

**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Universidad de Buenos Aires**  
**Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)**  
**Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta**  
**Jefe de Trabajos Prácticos: Dra. Cristina Rossi**  
**Jornadas sobre la exposición *Acción Urgente***  
**organizadas por la Cátedra y la Fundación Proa**  
**11 de octubre de 2014**

**Construir lo urbano**  
**derribando las barreras del poder:**  
**Consideraciones sobre el “Programa para la**  
***descatracalización de la vida*”**

**Estefania Blasco Dragun**  
**Francisco Hermo**  
**Sofía Maniuisis**  
**Gabriela Vilardi**

**Segundo cuatrimestre 2014**

## **Construir lo urbano derribando las barreras del poder: Consideraciones sobre el “Programa para la *descatracalización* de la vida”**

Durante las últimas décadas en Latinoamérica se acentuó la presencia de colectivos artísticos cuyas intervenciones se realizan principalmente en el espacio urbano recurriendo a la práctica del activismo artístico, entendido éste como el conjunto de acciones episódicas o sostenidas en el tiempo que se organizan con el propósito de contribuir al cambio social o político. Desde esa base, el activismo es protesta, expresión pública de desacuerdo, una acción directa que erosiona el poder político o económico implementando como herramienta para tal fin el poder simbólico de la cultura (Giunta, 2012).

La muestra *Acción Urgente*, realizada en Fundación Proa desde el 5 de julio al 24 de agosto del 2014, exhibió un panorama variado de estas propuestas y el contexto en el cual se insertaron. En la mayoría de los casos lo que llega a nosotros es el registro documental del hecho artístico, registro que permite la aproximación crítica a las obras y sus temáticas. Entre estas manifestaciones nos llamó particularmente la atención el “Programa para a *Descatracalização da Propria Vida*” (“Programa para la *descatracalización* de la vida”), del grupo *Contrafilé*<sup>1</sup>, por el modo en que la exposición mostraba no sólo el núcleo de la obra, sino también sus derivaciones posteriores a través de un registro formado por fotografías, infografías, recortes de diario y afiches. El “Programa para a *Descatracalização da Propria Vida*” comenzó en julio de 2004 como parte del proyecto *Zona de Ação*<sup>2</sup> en donde participaron grupos como A

---

<sup>1</sup> Grupo artístico de San Pablo formado por Peetssa P2rca, Cibele Lucena, Joana Zatz Mussi, Jerusa Messina y Rafael Leona.

<sup>2</sup> *Zona de Ação* fue una acción organizada por varios colectivos brasileños, la cual consistía en una serie de experiencias, reflexiones y propuestas desarrollada por cada grupo en una de las cinco zonas en que se dividió la ciudad de San Pablo para tal fin. Las experiencias se sucedieron durante los meses de junio y julio de 2004, durante los cuales se organizaron en cada zona de la ciudad *workshops* y acciones crítico-

*Revolução Não Será Televisada, Bijarí, Cabaia, Frente 3 de Fevereiro y Arte Callejero*. La consigna de dicho proyecto proponía una serie de acciones en el espacio urbano de San Pablo, dividido para ello en cinco zonas. *Contrafilé* trabajó en la zona Este de la ciudad, un sitio alejado del epicentro de San Pablo. La propuesta incluyó una serie de reuniones de discusión con actores locales, que derivaron en el “*Monumento a la Catraca Invisível*”, como símbolo del eje conceptual del proyecto. Dicho monumento consistió en la instalación de un molinete en un pedestal, con una placa en la cual se leía “*Programa para a Descatracalização da Própria Vida, Julho de 2004*”. Este gesto simbolizó la concreción de una serie de reflexiones sobre los mecanismos de control biopolítico<sup>3</sup> en la sociedad. El pedestal, ubicado<sup>3</sup> en el Largo do Arouche pertenecía a una serie de bustos conmemorativos de escritores, y se encontraba vacío desde hacía años. La acción fue puesta en circulación por los medios de comunicación, lo cual extendió los límites de la propuesta más allá de lo previsto por el grupo. El diario *Folha de São Paulo* presentó el 4 de septiembre de 2004 un artículo informando la aparición del “monumento” y dando cuenta de la sorpresa del público ante lo inesperado de la situación, al encontrar un molinete sobre un pedestal en el espacio público (Anónimo, 2004b). El 9 de septiembre, otro artículo del mismo periódico comunicó que *Contrafilé* había asumido la autoría del “monumento”, dando lugar a las declaraciones del grupo sobre el proyecto y las ideas que se habían desarrollado a partir del mismo (Anónimo, 2004 c). Posteriormente, en enero de 2005, una nueva noticia puso en relieve que el

