que se bautizó al arte de marcar los vagones de metro con la firma en forma de garabato. Por otro lado, acaparó el honor de ser el primero en llamar la atención de los todopoderosos "mass media". El diario New York Times dedicó todo un artículo al mencionado artista.

Se llega entonces, entre mediados y finales de los años 70, a la cumbre en lo que a innovación estilística se refiere cuando esta técnica del "tag" o tagging", que consistía en la firma del artista con forma de garabato, evoluciona hacia letras más estilizadas y grandes. Además de servir para escribir el nombre, empiezan a utilizarse para expresar

ideas o declaraciones, dando lugar primero a las "bubble letters", letras redondeadas con relleno y filete, y más adelante a lo que hoy se conoce como "throw up"(ver figura 19).

Figura 19: Kaws. Billboard (Graffiti). 1996



Con el último aliento de la década de los 70, el "writing" alcanza sus cotas más altas con la incorporación de imágenes de la iconografía popular tales como personajes de comic o de dibujos animados, e incluso en muchos casos de autorretratos en forma de caricatura. Con ellas, aparecen en escena las complejas "pieces" o "masterpieces", que además de servir para distinguir a los grandes maestros de los principiantes, se generalizan y amplían su tamaño hasta llegar a ocupar vagones de metro enteros.

En los países de habla hispana, el graffiti ha sido desde siempre un elemento fundamental para la resistencia política. Tanto en España, principalmente como medio de rechazo a la dictadura franquista, como en América Latina luchando contra las dictaduras militares que

asolaron el continente, el graffiti fue el medio esencial a la hora de plasmar en las paredes las consignas de turno que planteaban la resistencia de la calle al poder establecido. A Colombia llego precisamente a finales de los años 60 como parte de los movimientos universitarios.

Actualmente el graffiti, como se conocía, ha ido perdiendo espacio ante el uso de plantillas que permiten un diseño mas enmarcado en la publicidad, además de hacer el trabajo, si bien no tan llamativo, más rápido y con la opción de llegar a cualquier lugar.

5. INTERPRETACIONES DEL PROYECTO

Bucaramanga, ciudad intermedia de fácil lectura, sol canicular y lluvias imprevistas, en tus calles angostas alguna desgracia anidó.

Esas –tus ratas- no son las mismas de Orán ni de Madrid, son las que alimenta tu vecino que tan buena gente parece, el mismo que hoy en la mañana falleció.

La peste, costumbre popular, reclama su trono en el gobierno, ahuyenta a tus cobardes, se enfrenta a tus valientes.

Al explicar el sentido del proyecto, *Los Voluntarios* surge como un mecanismo de integración de personas interesadas en trabajar por sus comunidades. Esta utopía del hombre que desarrolla su conciencia fisiológica, se agrupa y logra extender su comprensión de la vida a niveles más universales, no debe entenderse como un medio de masificación que borra toda libertad particular en aras de un ideal político-social.

El proyecto aborda, desde su dinámica participativa, la necesidad que tiene toda comunidad, de hombres que desde sus posibilidades e intereses individuales, en este caso el trabajo, alimenten un cambio personal que finalmente se vea reflejado en el impacto social de sus oficios.

Este cambio (pasar de un estado a otro) es posible solo a través del trabajo, pues el trabajo es movimiento, simbolizado por la serie de acciones planteadas por los voluntarios, las cuales suponen un intento de reestablecer, por medio de la comunicación con los otros, el sentido comunitario de convivencia.

Una de las banderas del arte, tal vez la única o más importante, es lograr consolidar una estructura de comunicación entre quienes participen en su concepción, que según lo expuesto hasta el momento, se refiere tanto a los artistas como al público.

Los Voluntarios busca precisamente la creación de alternativas de comunicación a través de la interferencia de sistemas sociales y culturales tales como la concepción de espacio público y de trabajo, mediante información y acciones no habituales en ellos.

Desde este punto es posible interpretar las acciones desarrolladas por los 5 voluntarios y las imágenes y textos insertados en las calles de la ciudad.

La manera en que los voluntarios encaran a su público y la latente amenaza de las imágenes del proyecto, propia del terrorismo mediático, se suman a la conformación de un grupo clandestino que se expresa de manera “ilegal”. Esto da como resultado una obra que, ante la inoperancia de los gobiernos de turno, propone no dar mas espera al cambio, creando situaciones que simbolizan nuestros problemas y ejércitos autosuficientes que los combaten.

