

# El mandala líquido

Arte Brut y paisajes místicos en los espacios marginales de Bangkok

## The Liquid Mandala

Art Brut and Mystical Landscapes in the Marginal Spaces of Bangkok

Francisco García Moro

rita\_19  
mayo 2023  
ISSN: 2340-9711  
e - ISSN 2386 - 7027  
págs 52-69

**Resumen.** En 2014 grafitis con pictogramas y diagramas de aspecto técnico comenzaron a aparecer en las calles de Bangkok, llamando la atención por la meticulosidad con la que se dibujaban a pesar de la ausencia aparente de significado. El autor resultó ser una persona sintecho llamada Sametr Pattanapornchai que adolecía de algún trastorno obsesivo-compulsivo y que alegaba que sus jeroglíficos tenían el propósito de esclarecer las calamidades que habían atenazado su vida y la de su familia. Extendiéndose por las calles y el mobiliario urbano de la capital tailandesa, sus dibujos viraron populares hasta el punto de ser presentados, junto a los más reconocidos artistas internacionales, en la Bienal de Arte de Bangkok de 2020. Su condición psicológica y su talento innato le han permitido encontrar un lugar para la expresión de su individualidad entre la especulación inmobiliaria, los espacios-basura generados por las grandes infraestructuras y la homogeneidad de la globalización. La obra de Sametr ha demostrado ser una afinada caracterización de los flujos urbanos e intersticios marginalizados de la contemporaneidad, donde prácticas sincréticas se superponen a diario sobre la vida moderna.

### Palabras Clave

Art Brut  
Grafitis  
Arte tailandés  
Arte urbano  
Sametr Pattanapornchai  
Mandala

**ABSTRACT.** In 2014, graffiti with pictograms and technical-looking diagrams began appearing on the streets of Bangkok, drawing attention by the meticulousness with which they were executed in spite of their apparent lack of meaning. The author turned out to be a homeless person named Sametr Pattanapornchai who suffered from some obsessive-compulsive disorder and claimed that his hieroglyphs were intended to shed light on the calamities that had plagued his and his family's lives. Spreading through the streets and urban elements of the Thai capital, his drawings became popular to the point of being featured, alongside the most renowned international artists, at the Bangkok Art Biennale in 2020. His psychological condition and innate talent have allowed him to find a place for the expression of his individuality amidst the real estate speculation and the junkspaces generated by infrastructures works and globalisation. Sametr's work has proven to be a fine-tuned characterisation of the urban flows and marginalised interstices of contemporaneity, where syncretic practices are superimposed on the modern life on a daily basis.

**KEY WORDS.** Art Brut, Graffiti, Thai Art, Street Art, Sametr Pattanapornchai, Mandala.



### Introducción: el espacio urbano como lienzo

*Cities on the Move*, una muestra itinerante dirigida por Hans Ulrich y Hou Hanru, celebró su quinta edición en Bangkok en 1999. En aquel momento, la capital de Tailandia sufría los problemas típicos de las metrópolis de los países en desarrollo: carreteras congestionadas, carencias crónicas de dotaciones públicas, proyectos de infraestructura cuya construcción se eternizaba, una emigración masiva campo-ciudad y una severa desigualdad. Debido a la carencia de espacios expositivos apropiados, la organización del festival renunció a instalarse en una localización concreta: en su lugar, las obras de artistas como Rirkrit Tiravanija (n. 1961), Surasi Kusolwong (n. 1965), Chitti Kasemkitvatana (n. 1969) y Manit Sriwanichpoom (n. 1961) se exhibieron en los espacios públicos de la bulliciosa urbe (carteles publicitarios, centros comerciales o vehículos de transporte público). El ‘dinamismo y velocidad’<sup>1</sup> de la ciudad asiática conectaría arte, arquitectura y cinematografía directamente con la realidad urbana en toda su crudeza sin la intermediación de los asépticos espacios de los museos. El universo de la vida a pie de calle de Bangkok se reveló así como el sustrato imprevisto de un universo creativo que había sido ignorado. El animismo religioso —el culto a fantasmas y espíritus ancestrales— había sobrevivido a las presiones de la globalización apropiándose de elementos modernos como las bebidas azucaradas o los personajes de anime, convertidos en médiums que comunican con lo sobrenatural, construyendo así nuevos sincretismos que convivían en simbiosis con las corrientes oficiosas del budismo Theravada.<sup>2</sup> Altares domésticos *Sam Pran* y artefactos de *feng-shui* se entrelazaban con flamantes centros comerciales, torres de oficina y autopistas elevadas. De la misma forma en que Scott-Brown y Venturi dignificaron los casinos de Las

figura 1  
Cálculos numerológicos encontrados en bloques de hormigón abandonados en un solar de Bangkok, 2014. Cortesía de Beer Singnoi.

Vegas, la vida urbana tailandesa comenzaba a revalorizarse frente a la alta cultura. Libros como ‘Very Thai’<sup>3</sup> fueron determinantes en este cambio de actitud: la creatividad espontánea del día a día se situaba al medio camino entre el *Art Brut*, la exploración etnográfica y la celebración desacomplejada del *kitsch* de la arquitectura especulativa.

En el año 2014, el fotógrafo tailandés Beer Singnoi, hoy reconocido por sus reportajes sobre la arquitectura brutalista de Tailandia, compartió en su cuenta de Facebook fotografías de unos misteriosos graffitis que se repetían recurrentemente por diversas localizaciones en la ciudad (Fig. 1). Quienes se detenían a escudriñarlos con atención descubrían una maraña de diagramas electrotécnicos inconexos, anotaciones sin sentido aparente y declaraciones místicas. Cálculos numerológicos se combinaban con patrones geométricos, acompañándose con ilustraciones de carácter vagamente técnico, siempre incomprensibles, que delataban que el misterioso autor debía tener alguna formación ingenieril. Singnoi recogió testimonios que los atribuían a ‘un hombre de unos cuarenta años’ que aparentaba tener algún problema psicológico. Los dibujos se realizaban con tiza, rotulador o pincel y aparecían sobre todo tipo de elementos urbanos, como tapas de registro, pavimentos, pilares o muros de hormigón (Fig. 2). Se daban generalmente en áreas de nudos de comunicaciones, cruces de autopistas, pasos subterráneos. Cuando este autor encontró estos dibujos en los pavimentos de Ratchatewi por primera vez, inicialmente pensó que se trataría de indicaciones para alguna obra pública. Entonces su ojo captó motivos religiosos imbricados dentro de