---

reflexivas, junto a charlas abiertas con la participación de intelectuales invitados, entre ellos Suely Rolnik, Brian Holmes y Peter Pal Pelbart. El objetivo fue la reflexión sobre el territorio de la vida cotidiana y pública. Los resultados parciales del proceso fueron presentados semanalmente en la galería SESC de la Av. Paulista y en base a esos resultados las acciones fueron repensadas para continuar el ciclo. (“Programação-Interação,” 24 de junio de 2004)

<sup>3</sup> Se emplea el término “biopolítica” para referir a todo poder que se organiza sobre la vida. Originalmente apuntaba al poder que se ocupa de las poblaciones, del cuerpo especie, como soporte de los procesos biológicos: nacimiento mortalidad, salud, duración de la vida. Junto con la llamada anatomopolítica, que se ocupa del cuerpo singular, era uno de los polos del poder sobre la vida. Actualmente el término se utiliza en un sentido amplio para referir a toda relación entre la política y la vida, incluyendo a los dispositivos de control que analizamos aquí.

“Programa para la *descatracalización* de la vida” había sido escogido como tema de redacción en el examen de ingreso a la Universidad de San Pablo –conocido como “vestibular”– (Takahashi, 2005). Dicha decisión de la universidad replicó en una serie de artículos discutiendo el tema de redacción (Barros e Silva, F. de, 2005) y protestas contra el examen de ingreso mismo (Anónimo, 2005b).

En base a lo expuesto, el objetivo de este trabajo será analizar la acción artística del grupo *Contrafilé*, considerando su carácter de “acción colectiva” y el modo en que ésta repercute en el espacio urbano generando la activación y resignificación de aspectos que atraviesan el campo social, y que son visibilizados a partir del campo artístico.

Como previamente comentamos, nuestras apreciaciones se basan en el compendio documental, expuesto en PROA que denota el desarrollo de la obra desde algunos afiches realizados durante las charlas del proyecto “Zona de Acción”, pasando por fotografías del “monumento”, los fragmentos de periódicos, el examen del Fuvest (Anónimo, 2005c) e, incluso, una publicidad del Banco Itaú. Ahora bien, ¿cómo influye todo esto a la hora de dilucidar cuál es el inicio y el fin (si es que lo hay) de la obra? Si bien siempre existe cierto grado de proyección en torno a las repercusiones de una obra, ¿hasta qué grado *Contrafilé* pudo haber concebido tal alcance, al utilizar el molinete como un símbolo de obstáculo y de control? ¿De qué modo la obra activa tensiones presentes en la sociedad visibilizándolas a partir de una propuesta artística/estética?

Finalmente, será la pregunta en torno a la trascendencia de la obra la que nos lleva a proponer que, esta primera idea de realizar una acción que articula una reflexión entre el espacio urbano y los instrumentos de control, habría seguido su propio curso, ampliando sus límites, siendo aprehendida por la sociedad como herramienta de disenso y reflexión en torno a otras problemáticas afines.