La imagen de la rata representa cualquier plaga, problema común o situación indeseada. Esta interpretación fue dada también por la gente que la encontraba en las calles, pudiendo ser comprobado, tanto por comentarios casuales recibidos por el autor, como por información suministrada por el dueño de una licorera que permitió se pintaran las ratas frente a su negocio y escuchaba las opiniones de sus clientes.

La mira sobre las ratas, y la palabra voluntarios junto a ellas, pretendía aumentar la confusión entre el público, pues surgía la idea de un grupo. La amenaza, antes broma de mal gusto, ahora parecía real pues se le combatía.

La imagen de la mira, como la de la rata, es de fácil comprensión, y en un país como el nuestro, simboliza violencia, conflicto armado.

Pero, ¿si la mira está sobre el problema, no deberíamos estar tranquilos por la acción de los voluntarios? ¡No!, en Colombia no hay cabida a los gestos de buena fe, solo nos permitimos la desconfianza, el miedo y la desesperanza.

Las intervenciones hechas por los participantes a las ratas, según “el poeta” (un habitante de la calle), querían decir que los voluntarios era un grupo de extrema derecha que pretendía matar a los indigentes.

La exposición de los rostros de los voluntarios buscaba calmar la tensión creada (ningún grupo de asesinos enseña sus rostros) al tiempo que accionaba la esencia del proyecto. Para los 5 voluntarios, ver sus rostros acompañados por el texto “voluntario contra la peste” cada vez que van a su trabajo, significa recordar un compromiso diario; para el público en general pretendía ser una invitación a unirse, basándose en la comparación que puede hacer un ciudadano cualquiera de rostro anónimo, con el rostro anónimo de los voluntarios.

La frase “contra la peste, las manos como armas” como toda la estructura gráfico-textual que maneja el proyecto, alarma sin un motivo real. Esta propone armarnos contra el problema, pero no con armas de fuego, sino con nuestro esfuerzo diario desde trincheras mucho más dignas, como una universidad, una papelería o una marquetería.

La utilización de los colores rojo, negro y blanco en el proyecto, está presente también en varios ejemplos de carteles políticos de movimientos obreros rusos de la segunda década del siglo XX, y de los laboristas y nazis durante la segunda guerra mundial.

6. MONTAJE Y REGISTRO

A pesar de ser un proyecto cuyo sistema tiene características abiertas y en movimiento, *Los Voluntarios* requiere llegar al espacio de exhibición (un sistema cerrado) en busca del balance final que acerque al espectador a ciertos detalles que en la calle no resultan evidentes. El “cubo blanco” facilita la percepción concentrada y tranquila de la obra de arte.

El montaje busca agrupar lo necesario para la creación de una lectura clara desde la perspectiva del espectador que se acercó al proyecto en las calles, como de aquel que no lo hizo y apenas tiene noticia de él por medio de la muestra.

Exhibir grupos de carteles, stickers y plantillas resulta inconveniente a pesar de que todo lo que comunica *Los Voluntarios*, su idea general, se puede observar en la obra callejera: personas que desde su trabajo combaten voluntariamente un problema común.

La narrativa de *Los Voluntarios* es tan clara y rigurosa en su diseño metodológico, que obviarla y enfocarse sólo en las imágenes que están en la calle, supondría traicionar su esencia de arte de proceso, en donde es habitual el desinterés por ciertos aspectos como el concepto de obra única, permanente, decorativa o estética.

El proceso está oculto a los ojos de la ciudad. La inclusión de la fotografía y el video como registro del trabajo protagónico de los voluntarios, hace de la sala de exhibición, el escenario preciso para presentar esta lectura paralela. Con ella, el espectador podría completar su comprensión del proyecto, pues esas personas que llegaron al proyecto a través de una convocatoria, no sólo prestaron su rostro para invadir con ellos las calles:

también realizaron una silenciosa pero significativa acción que los acercó a la idea general del proyecto, imprimieron la mayoría de los carteles y salieron en las noches a trabajar con brochas, PVA y aerosol.