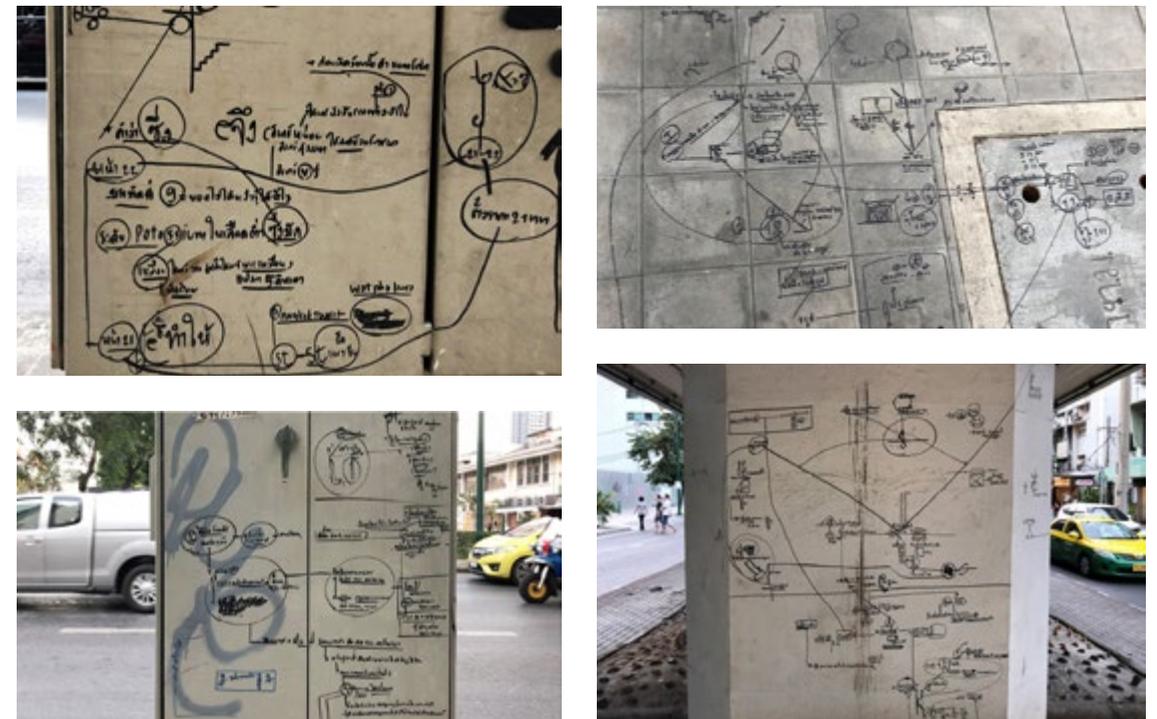


figura 2  
Graffitis by Sametr Pattanapornchai en diversos elementos urbanos de Bangkok (pavimentos, cajas eléctricas, viaductos), 2018. Cortesía de Raphael Treza.

lo que parecía un diagrama electrotécnico, donde una pequeña isometría de Wat Aarun, un templo de cinco espiras que representa el Monte Mehru, la montaña sagrada del budismo, se conectaba a una amalgama de diagramas técnicos acompañados de profusas anotaciones *non-sequitur*, tanto en inglés como en tailandés. En 2016, el medio digital Coconuts Bangkok realizó un reportaje con el sugerente título de ‘Hombre sin techo dedicado a desentrañar conspiración Iluminati bajo el puente de Ratchatewi.’<sup>4</sup> Sin embargo, el autor presumiblemente rechazó ser fotografiado y los periodistas, con una notable falta de ética, retrataron y entrevistaron a otra persona sintecho haciéndola pasar por el primero. Este artículo indagará en la capacidad de estos dibujos para comprender la espacialidad del Bangkok moderno, justificando la relevancia que adquieren para la creación artística contemporánea y su capacidad para expresar la urbanidad no-europea.

### Sametr Pattanapornchai, un artista *brut*

En el documental *Mystery Mind Maps of Bangkok*, el cineasta Raphael Treza rastrearía estos diagramas hasta dar con Pirachai Pattanapornchai (n. 1961), también conocido como Sametr (Fig. 3),<sup>5</sup> quien afirmaría llevar treinta años viviendo en la calle.<sup>6</sup> Sametr declararía ante la cámara haber sido expulsado del ejército y que los cálculos numéricos que escribía por doquier estaban encaminados a descubrir a los culpables de sus vicisitudes personales. Unos seres de intención maligna, una especie de conspiración cósmica había provocado su caída en desgracia en el ejército, así como el cáncer de esófago que provocó el fallecimiento de varios de sus familiares. Sus dibujos interpretaban hechos sencillos como una mariposa que se posaba a beber sobre el agua como pistas que conducirían, en algún momento, hacia la resolución definitiva del enigma. ‘No es un mapa, es sólo el dibujo de una paloma’, respondía ante el dibujo de mapa de Bangkok, inequívocamente identificable por la precisa delineación del río Chao Phraya.

Aunque Sametr no se considerara a sí mismo como un artista, su producción gráfica podría ser entendida como *Art Brut*, un concepto acuñado por Jean Dubuffet (1901-1985) para referirse al ‘arte realizado por *outsiders*’. El estilo vivía entonces en una nueva ola de popularidad gracias a exposiciones como ‘Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet’ en el Museo de Arte Folk de Nueva York en 2015-16, que indagaría en la relación entre la condición psicológica de artistas como Francis Palanc (1928-2015) o Augustin Lesage (1876-1954) y sus meticulosos, reiterativos e intrincados motivos formales. Casi simultáneamente, la exposición ‘TOC [Trastorno Obsesivo-Compulsivo]. Una colección propia’ celebrada conjuntamente en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León y el Domus Artium 2002 de Salamanca, comisariada por Jorge Blasco Gallardo, reunió a cincuenta artistas y cinco psiquiatras y psicoanalistas para realizar una interpretación literaria y textual de la obra artística, construyendo un ‘aparato teórico que, con su poética y su política’, mostrara la complejidad de la relación entre creatividad y salud mental. El ‘aparato expositivo’, por tanto,

figura 3  
Sametr Pattanapornchai dibujando diagramas en el muro de un paso subterráneo en Bangkok. Fotogramas del documental *Mystery Mind Maps* dirigido por Raphael Treza, 2020.