## La obra de *Contrafilé* como práctica activista

Como esbozamos al comienzo de este trabajo, entendemos por activismo al conjunto de acciones episódicas o sostenidas que se organizan con el propósito de contribuir al cambio social o político (Giunta, 2012:1). Siguiendo esta definición podríamos preguntarnos: ¿Cuáles son las características presentes en *Contrafilé*? En su texto “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, Nina Felshin (2001) plantea una serie de características que ahondan en la definición de arte como práctica activista. Aquí, explica que estas realizaciones son primeramente procesuales en su ejecución formal, cobrando significado a través no del objeto en sí, sino de su realización y recepción. Es precisamente en esta característica en donde encontramos un primer paralelismo con la obra de *Contrafilé*, ya que el molinete se convirtió en una suerte de símbolo que se erigió como tal debido a la recepción que tuvo y las distintas discusiones a las que dio lugar. Una segunda característica es el hecho de que son llevadas a cabo usualmente en ámbitos públicos, por fuera de los circuitos del mundo artístico. Si bien *Contrafilé* insertó el molinete en un lugar público, a la vista de todos, su fin no fue el de construir una crítica al arte como institución, este grupo sostiene que: “las instituciones son super importantes, que hay que institucionalizarse, que hay que crear instituciones, y que las instituciones que están hay que transformarlas, y que para transformar las instituciones hay que meterse por adentro y modificarlas” (PROA TV: 2014).

La tercera característica habla de su temporalidad, la cual puede extenderse lo que dure una *performance*, el tiempo de circulación en los medios de comunicación o en la zona de exposición. A este respecto, uno de los rasgos notables del grupo es que desde el génesis de la obra hasta la actualidad, la intervención ha dado que hablar y

generó distintas polémicas en la sociedad brasileña, desplegando cuestiones que trascienden la temática del control biopolítico.

En cuarto lugar, vemos que la mayoría de las intervenciones se valen de los medios de comunicación y de instrumentos publicitarios, pero con finalidades que no se condicen con las que tendría comúnmente una publicidad. Justamente veremos cómo la obra fue partícipe y objeto de una producción gráfica que no sólo la tomó como protagonista de propuestas afines a la de *Contrafile*, sino que se apropiaron de su estructura para fines privados.

Finalmente, los grupos activistas destacan por una actividad en conjunto, en colaboración ejecutiva en donde la investigación previa y la organización de los integrantes es importante. Claramente, al conformarse por personas de distintas disciplinas y lograr un consenso en sus producciones, *Contrafile* encaja en la característica antedicha. Rafael Leona, uno de sus miembros, lo explica de la siguiente forma: “...yo era escenógrafo; Cibele, es geógrafa; Joana viene de las Ciencias Sociales; después esta Jerusa que sí viene de Artes, y Peetssa que también es escenógrafo, constructor, fotógrafo, escalador, brigadas de rescate (risas)” (PROA TV: 2014).

Precisamente por esta pluralidad de miradas, se puede ver cómo los modos de hacer están atravesados por ideas que se originan por fuera del mundo artístico, volviéndose su mensaje más efectivo. Como escribe Felshin “El grado en que estas estrategias de colaboración entre artistas, participación pública y el empleo de las tecnologías (...) en la distribución de la información [de modo satisfactorio] a los fines activistas de la obra, será el indicador fundamental a la hora de valorar su impacto” (Felshin, 2001:59-60). Es así que, sin importar la duración de la actividad artística, será el proceso de la obra, desde su génesis, el que posea tanta importancia como la presencia material de la misma.

Ahora bien, teniendo en cuenta que el proyecto de *Contrafilé* tuvo el apoyo de una institución sociocultural, y que no se distingue por una crítica evidente al aparato institucional del arte ¿es posible que carezca de uno de los rasgos fundamentales de todo activismo, que es su carácter confrontativo? Continuando con la teoría de Felshin, observamos que existe la posibilidad de mantener una ambivalencia de posturas, siempre que el artista se percate del apoyo que el mundo del arte le puede otorgar a la hora de establecer un anclaje en el mundo del activismo político. “Sólo si son capaces de conservar una mirada crítica y sin componendas sobre sí mismos y las intenciones de su trabajo, (...) los artistas activistas podrán probar que la aceptación y el apoyo por parte del mundo del arte no es el beso de la muerte para las prácticas de arte críticas” (Felshin 2001:76).