6.1 FOTOGRAFÍA Y VIDEO

Las fotografías presentadas fueron tomadas al día siguiente de fijar la propaganda para evitar el rápido accionar destructivo de algunas personas que aparentemente no soportan la presencia de las imágenes.

Se utilizó una cámara análoga Pentax K1000 con un lente macro 28-105mm. Estas imágenes sirven de complemento a las que enseña el video ya que fueron registradas durante el día cuando las plantillas, stickers y carteles ya estaban insertos en el espacio público. En total se tomaron cerca de 100 fotografías.

Si bien el uso de la fotografía como registro y parte de la exhibición estaba bastante claro desde un principio, en el caso del video sólo al final se decidió a utilizarlo como parte de la muestra.

Las razones en su contra eran varias. La dificultad de conseguir los equipos de proyección y mantenerlos en buen funcionamiento durante el tiempo de la exposición; el problema de acondicionar la luz exterior e interior para garantizar una buena imagen; y tal vez la de mayor peso: la estructura de un video en un proyecto de artes plásticas no debe ser la misma que la de una película o un documental, pues las condiciones de exhibición, en la mayoría, de los casos son bastante diferentes.

Estas razones fueron perdiendo peso a medida que la esencia y exigencia de las situaciones por registrar, superaba la inmovilidad fotográfica. Si el proyecto hablaba tanto

de la acción y del proceso, ¿por qué no valerse del medio más óptimo y asumir los riesgos?

En la realización del video fue de gran importancia la participación de dos camarógrafas: Lorena Ramírez, comunicadora social, y Adriana Fernández, estudiante de Producción en Artes Audiovisuales de la UNAB quien a su vez se encargó de la edición.

El video, cuya duración es de casi 11 minutos, básicamente centró su atención en el “antes” de cada instancia del proyecto en donde los voluntarios son los principales partícipes.

La imagen, la música y el sonido ambiente, presentes en mayor medida que el texto y los diálogos, y el hecho de no tener una rigurosa estructura argumental, ayudan a crear una experiencia visual mas relajada que se adecua al tipo de espacio y espectador.

6.2 EL MAPA

Hay una parte importante que requiere una narración aparte: la fijación de carteles y stickers en el trayecto hogar-trabajo de cada voluntario.

Para dar claridad en este punto que recoge la idea general del proyecto, se presenta un mapa esquemático de Bucaramanga, particularmente de las rutas más comunes utilizadas por los voluntarios para ir a su lugar de oficio, y acompañándolo, unas fotografías de las imágenes en las calles, así como un nuevo diseño de sticker.

Este mapa (ver figura 20) se dibuja directamente en la pared con marcadores de diferente grosor. Los marcadores, cabe anotar, son otro medio utilizado por los artistas callejeros, en especial para los “motion tags”

Figura 20: Mapa de Bucaramanga con rutas de carteles y stickers.



Las fotografías en pequeño formato se pegan con cauchola sobre la pared, justo debajo del mapa. El sticker, pegado en el mueble del televisor, en donde también se lee el texto de Camus “lo esencial era hacer bien su oficio”, muestra la imagen de la rata dentro de la mira (ver figura 21). Durante la exposición, este sticker se repartirá entre los asistentes, con la intención de acercar a más gente a un proyecto que permanece aún en realización.

Figura 21: Sticker



CONCLUSIONES

Al final de su novela, cuando la peste ya ha desaparecido y Orán festeja su liberación, Camus dice que la alegría está siempre amenazada pues el bacilo de la enfermedad no desaparece jamás; duerme hasta que decide enviar a sus ratas a morir en una ciudad dichosa.

A diario, en la dichosa Bucaramanga, me encuentro con noticias de masacres desalentadoras y de tratados que se firman y nos marchitan; con conductores de bus que me insultan y amigos que se alejan; además, y esto quizás sea lo más grave, me veo en conflicto permanente conmigo mismo, luchando contra mi egoísmo, mi ira, mi desesperanza. Aun faltan mas voluntarios pues la distancia que nos separa del ideal de la transformación social parece enorme.