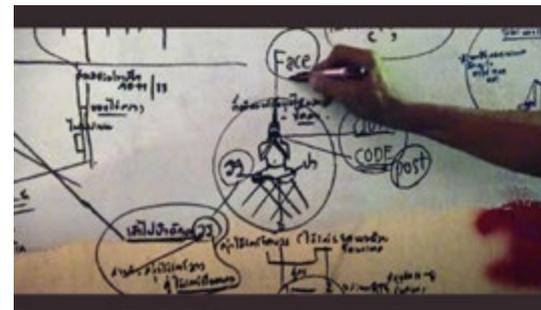
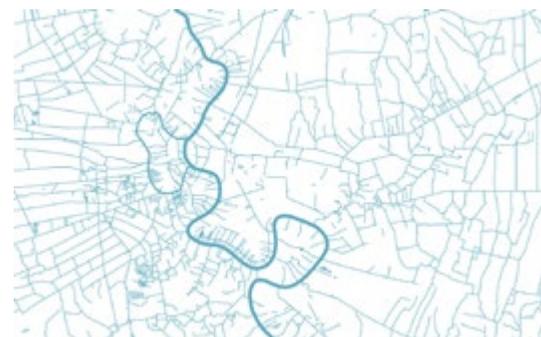


figura 4  
Izquierda: Mapa de la red de canales de Bangkok, autopistas y ferrocarril. Fuente: autor, a partir de Open Street Maps, 2022. Derecha: Graffiti por Sametr Pattanapornchai bajo un viaducto en Bangkok, 2018. Cortesía de Raphael Treza.



optaba por ‘complejizar’ el abordaje del trastorno obsesivo-compulsivo en vez de ‘explicarlo de un modo científico’.<sup>7</sup>

Los diagramas de Sametr se funden en el continuo físico y programático de los intersticios urbanos de la metrópoli. El cartógrafo Tongchai Winichakul demostró cómo la cosmografía precolonial budista entroncaba con los mapas terrenales en ciertos puntos de interés. Winichakul mostraba un mapa de peregrinación de la laguna de Songkhla, en el sur Tailandia, de entre 1680 y 1699 donde el territorio se describía mediante la sucesión de sesenta y tres estupas.<sup>8</sup> El territorio no se concebía en relación a carreteras –que eran inexistentes– o núcleos de población –constituidos en casas barco sin localización fija– sino por la disposición relativa de los *chedi* (‘estupa’) sobre el paisaje cambiante de la ciudad acuática. Bangkok se había desarrollado como una urbe fluvial donde el transporte por carretera tenía una dimensión secundaria (Fig. 4). Mientras que la isla central, denominada Rattanakhosin, se estructuraba en una serie de canales concéntricos en torno al Palacio Real, una tupida red de canales, huertos y caminos se extendía hasta llegar a las fértiles planicies de la cuenca del río Chao Phraya. Un sistema de diques permitía gestionar las crecidas, desviando y diluyendo el exceso de agua. El crecimiento urbano, especialmente a partir del Plan de Desarrollo de 1961, siguió un modelo importado de los Estados Unidos centrado fundamentalmente en el uso del automóvil. La construcción de las nuevas carreteras acarrearía la desaparición de estas vías de drenaje, generando las inundaciones que aún se sufren cada año en el centro de la capital. La

superposición de la red de autopistas sobre los lánguidos canales dio lugar a áreas malditas, intersticios sin uso desechados por las nuevas aspiraciones de progreso y modernidad. Allí, en *loops* de autopista, arcones ferroviarios, canales fétidos, se acumulaban los desechos y construían su refugio aquellos que vivían en los márgenes de la sociedad (Fig. 5).

Es en estos no-lugares, próximos pero segregados de los flujos principales de tránsito, donde Sametr dispondría del espacio y el reposo para realizar sus murales de mayores dimensiones. Sometido a la invisibilización típica de las personas sin techo, sostenido por la simpatía que su talento despertaba ocasionalmente, Sametr se habituaba a que sus diagramas fueran regularmente borrados por el ayuntamiento. La urbe contemporánea es característica más por sus flujos más que por su permanencia como allí atestiguarían los vendedores callejeros, los repartidores en moto, los taxistas, los chabolistas desahuciados y los trabajadores migrantes. Este ciclo de creación-destrucción acompaña a Sametr en su itinerancia y, por tanto, es