Se vuelve indispensable quizás la institución, ya que, como explica Andrea Giunta, necesita de estas fuerzas involucradas en la sociedad y en la política para poder afianzar su carácter de agente de cambio (Giunta, 2014:60).

Como hemos visto hasta el momento, el activismo como práctica ha generado diversos vectores tanto en la sociedad, como en el campo estético, desdibujando los límites y las construcciones jerárquicas de nuestra cultura. Será esto quizás lo que suponga una “plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio.” (Felshin, 2001:59).

### **Intervención política en el espacio urbano**

Los colectivos artísticos se destacan por sus prácticas micropolíticas, actúan de manera situacional, atendiendo a problemas específicos. Sus acciones no persiguen la conquista de un fin predeterminado, por el contrario “no hay un final –afirma uno de los

miembros de *Contrafilé*- porque de alguna forma no estamos queriendo llegar a ningún lugar” (PROA TV, 2014). Valiéndose de estrategias creativas lo que buscan es instalar temas, abrir preguntas, o bien intervenir para generar dislocaciones, explotar fisuras. Es esta sensibilidad la que los hace atender al fenómeno de las *catracas* como dispositivo de control social.

Para Michel Foucault<sup>4</sup> (2009) el poder disciplinario –forma que adquiere el poder en nuestra época– está hecho de minúsculas técnicas, de pequeños dispositivos que originalmente encontramos funcionando en distintas instituciones como escuelas, hospitales, cuarteles o fábricas, que se han generalizado hasta formar una “sociedad disciplinaria”. Aunque tendemos a asociarlo con los espacios cerrados, para el autor, este tipo de poder estaba destinado a desinstitucionalizarse, a diseminarse imperceptiblemente por todo el cuerpo social.

Su eficacia está dada no por su capacidad de manifestarse ni por su intervención en lo real sino por su discrecionalidad y su presencia virtual, incluso por su internalización por parte del sujeto. El poder disciplinario es definido en su obra como un poder que actúa sobre los cuerpos con el fin de multiplicar sus fuerzas y aumentar su obediencia. Lo hace de muchas maneras, trabajándolos en sus partes y al nivel de sus movimientos, distribuyéndolos funcionalmente en el espacio, descomponiendo las actividades en segmentos y series para organizar duraciones provechosas. El molinete pertenece a uno de estos dispositivos que frecuentemente pasamos por alto, pero que se encuentran en medios de transporte, edificios públicos y privados, instituciones culturales, etcétera. Sus efectos son precisos: distribuye espacial y temporalmente los cuerpos organizando la circulación y regulando el flujo de personas. *Contrafilé* ha subrayado también la dimensión ideológica de este dispositivo que sólo permite pasar

---

<sup>4</sup> Historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo francés.



de a uno. Finalmente al deshacer las conglomeraciones confusas y convertirlas en multiplicidades ordenadas facilita la vigilancia.

Al igual que el panóptico<sup>5</sup>, el molinete es un dispositivo concreto, específico, pero que desde su singularidad nos permite iluminar el funcionamiento del poder en general. El filósofo Giorgio Agamben (2010) se refería al panóptico como un paradigma. Un paradigma, sostiene, es un ejemplo, un caso particular que a partir de la singularidad permite remitir a algo general. Es esta simultaneidad entre lo singular y lo general lo que lo vuelve tan atractivo como modelo. *Contrafile* convierte al molinete en un símbolo del funcionamiento del poder, no solamente de esos molinetes visibles, sino también de aquellos otros que no vemos pero que restringen nuestros cuerpos y pensamientos. “La *catraca* representa un signo revelador del control biopolítico, a través de fuerzas visibles e/ invisibles. ¿Por cuántas *catracas* pasamos diariamente? ¿por cuántas no pasamos, a pesar de tener la sensación de pasar?” (Anónimo, 2005c).