Mientras trabajaba en *Los Voluntarios*, le dije a un amigo que me preguntaba por mi proyecto de grado, que el arte es como la vida misma pero la vida no es como el arte. Esto bien podría evitar todo señalamiento derrotista contra el proyecto en lo que tiene que ver con sus resultados prácticos (un mundo unido, hombres libres, gobiernos justos, etc.). *Los Voluntarios*, desde un comienzo, se formuló como un proyecto de arte de proceso y participación, no como una solución mágica a nuestras dificultades colectivas.

Partiendo de esta esencia, el trabajo realizado alcanzó las siguientes conclusiones:

- Si se desean hacer trabajos ambiciosos es necesario contar con la participación de un colectivo. No es tan difícil trabajar en grupo, solo es vital tener muy claro lo que se quiere y crear las estrategias adecuadas para conseguirlo.
- El arte callejero es un medio que lleva al artista a la acción y al museo a la calle, revalorando el concepto de “exponer”.
- La información, manejada apropiadamente, logra afectar el tejido social.
- La realización de obras con características procesuales y participativas, acercan al arte a una comunión más directa con el espectador y su medio, pues se insertan en las dinámicas y fenómenos de la vida. Esta cualidad, por la fuerte presencia física de las piezas de arte, no se encuentra en proyectos esencialmente objetuales y estéticos.
- El arte, cuando se acerca a la realidad para entenderla y reinterpretarla, se convierte en la única opción de revolución, demostrando su capacidad como herramienta reflexiva.

Ahora, que pienso con más calma en el segundo incidente con la policía (cuando mentí sobre la supuesta petición del permiso), recuerdo a una señora, a la cual Hundertwasser le remodeló su casa, decir que al artista todo se le permite.

También traigo a la memoria al colectivo 0100101110101101. ORG y su proyecto NikeGround, en el cual se compraban importantes calles y plazas Europeas a nombre de la famosa marca de productos deportivos, creando de esta forma una alucinación colectiva. Al final Nike demandó al grupo por usar su nombre y símbolo. Sin embargo sus abogados no estaban preparados para afrontar un proceso legal contra una obra de arte, razón por la cual no obtuvieron ninguna indemnización.

La hipótesis de que fue gracias a la cámara de video en manos de una mujer que no nos arrestaron, cede por completo su lugar a la propia esencia del arte y a su evidente fuerza revolucionaria que está más allá del bien y del mal.

Los Voluntarios, a mi modo de ver, no fue más que un juego con características político-sociales, y con la ciudad como escenario, que se valió de esta cualidad del arte para insertarse en la realidad. Un juego cuyos protagonistas, personas corrientes, de pronto surgen como redentores de la bondad humana para combatir lo que nadie quiere ver. Un juego que al tiempo que enamora intimida. Un juego que en últimas, como cualquier otro, nos sirve a todos para soportar, al menos por un momento, el peso de estos días.

Mientras nos divertimos combatimos.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMUS Albert. La peste. El Mundo unidad editorial. Madrid, 1999. Traducción: Rosa Chacel. Título original: La Peste. Editions Gallimard. Paris, 1947.
- CONSUEGRA David. En busca del cuadrado. Universidad Nacional. Bogotá, 1992.
- GADAMER Hans-Georg. La actualidad de lo bello. Editorial Paidós. Barcelona, 1991. Traducción: Antonio Gómez Ramos. Titulo original: Die aktualitat des schonen. By Philipp Reclam. Stuttgart, 1977
- GARCIA Canclini Néstor. Arte popular y sociedad en América Latina. Grijalbo S.A. México D.F. 1977.
- GARCIA Canclini Néstor. Latinoamericanos buscando lugar en este siglo. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2002.
- GONZÁLEZ Fernando. Mi Simón Bolívar. Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín, 1995.
- HERRAN Juan Fernando. Taller integral de tres dimensiones. UIS. Bucaramanga, 2002.
- OLIVEROS F. Otero. Realización personal en el trabajo. EUNSA. Pamplona, 1978.
- PARRA Mario Antonio. Filosofía del arte. UIS. Bucaramanga, 2001.
- ROSENAU Helen. La ciudad ideal. Alianza Editorial. Madrid, 1986.
- VARIOS. Historia del arte colombiano. Salvat Editores Colombiana S.A. Bogotá, 1975.
- VARIOS. Revista Textos N.9. Universidad Nacional. Bogotá, 2003.
- VARIOS. Art now. Taschen. Berlín, 2002.