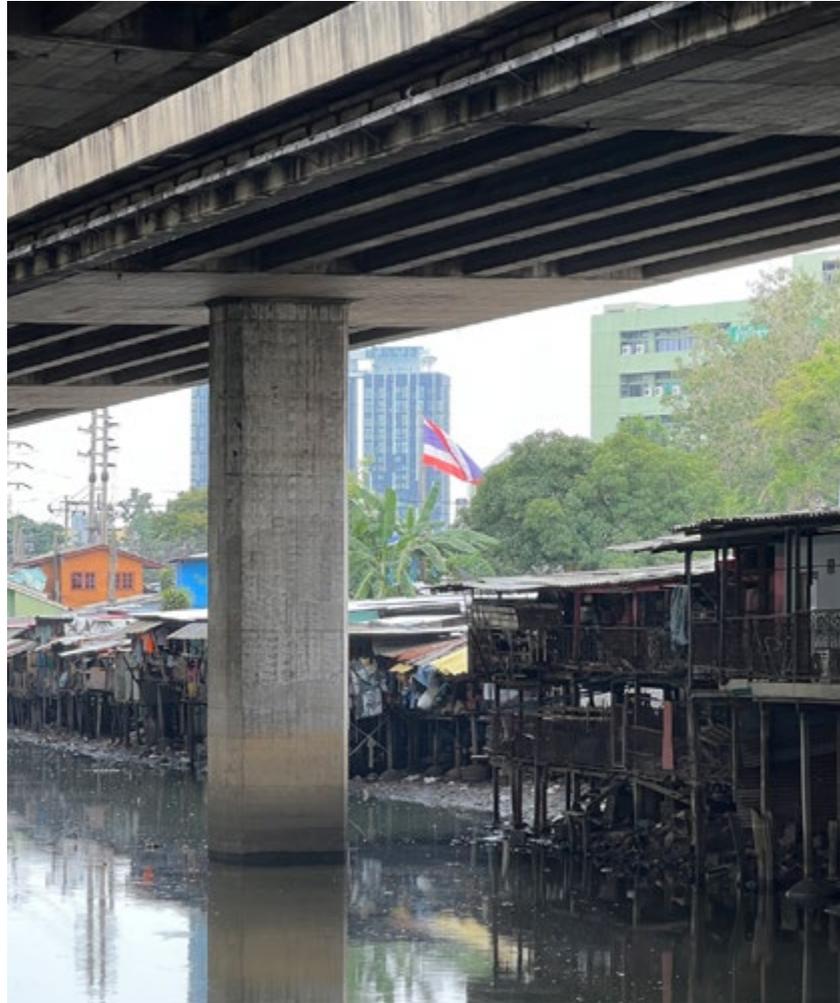


figura 5  
Chabolas bajo una autopista de peaje en el canal de Khlong Toei, Bangkok. Fuente: autor, 2022.

habitual que un paseante *flâneur* no pueda visitar dos veces los jeroglíficos que casualmente se haya encontrado en su camino.

Este obligado nomadismo y la fugacidad de su obra no evitaría que Sametr pasara de ser un sin techo descubierto por blogueros y *coolhunters* a exponer en los circuitos del arte contemporáneo. El documental de Treza dio a conocer al artista ante el público. En 2019, el comisario Suebsang Sangwachirapiban presentó a Sametr junto a una selección de artistas japoneses y tailandeses en la muestra 'Art Brut: Figure of Unknown Beauty' en el Centro de Arte y Cultura de Bangkok (BACC). Un año después se daría su consagración definitiva en la Bienal de Arte de Bangkok, comisariada por Apinan Poshyananda y compartiendo cartel con las mayores figuras del arte actual como Ai Weiwei, Amish Kaphoor y Marina Abramovich (Fig. 6). Sametr vive todavía en la calle y rechaza dar entrevistas o ser agasajado por los medios, constituyendo así el arquetipo del *artista maldito* que se entrega a una creación pura desdeñando la fama sobrevenida. En febrero 2020, semanas antes del confinamiento a causa de la pandemia y con sus obras aún expuestas en la Bienal, se le podía ver a diario dibujando en la acera junto a los accesos a la estación de tren aéreo de Phra Kannong.



figura 6  
Cartones dibujados por Sametr Pattanapornchai en la Bienal de Arte de Bangkok, 2020. Fuente: autor.

## Sincretismo y ciudad

La representación del Monte Mehru, montaña mística de nueve picos que albergaba en sus faldas niveles ascendentes de criaturas mitológicas, es un motivo recurrente de la iconografía budista. Aparece en todo tipo de artefactos culturales, desde los *sak yant* (tatuajes con función de talismán en lengua pali) habituales entre budistas piadosos hasta las espiras de los templos, pasando por el Templo del Amanecer, el monumento más famoso de Bangkok, o las piras que se instalan en el campo de Sanam Luang con motivo de los funerales reales (Fig. 7). El brahmanismo se combinaba con el budismo y el animismo en un sincretismo de influencias mutuas.<sup>9</sup> Surgía un paisaje de pequeños altares que se erigían en una lectura alternativa de la ciudad. Sametr emplea juegos de palabras y pictogramas que ‘comunican con signos astrológicos y emblemas en los edificios’ y él mismo declaraba que existían ‘lugares estratégicos’ que conectaban con los almanaques adivinatorios que guiaban el futuro de Bangkok.<sup>10</sup> Muchos de estos altares sincréticos admiten lecturas al margen de la oficialidad religiosa: constituidas en ‘espacios híbridos’ incorporan ‘narrativas anti-estatales’ a una ciudad alternativa construida a la sombra del progreso (Fig. 8).<sup>11</sup> La cuestión de los edificios-médium no es anecdótica. Ole Sheeren, director delegado de *Cities on the Move*, había afirmado en el texto curatorial: ‘La ciudad de Bangkok está llena de edificios-robot, torres Louis XIV y esqueletos de construcciones sin terminar.’<sup>12</sup> Arquitecturas emblemáticas como el Edificio Elefante (1997), el Edificio Robot (1986) o los ostentosos rascacielos neobarrocos diseñados por Rangsan Torsuwan no sólo alumbraban un *skyline* de extravagancias, sino que se aprovechaban de las licencias historicistas de la postmodernidad para ejercitar silenciosamente su rol de talismán. Se trataba del ‘reconocimiento de un panorama urbano espiritual’ que delimitaba un territorio sobrenatural que se buscaba en las memorias de una ruralidad perdida, destruida por la voracidad del desarrollo urbano.<sup>13</sup>

## El Devorador de Almas

El imaginario literario nacional representaría Bangkok como ‘un devorador de almas’, un lugar de ‘gente sin rostro’, donde el cuerpo humano se convertía en ‘un vehículo para expresar el lamento, la soledad, el ira y la carencia.’<sup>14</sup> Resulta interesante recuperar la noción de *junkspace* o ‘espacio basura’ conceptualizado por Rem Koolhaas en un momento de creciente interés por el desarrollo de las ciudades chinas.<sup>15</sup> El *junkspace* constituiría la amalgama de desechos arquitectónicos, urbanísticos y espaciales generados por la actividad capitalista. Una entidad a punto de cobrar vida propia que devora las ciudades y se expande por los vacíos creados por los espacios productivos. Según Steven Jungkeit, las ‘prácticas litúrgicas y los rituales’ son capaces de modular y deslocalizar nuestra percepción del espacio, ‘fracturando el marco de los espacios del capital’. Jungkeit compararía así la impronta de los artistas urbanos —grafiteros, parkour, Dj’s— con la capacidad del misticismo religioso para dotar de significado a los vacíos urbanísticos originados por el *junkspace* contemporáneo.<sup>16</sup> La búsqueda de transcendencia en la ciudad,

figura 7  
Representaciones gráficas y arquitectónicas del Monte Mehru. De izquierda a derecha: pila mortuoria del Rey Rama IV (1869); Templo del Amanecer en Bangkok (1851) y tatuaje *sak yant*. Fuente: Wikicommons.