Desde este marco es que la Universidad de San Pablo recogió las noticias sobre el “Programa de *descatracalización* de la vida”, e invitó a los alumnos a reflexionar sobre esta obra como parte de los exámenes de ingreso. No resulta sorprendente que la decisión haya replicado en un cuestionamiento al propio examen como una obstrucción al acceso al conocimiento: “En el «Manifiesto por la “destorniquetalización” de la educación» (Anónimo, 2005a), alumnos de cursos de preparación para el examen, integrantes de gremios y postgraduados protestaron contra la forma excluyente del acceso a la educación pública superior, “contra las barreras, los muros y los torniquetes que separan a la gran mayoría de la juventud del conocimiento producido en la universidad. Por ser el examen de Estado un inmenso embudo, pedimos por su inmediata extinción” (Mesquita, 2009:49). Incluso durante la protesta un molinete fue

---

<sup>5</sup> Modelo arquitectónico propuesto por Jeremy Bentham para las cárceles, y cuya característica principal es que el vigilante puede ver sin ser visto.

prendido fuego, antes de ocupar las oficinas de la institución encargada de preparar los exámenes y ser desalojados por la policía. Estamos aquí ante una de las características de este tipo de obras procesuales y colectivas, la facilidad con la que exceden su marco original para convertirse en el disparador de nuevas cuestiones o ser reapropiadas por otros discursos. Estas apropiaciones pueden tener incluso un signo ideológico contrario: cuando ocurrieron las protestas, el Banco Itaú lanzó un aviso en el que se leía: “*Vestibulando, descatractalize sua vida. Abra uma conta no Itaú*”. La *descatractalización* se convierte en una metáfora para la simplificación de la vida de los clientes, la ideología de un mundo sin barreras, en la que el cliente es libre y dueño de su tiempo.

Si en el caso de las protestas universitarias podemos hablar de un desborde de la problemática original es porque *Contrafilé* parece particularmente interesado en el modo en que los dispositivos biopolíticos se engarzan en la trama urbana. Su obra se desarrolla fundamentalmente en la articulación entre un arte público y un arte político. Cibele Lucena, una de las integrantes de colectivo, relata el surgimiento del programa. Enfrentados a la incomodidad de desarrollar una obra en una zona de la ciudad que conocían mal, comenzaron a reflexionar sobre ello.

Pensamos “¿por qué la gente está sintiendo eso?”, “¿cuál es la naturaleza de esa sensación?”. Fuimos entendiendo esas distancias visibles e invisibles, económicas y sociales... Comenzamos a dibujar en el mapa para comprender cuán difícil es ir a la zona este, por qué la gente nunca va hasta [el barrio] Itaquera. Resolvimos hablar de eso, de nuestro propio conflicto, hasta que pensamos “caramba, ¡parece que hay un torniquete entre la gente y la zona este!”. Y son muchos tipos de torniquete, torniquetes que la gente interioriza, torniquetes que son, incluso, contradicciones de la gente. (citado en Mesquita, 2008:264).

El molinete se convierte entonces en una metáfora de la exclusión y autoexclusión de amplios sectores de los beneficios de la vida urbana, pero también de su derecho a transformar la ciudad. *Descatractalizar* es una propuesta que apunta a que la ciudad sea accesible pero en un sentido amplio: “El derecho a la ciudad –sostiene uno

de los artistas– no es un derecho de accesibilidad en el sentido de que tenés que tener rampas si tenés una silla de ruedas (...) o tenés que tener transporte público. Todo eso también, claro (...) Sino que nosotros, entendemos accesibilidad a la ciudad como derecho a construir la ciudad. Es el derecho a hacer” (PROA TV: 2014).