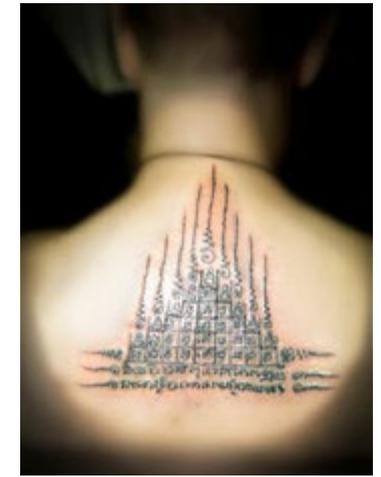


figura 8  
Altares domésticos *Sam Phan* en una variedad de estilos arquitectónicos tradicionales y contemporáneos. Fuente: autor, 2016-2020.

entendida como un vertedero contemporáneo, equipara al teólogo con un ‘arquitecto insurgente’ (término acuñado por David Harvey<sup>17</sup>) puesto que ambos comparten la determinación de dotar de significado los espacios-basura generados por la sociedad postmoderna.

Sametr, con el rotulador en su mano, expulsa sus demonios interiores mediante el dibujo compulsivo. Los cartones resultantes no dejan de ser un subproducto residual de la mera acción. Sus emplazamientos más notables se caracterizan por ser espacios intersticiales en las intersecciones de las redes urbanas. A la sombra de este enjambre de pasarelas, viaductos, muros de contención, diques y vías de drenaje, surgen los espacios basura que conforman el hábitat de la marginalidad. Uno de estos emplazamientos es el cruce entre el canal de Saen Saep y el puente de estilo ecléctico Hua Chang (‘cabeza de elefante’, inaugurado en 1906); allí también se encuentra el dique de Sapan Hua Chang, uno de los nodos principales de la red de transporte fluvial que transporta cada día a 40,000 viajeros (Fig. 9). Sobre



sus cabezas, se alza la estación de ferrocarril aéreo de Ratchatewi por la que transitan cada día miles de estudiantes universitarios. Otro emplazamiento, que en el documental de Treza presenta escuetamente como ‘su santuario’, es el espacio ferroviario a la sombra del viaducto de Rama 9, cuyos altos pilares daban cierto aire catedralicio a sus grafitis (Fig. 10). Los bajos del puente de Taksin el Grande eran otro nodo intermodal frecuentado por Sametr, sito en el cruce entre una autopista en dirección oeste, el tren aéreo y varios embarcaderos.

### Un mandala líquido

El psicólogo Carl Jung fue un entusiasta proponente de los mandalas, que él utilizaba como una herramienta terapéutica en el campo de la psicología. Dado que, para Jung, el desarrollo psicológico se expresaba mediante símbolos, el dibujo de pensamientos espontáneos, organizados a través de ‘estructuras abstractas’,<sup>18</sup> daría lugar a *mandalas* (‘círculos mágicos’) que ‘fascinaban al paciente’ y, de algún que otro modo, ‘resultaban expresivos y

figura 9  
Izquierda: entorno del Puente Hua Chang (‘Cabeza de elefante’) bajo el tren aéreo de Bangkok, 2005, fuente: wikicommons.  
Derecha: grafitis en los accesos al Puente desde el canal de Saen Saep, 2018. Cortesía de Raphael Treza.

figura 10  
Pictogramas y cálculos numerológicos por Sametr Pattanapornchai bajo el viaducto de una autopista de Bangkok, 2014. Cortesía de Beer Singnoi.



efectivos en relación a su condición psicológica.’<sup>19</sup> Al inscribir los conflictos internos en una forma circular y rotunda, encerrados en un cuerpo unitario que resaltaba sobre el blanco del papel, el paciente visualizaba las complejidades y contradicciones que constituían su propia identidad. Estos diagramas carecían de valor material: servían de mera representación gráfica de estados mentales, una herramienta de autodescubrimiento. El ‘verdadero’ mandala era aquella imagen interior que se construía ‘gradualmente’ cuando el ‘equilibrio psíquico’ se estabilizaba.<sup>20</sup> Esta composición centralizada se reflejaba en las ciudades premodernas del Sudeste Asiático. Según Van Roy, la noción budista del *mérito* se ‘replicaba en las organizaciones humanas’ y gobernaba la organización espacial de los asentamientos urbanos.<sup>21</sup> La disposición espacial del Bangkok antiguo, emplazado en la isla de

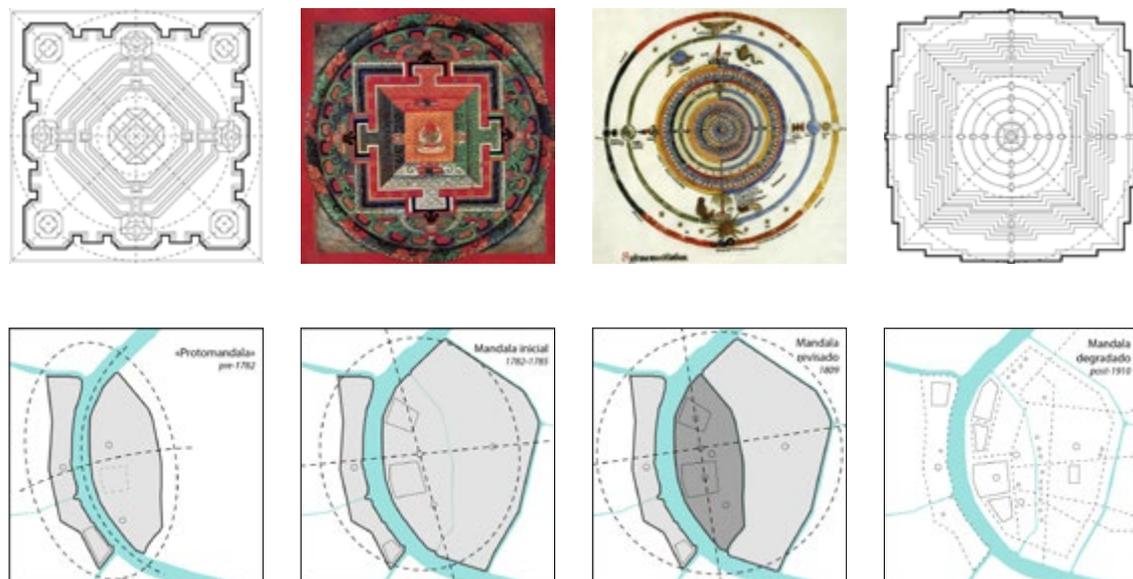
Rattanakosin y rodeado por canales concéntricos, evocaba así la organización espacial de estos diagramas cosmológicos (Figs. 11 y 12).<sup>22</sup>

Los mandalas de Jung eran así una composición hiperfocalizada donde los conflictos vitales se manifestaban unificados, constituyendo los límites de su cosmos personal. Sin embargo, los diagramas de Sametr rehuían la focalización y se expandían indefinidamente sobre las superficies de hormigón. A escala urbana, señalarían como habichuelas blancas los itinerarios de un nómada sintecho. Al igual que su pensamiento y las descripciones de su propia obra, siempre en constante transformación, los dibujos rehúyen todo intento de focalización, expandiéndose por el espacio urbano con el ímpetu centrífugo de su gesto manual.

La obra del artista conceptual holandés Stanely Brouwn (1935-2017) presenta ciertas analogías que pueden ayudarnos a contextualizar el valor de estos grafitis. En un folio plegado publicado con motivo de una exposición en el Stadtische Kunsthalle, Dusseldorf, en otoño de 1969, el artista Brouwn indicaba: ‘Camine durante unos instantes muy concienzudamente en una cierta dirección; simultáneamente, un infinito número de criaturas vivas en el universo se están moviendo en un infinito número de direcciones.’<sup>23</sup> Sheeren, de nuevo en su manifiesto para *Cities on the Move*, describiría esta condición de flujo, como si el paisaje fluvial pretérito de Bangkok continuara hoy circulando bajo el asfalto: ‘La ciudad flota de nuevo, ríos y flujos por todas partes, relleno lo que queda entre los edificios. Sustitutos de hormigón para los flujos de agua que hoy se elevan sobre el suelo. Un fluidum de vehículos – barcos son puntos que se mueven en líneas continuas. La gravedad es finalmente derrocada: autopistas elevadas. Trenes aéreos. Express y pasarelas. Tubos y tuberías.’<sup>24</sup> Pese a perseguir ansiosamente un

significado, las composiciones de Sametr permanecen en constantemente inacabadas; la transcendencia buscada —la razón del fallecimiento de su familia, su despido del ejército— el misterio a resolver permanece esquivo a pesar de las aproximaciones y hallazgos parciales, pequeños momentos ¡*Abá!*, que señalan sendas prometedoras pero que nunca revelan el acertijo.

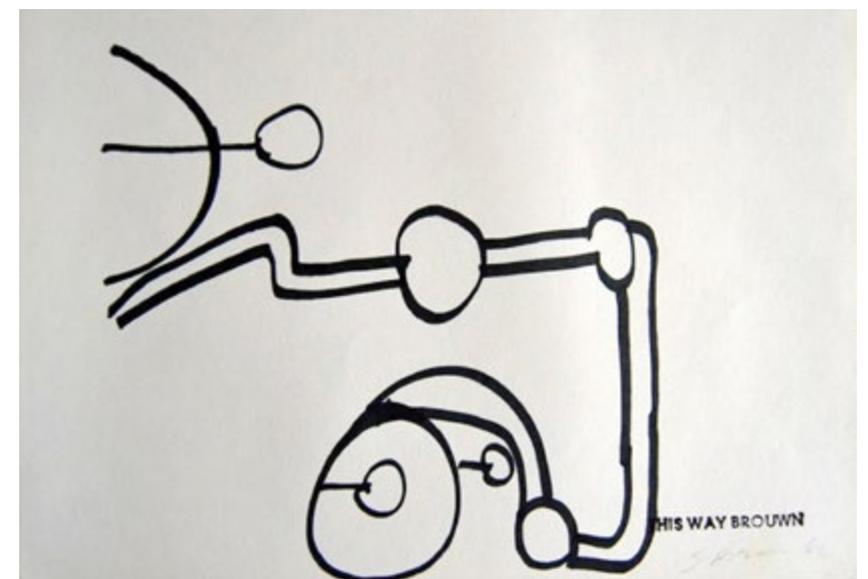
Brouwn compartía con Sametr el rechazo por su proyección pública. Tanto Brouwn como sus herederos restringieron férreamente, desde los años setenta, la difusión de su legado, evitando proporcionar información biográfica que pudiera ‘interferir o suplementar’ la lectura de su arte conceptual.<sup>25</sup> Sin embargo, las semejanzas no se limitan a su rechazo de la fama. En ‘This Way Brouwn’ (1969) el holandés recopiló mapas dibujados por viandantes a los que había preguntado por alguna dirección. Cada cuartilla explicaba un recorrido urbano con el lenguaje gráfico propio de cada transeúnte (Fig. 13). La secuencia de operaciones espaciales —el modo en que verbalmente se indica cómo llegar a un emplazamiento dado— flotaban en el vacío abstracto de la cuartilla de papel. Cuando las instrucciones se daban sólo de palabra, la cuartilla aparecía vacía, únicamente con el membrete ‘This Way Brouwn’. Giros a izquierda y derecha, hitos en el camino constituían mapas relacionales donde la distancia geográfica —habitualmente expresada por la escala gráfica— se sustituía por la diagramatización de situaciones urbanas definidas por la secuenciación subjetiva de sus relaciones mutuas. Los diagramas de Sametr también conceptualizan flujos y secuencias pero, como buen creador *brut*, su expresión carecía de la rotundidad enunciativa del arte conceptual. Los itinerarios son únicamente hilvanados por la frenética mano del autor, saltando del diagrama electrotécnico al cronograma adivinatorio y combinando el boceto cartográfico con patrones ornamentales tradicionales. Se genera así un imaginario geomántico-tecnológico representado en