La idea de un “derecho a la ciudad” no es nueva, fue planteada primeramente por el filósofo y geógrafo Henri Lefebvre en un libro homónimo (1978a) en el que vemos dos blancos directos. Uno de ellos es el del urbanismo moderno, que disecciona la vida de las personas creando emplazamientos específicos para cada una de sus actividades. Por otra parte critica su incapacidad para atender a la complejidad y variedad de las necesidades humanas, entre las que destaca permanentemente la necesidad de juego. Propone en reemplazo, un urbanismo que no sirva para confirmar lo existente, sino para reinventar la ciudad, creando otra que sea multicéntrica, polisensorial, vibrante de sociabilidad; se trata también de reinventar la vida urbana, convirtiéndola en un laboratorio de formas de vida.

Quizás lo más interesante en este sentido, y lo más cercano a *Contrafilé*, es que la invención de la nueva ciudad no depende para Lefebvre de un saber especializado, sea de los arquitectos, urbanistas, científicos sociales, filósofos o políticos. Todos ellos realizan aportes necesarios, pero la transformación pasa fundamentalmente por la vida social en su capacidad creadora, la *praxis* (1978c:148). Podemos ver entonces por qué las ideas de Lefebvre pudieron haber tenido influencia en *Contrafilé*, cómo ellos sostienen una metodología de trabajo interdisciplinaria y abierta, inserta en la vida colectiva.

La recuperación de la creatividad social nos lleva al segundo blanco del ataque de Lefebvre, el de una sociedad capitalista que cosifica a la ciudad y la convierte en mercancía. La ciudad deja de ser un “valor de uso” y pasa a ser, cada vez más, un “valor

de cambio”, algo que se evidencia diariamente en la segregación urbana, los problemas de vivienda, la especulación inmobiliaria, la privatización de los espacios públicos o la museificación de las ciudades. Lefebvre también expresa esta transformación con otra pareja de conceptos, la ciudad deja de ser “obra” para pasar a ser “producto”, lo que quiere decir que deja de ser experimentada como algo vivo, que podemos transformar. Precisamente una de las tareas que le asigna al arte, al que asocia con el juego, es la de devolver a la ciudad su carácter de “obra”: “el arte restituye el sentido de la obra; proporciona múltiples figuras de tiempos y de espacios apropiados: no soportados, no aceptados por una resignación pasiva, metamorfoseados en obra”. Reivindicar el derecho a la ciudad, como lo hace *Contrafilé* es, entonces, devolver a la ciudad su carácter de obra. Con ello es devolverle a la ciudadanía su lugar de productora, mostrando que su función no se agota en la figura del usuario y del consumidor. Como afirma Rafael Leona en una entrevista “una cosa que atraviesa en general a los colectivos de producción, es la idea de que la ciudad es construible, es modificable...” (PROA TV, 2014) En efecto hay en *Contrafilé* un llamado a la aventura, al que se podría aplicar lo que plantea Lefebvre cuando se refiere a la idea de que “la vida urbana todavía no ha comenzado” (Lefebvre, 1978a:127)

Ahora bien, ese derecho a la ciudad no está dado, debe ser apropiado por la gente. En la entrevista mencionada se sostiene “no sos un usuario de la ciudad, sos una persona que vive y como tal sos formado por esa ciudad, pero vos también formás; tenés que tener el derecho a formar la ciudad, y ese derecho hay que apropiárselo, no te lo van a dar” (PROA TV, 2014). En el momento en que el colectivo atiende a un pedestal vacío, e instala su obra lo que tenemos es un espacio vacío que es políticamente apropiado. Es posible pensar este gesto de ocupación del pedestal con un objeto como lo es el molinete como un gesto irónico, en función de la solemnidad y la tradicional

definición de aquello que es un “monumento”. “Los activistas están construyendo sus memoriales efímeros y colaborativos, y también ironizando la idea de que los monumentos oficiales son permanentes e intangibles” (Mesquita, 2009). Podemos mencionar en este sentido que la elevación del molinete sobre un pedestal propone un gesto distinto al planteado por el *ready-made*, en cuanto el objeto no es elevado a la categoría de arte sino que hace visible un dispositivo de control.