**figura 11**  
De izquierda a derecha y de arriba a abajo: planta del Templo del Amanecer en Bangkok (1851); mandala tibetano *De los Comienzos virtuosos*; planta del Templo de Borobudur en Java (s. IX); mandala dibujado por Carl Jung en 1916 titulado *Systema Munditotius* ('El sistema de todos los mundos'). Fuente de los dibujos arquitectónicos: autor. Fuente de los mandalas: Jung, C G, S Shamasani, J Peck, y M Kyburz, 2012. *The Red Book: A Reader's Edition*, (p. 297 y 364, respectivamente).

**figura 12**  
Evolución de la organización espacial del área central del Bangkok antiguo. Fuente: autor, basado en los diagramas de Roy, Erwan Van. 2016. 'Rise and Fall of the Bangkok Mandala'. *Journal of Asian History* 45 (1): 85-118.

**figura 13**  
Stanley Brouwn. *This Way Brouwn*, 1969. Fuente: Vannabe Museum.



episodios no secuenciales y que yace desperdigado por innumerables localizaciones. Obras efímeras debido a la constante amenaza de los servicios municipales de limpieza, a lo que la singular personalidad del artista no ayuda a la hora de documentar y mapear estas creaciones.

Con vistas a la exposición en la Bienal, las superficies de cemento fueron sustituidas por cartones (un medio transportable, exhibible y comercializable) para permitir al creador desarrollar su arte de una forma cívica y respetuosa con los bienes públicos (Fig. 14). Se realizaba así la misma



figura 14  
Diagramas y dibujos por Sametr Pattanapornchai expuestos en la Bienal de Arte de Bangkok, 2020.  
Fuente: Autor.

diferenciación que se hace, por ejemplo, entre el grafiti y las pinturas murales realizadas con consentimiento de la propiedad, especialmente sensible allí donde administraciones públicas involucradas han de ser cuidadosas en apoyar acciones subversivas. Más aún cuando las sucesivas juntas militares en Tailandia se habían adjudicado a sí mismas la obligación paternalista de velar por el decoro y el civismo públicos. Aunque Sametr podía aún ser visto pintando en la rúa, y vecinos y admiradores le suplían de cartones y rotuladores, su potencia enunciativa, desde el punto de vista de quienes no pueden concebir el arte urbano sin una dimensión subversiva, habría sido sin duda domesticada.

En 1974, Henri Lefebvre explicó cómo una araña, al tejer su red y ejercitar sus funciones corporales, definía su propio sistema de coordenadas, definiendo las normas por las que se entendía su espacio vital.<sup>26</sup> Esta metáfora daría lugar a un nuevo género de interpretaciones del arte urbano como acciones de apropiación y relectura del espacio urbano contemporáneo. En vez de construirse sobre una cuadrícula vacía intemporal, el espacio es generado mediante la expresión del mismo ser, la acción creativa, que en el caso de

Sametr persigue retratar un personal territorio espiritual. Un espacio retratado por flujos diagramáticos donde la religiosidad, el tecnicismo *non-sequitur* y un cierto orientalismo internalizado se funden en un medio continuo con la vida cotidiana del transeúnte (Fig. 15). Y lo hace como producto de su delicada condición psicológica, rehuyendo del reconocimiento público y evitando posicionarse respecto a ninguna teoría o escuela de pensamiento. Un mandala líquido, una cosmología sincrética desarrollada en las márgenes del espacio-basura contemporáneo, producto de la singular condición mental del artista. Probablemente uno de los mayores hallazgos de la Bienal fue sacar por un instante a Sametr Pattanapornchai de la calle para que, a regañadientes, expusiera sus diagramas en un museo convencional.

figura 15  
Sametr Pattanapornchai retratado bajo un viaducto en Bangkok, 2018.  
Cortesía de Raphael Treza.



**1.** Brian Curtin, *Essential Desires: Contemporary Art in Thailand* (London: Reaktion Books, 2021), p. 61.

**2.** Pattana Kitiarsa, «Beyond syncretism: Hybridization of popular religion in contemporary Thailand», *Journal of Southeast Asian Studies*, 36.3 (2005), 461-87 <https://doi.org/10.1017/S0022463405000251>.

**3.** Philip Cornwel-Smith, *Very Thai. Everyday Popular Culture*, 2nd ed. (Bangkok: River Books, 2005).

**4.** «Homeless man on quest to scribble Illuminati conspiracies on Ratchathewi bridge?», *Coconuts Bangkok*, 2016 <https://coconuts.co/bangkok/features/homeless-man-quest-scribble-illuminati-conspiracies-ratchathewi-bridge-photos/> [accedido 12 septiembre 2022].

**5.** Nos referiremos a él como Sametr, puesto que los nombres propios suelen tener más preeminencia en Tailandia que en Occidente.

**6.** Raphael Treza, «Mystery Mind Maps», *Youtube*, 2020 <https://youtu.be/bbVPzSGQ2Xg> [accedido 10 abril 2021].

**7.** Jorge Blasco Gallardo, «TOC: Una colección propia. Obsesividad compulsiva e imagen contemporánea en las Colecciones del MUSAC y el DA2», *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León*, 2016 <https://musac.es/#exposiciones/expo/toc-una-coleccion-propiaobsesividad-compulsiva-e-imagen-contempor> [accedido 23 abril 2023].

**8.** Tongchai Winichakul, *Siam Mapped. A History of the Geo-Body of a Nation* (Honolulu: University of Hawai’i Press, 1994), p. 28.

**9.** Kitiarsa, op. cit.

**10.** Bangkok Art Bienale, «Pinchai (Samer) Pattanapornchai», *Bangkok Art Bienale*, 2019 <https://bab20.bkkartbiennale.com/artist/

Samer-Peerachai> [accedido 9 septiembre 2022].

**11.** Johnson, p. 304.

**12.** Ole Sheeren, «Cities on the Move, Bangkok», *Büro Ole Sheeren* <https://buro-os.com/projects/cities-on-the-move--bangkok> [accedido 12 marzo 2020].

**13.** Andrew A. Johnson, «A Spirit Map of Bangkok: Spirit Shrines and the City in Thailand», *Journal for the Academic Study of Religion*, 28.3 (2015), 293-308 (p. 304) <https://doi.org/10.1558/jasr.v28i3.28434>.

**14.** Apinan Poshyananda, *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Oxford: Oxford University Press, 1992).

**15.** Rem Koolhaas, «Junkspace», *October*, 100 (2002), 175-90 <https://www.jstor.org/stable/779098>.

**16.** Steven Jungkeit, «The Dreamlife of Junkspace: Utopia , Globalization , and the Religious Imagination», *Union Theological Seminary*, 2013, 36-46 (p. 44) <https://doi.org/10.7916/D86972W4>.

**17.** David Harvey, *Spaces of Hope* (University of California Press, 2000).

**18.** Richard Wilhelm y Carl Jung, *The Secret of the Golden Flower* (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1926), p. 85.

**19.** Wilhelm y Jung, p. 98.

**20.** Carl Jung, *Psychology and Alchemy* (Princeton University Press, 1993).

**21.** Erwan Van Roy, «Rise and Fall of the Bangkok Mandala», *Journal of Asian History*, 45.1 (2016), 85-118.

**22.** Van Roy detalló la evolución de la formación del ‘Mandala de Bangkok’ en relación a su desarrollo urbano, desde sus inicios como

ciudad, pasando por su etapa de apogeo durante el tránsito del siglo XVIII al XIX, hasta su posterior degradación a consecuencia de la introducción de infraestructura moderna, como la red ferroviaria y espacios públicos al estilo occidental (plazas, avenidas).

**23.** Stanley Brouwn y Art & Project, «Art & Project Bulletin 11: Stanley Brouwn at Prospect 69» <https://specificobject.com/objects/info.cfm?object\_id=4620#.Yxnp8z1BxrQ> [accedido 9 septiembre 2022].

**24.** Sheeren, op. cit.

**25.** «Stanley Brouwn», *Art Monthly*, 245 (2013), 27 (p. 245).

**26.** Henri Lefebvre, *The Production of Space*, 1 edition (Cambridge: Wiley-Blackwell, 1992), p. 173.

## Bibliografía

BANGKOK ART BIENALE, «Pinchai (Samer) Pattanapornchai », *Bangkok Art Bienale*, 2019 <https://bab20.bkkartbiennale.com/artist/Samer-Peerachai> [accedido 9 septiembre 2022]

BLASCO GALLARDO, Jorge, «TOC: Una colección propia.Obsesividad compulsiva e imagen contemporánea en las Colecciones del MUSAC y el DA2», *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León*, 2016 <https://musac.es/#exposiciones/expo/toc-una-coleccion-propiaobsesividad-compulsiva-e-imagen-contempora> [accedido 23 abril 2023]

BROUWN, Stanley, y Art & Project, «Art & Project Bulletin 11: Stanley Brouwn at Prospect 69» <https://specificobject.com/objects/info.cfm?object\_id=4620#.Yxnp8z1BxrQ> [accedido 9 septiembre 2022]

CORNWEL-SMITH, Philip, *Very Thai. Everyday Popular Culture*, 2nd ed. (Bangkok: River Books, 2005)

CURTIN, Brian, *Essential Desires: Contemporary Art in Thailand* (London: Reaktion Books, 2021)

HARVEY, David, *Spaces of Hope* (University of California Press, 2000) «Homeless man on quest to scribble Illuminati conspiracies on Ratchathewi bridge?», *Coconuts Bangkok*, 2016 <https://coconuts.co/bangkok/features/homeless-man-quest-scribble-illuminati-conspiracies-ratchathewi-bridge-photos/> [accedido 12 septiembre 2022]

JOHNSON, Andrew A., «A Spirit Map of Bangkok: Spirit Shrines and the City in Thailand», *Journal for the Academic Study of Religion*, 28 (2015), 293-308 <https://doi.org/10.1558/jasr.v28i3.28434>

JUNG, Carl, *Psychology and Alchemy* (Princeton University Press, 1993)

JUNGKEIT, Steven, «The Dreamlife of Junkspace: Utopia , Globalization , and the Religious Imagination», *Union Theological Seminary*, 2013, 36-46 <https://doi.org/10.7916/D86972W4>

KITIARSA, Pattana, «Beyond syncretism: Hybridization of popular religion in contemporary Thailand», *Journal of Southeast Asian Studies*, 36 (2005), 461-87 <https://doi.org/10.1017/S0022463405000251>

KOOLHAAS, Rem, «Junkspace», *October*, 100 (2002), 175-90 <https://www.jstor.org/stable/779098>

LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, 1 edition (Cambridge: Wiley-Blackwell, 1992)

POSHYANANDA, Apinan, *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Oxford: Oxford University Press, 1992)

VAN ROY, Erwan, «Rise and Fall of the Bangkok Mandala», *Journal of Asian History*, 45 (2016), 85-118

SHEEREN, Ole, «Cities on the Move, Bangkok», *Büro Ole Sheeren* <https://buro-os.com/projects/cities-on-the-move--bangkok> [accedido 12 marzo 2020] «Stanley Brouwn », *Art Monthly*, 245 (2013), 27

TREZA, Raphael, «Mystery Mind Maps», *Youtube*, 2020 <https://youtu.be/bbVPzSGQ2Xg> [accedido 10 abril 2021]

WILHELM, Richard, y JUNG, Carl, *The Secret of the Golden Flower* (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1926)

WINICHAKUL, tongchai, *Siam Mapped. A History of the Geo-Body of a Nation* (Honolulu: University of Hawai’i Press, 1994)