De todas formas podemos pensar la propuesta de *Contrafilé* como un gesto estético, pero entendiendo la estética como parte de todas las esferas sociales, en lugar de limitarla al campo artístico. Es por ello que el arte comporta necesariamente un contenido político, según la teoría de Jacques Rancière<sup>6</sup>. Según este autor el arte no es político por la forma en que representa las estructuras sociales, sino por la distancia que toma de éstas. El arte es político por el tipo de tiempo y espacio que instituye, operando un corte en el espacio material y simbólico (Rancière, 2011:25).

Vemos por lo tanto que el grupo está actuando, inclusive durante la génesis de la obra, como un catalizador de cuestiones clave presentes en la sociedad y opera visibilizando aquellas contradicciones presentes en la sociedad, a través de lo que Rancière denomina una “redistribución de lo sensible”:

Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, este cortar y recortar de los espacios y los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y de la palabra, constituyen lo que yo llamo la repartición de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la repartición de lo sensible (...), en hacer visible lo que no lo era y en hacer escuchar como hablantes a quienes solamente eran percibidos como animales ruidosos (Rancière, 2011:26).

Esta “redistribución de lo sensible” trae consigo una nueva manera de ver el mundo del arte y una reelaboración de las geografías de poder. Es precisamente a estos aspectos a los que apunta la propuesta del grupo y la vía por la cual luego la obra

---

<sup>6</sup> Filósofo francés, profesor de política y de estética, discípulo de Louis Althusser, hoy emérito de la Universidad de Paris VIII y European Graduate School.

trascenderá estas reflexiones iniciales. Justamente esto sucede debido a que el espectador mismo es modificado por la obra y puesto en un sitio de acción y discusión permanentes. Esta “interactividad” del espectador se vuelve el medio a través del cual puede traducir o asimilar intelectualmente lo que percibe; y es ese el verdadero poder que el espectador posee (Rancière, 2010: 23). *Contrafilé* lo explica del siguiente modo:

El discurso social no está cerrado, está siendo producido todo el tiempo. Por más que parezca que es una cosa que vos sólo participás (...) la verdad [es que] ese receptor es un emisor, todos somos emisores, y da para ver que en el momento en el cual encontrás (...) una situación que está siendo sentida, una situación de lo común, eso reverbera, no tiene como no reverberar, y esas reverberaciones se convierten en preguntas, y entonces de alguna forma estás colocando en pauta una discusión, que un poco esa es la cuestión, traer para afuera las discusiones, y en el momento en que abris la discusión el trabajo está de alguna forma hecho.

### **Consideraciones finales**

A modo de conclusión podríamos afirmar que la obra de *Contrafilé* logra instalarse de manera inteligente en la sutil articulación entre la crítica a los dispositivos biopolíticos de control y el derecho a construir la ciudad. La propuesta entonces apunta a modificar a la sociedad, a la realidad en la que estamos insertos desde el punto de vista del arte, abriendo preguntas, estimulando el cambio y proponiendo transformaciones globales. De esta manera *Contrafilé* contribuye a desestabilizar supuestos, abrir espacios a nuevas demandas, que trascienden el marco original, lo que vuelve finalmente imposible una delimitación clara de dónde comienza y termina la obra. La apropiación del símbolo del molinete por parte del movimiento estudiantil, nos hace pensar en una obra que no tiene fin, que se reactualiza en función de las reflexiones interminables, los deseos y demandas de una sociedad. El poder del “*Monumento a la Catraca Invisível*” es el poder del símbolo y lo simbolizado, lo visibilizado a partir del campo del arte y proyectado hacia el total de la sociedad.

## BIBLIOGRAFÍA

### Agamben, G.

2010 *Signatura rerum. Sobre el método*, (Costa, F. y Ruvituso, M. Trad.) Barcelona. Ediciones Anagrama [2008].

### [Anónimo]

2004a “Programação-Interação”, en *Folha de S. Paulo* (24 de junio). Disponible en

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2004/forumculturalmundial/programacao-interacao.shtml> (consultado el 09/09/2014)

2004b “‘Catraca invisível’ ocupa lugar de estátua no Arouche”, en *Folha de S. Paulo* (4 de septiembre), disponible en

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0409200419.htm> (consultado el 02/09/2014)

2004c “Grupo assume autoria da ‘catraca invisível’”, en *Folha de S. Paulo* (9 de septiembre). disponible en

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0909200404.htm> (consultado el 02/09/2014)

2005a “Manifiesto por la ‘Destorniquetalización’ de la Educación”, en *Centro de Mídia Independiente* (2005, 6 de febrero) Disponible en:

<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/02/306571.shtml> (consultado el 10/09/2014)

2005b “Catraca é queimada na USP em protesto antinvestibular”, en *Folha de S. Paulo*, (2005, 11 de febrero), disponible en

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u17006.shtml> (consultado el 05/09/2014)

2005c “Redações da Fuvest”, *Fuvest 2005*. Disponible en

[http://news.ninemsn.com.au/health/story\\_13178.asp](http://news.ninemsn.com.au/health/story_13178.asp) (consultado el 10/09/2014)

### Barros e Silva, F. de

2005 “Pegadinha do Fuvestão”, en *Folha de S. Paulo*, (2005, 11 de enero), disponible en <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1101200504.htm> (consultado el 05/09/2014)

### Felshin, N.

2001 ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo, en Blanco, P. Carillo, J. Claramonte, J. Expósito, M. (Eds.) (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

### Foucault, M.

2009 *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. (Garzón del Camino, A. Trad.) Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores [1975].

### Giunta, A.

2009 *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

2012 “Activismo”, traducción al español del artículo publicado en Dumbazde, A. y Hudson S. (Eds.) (2012). *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Chichester, West Sussex, UK, Wiley-Blackwell.

2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación arteBA, Disponible en <http://www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf> (consultado el 28/08/2014)

### **Lefebvre, H.**

1978a *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones península [1968].

1978b “Utopía experimental: por un nuevo urbanismo”, en *De lo rural a lo urbano*. (Gonzalez-Pueyo, J. Trad.) Barcelona, Ediciones península [1961].

1978c “Humanismo y urbanismo. Algunas proposiciones”, en *De lo rural a lo urbano*. (Gonzalez-Pueyo, J. Trad.). Barcelona, Ediciones península [1968].

### **Mesquita, A.L**

2008 *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. Disertación de Maestría. São Paulo, Universidade de São Paulo. Disponible en <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436> (consultado el 05/09/2014)

2009 “Ruidos en el concreto: activismo artístico en São Paulo”, en *Errata #. Revista de Artes Visuales*, número 0: 36-61, diciembre. Disponible en [http://issuu.com/revistaerrata/docs/errata\\_0\\_ensayo\\_2](http://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_0_ensayo_2) (consultado el 05/09/2014)

### **PROA TV**

2014a *Contrafilé por Cecilia Rabossi* [video], Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=E4Pz5eIbeJI> (consultado el 05/09/2014)

### **Rancière, J.**

2010 *El espectador emancipado*. (Dilon, A. Trad.) Buenos Aires, Manantial [2008].

2011 *El malestar en la estética*. (Petrecca, M., Vogelfang, L., Y Burello, M. Trad.) Buenos Aires, Capital intelectual [2004].

### **Takahashi, F.**

2005 “Fuvest usa catraca enferrujada como tema da redação”, en *Folha de S.Paulo* (2005, 10 de enero), disponible en <http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u16853.shtml> (consultado el 10/09/2014)

### **V.V.A.A.**

2010 *Arte ≠ Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000*. Nueva York, Museo del Barrio.