UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

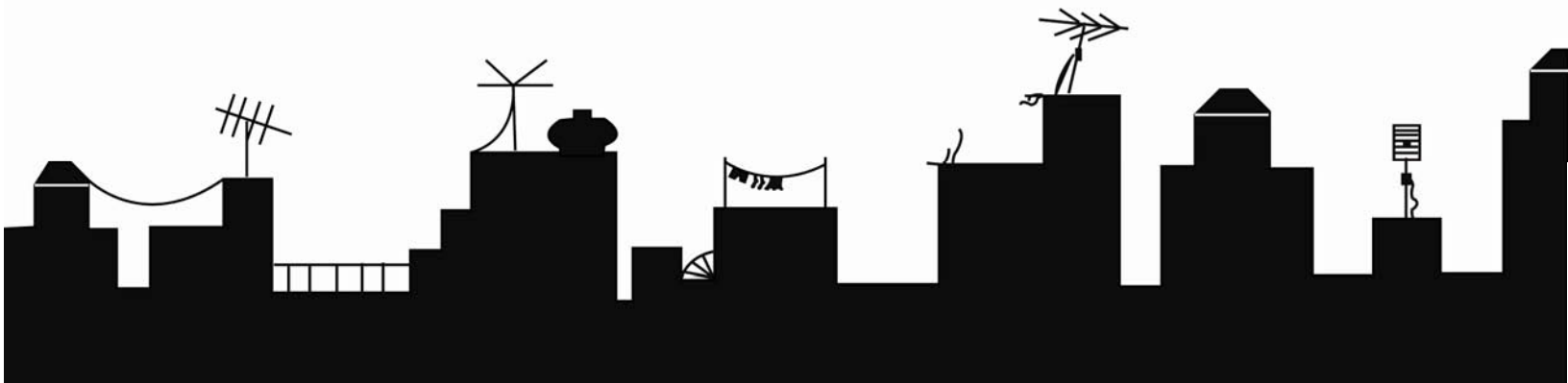
“PAISAJE URBANO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.
LOS MAPAS COGNITIVOS DE LA SERIE SANTOCHO QUERIDO:
UNA APROPIACIÓN DEL ESPACIO SOCIAL”

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN ARTES VISUALES.

PRESENTA: ROSAURA AMAUTA GARCÍA VÁZQUEZ.

DIRECTOR DE TESIS:LICENCIADA PATRICIA SORIANO TRONCOSO.

MÉXICO, D.F., 2008



Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"PAISAJE URBANO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.
LOS MAPAS COGNITIVOS DE LA SERIE SANTOCHO QUERIDO:
UNA APROPIACIÓN DEL ESPACIO SOCIAL"

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN ARTES VISUALES.

PRESENTA: ROSAURA AMAUTA GARCÍA VÁZQUEZ.

DIRECTOR DE TESIS:LICENCIADA PATRICIA SORIANO TRONCOSO.

MÉXICO, D.F., 2008

Gracias a todas aquellas personas que con su cariño y consejo me ayudaron a realizar la presente tesis, sin su apoyo esto no se habría logrado.

A mis padres por su amor: Vic y Robe.

A mis hermanos por su ejemplo: Xóchitl, Vero, Iskra, Robe.

A mis sobrinos por hacerme reír: Ixchel y Said.

A una figura imprescindible en mi vida por su paciencia, amor y ayuda técnica: Arsenio.

A las personas entrevistadas: Guadalupe y Madronio.

A mi directora de tesis Patricia Soriano por haberme regalado un poco de su tiempo y talento.

A Francisco Quesada por obligarme a reflexionar en mi trabajo.

A mis compañeros y amigos: Elizabeth, Thais, Nancy, Juan de Dios, Ruth, Polina, Viri, Ricardo, Fru, Arturo, Néstor.

INDICE.

Introducción

Capítulo I. Representación y apropiación simbólica del espacio social

Capítulo 2. El espacio social urbano y el arte contemporáneo

Capítulo 3. Desarrollo del proyecto Santocho Querido

Conclusiones

Serie Santocho querido.

INTRODUCCIÓN.

Pedregal de Santo Domingo es la colonia donde nací y he vivido hasta el momento. La historia natural de su topografía caótica, laberíntica, saturada de viviendas de autoconstrucción y la convivencia con familias que crecen y se amontonan en pequeñas habitaciones que mutan de acuerdo a las necesidades de espacio; son parte fundamental de mi imaginario colectivo.

Debido a mi formación académica en las artes visuales me propuse realizar una serie de pinturas y dibujos de paisajes de mi entorno urbano cotidiano, que estuvieran involucrados con la conformación de mi conciencia en sí y para sí, (quien soy y de dónde vengo), decidí que el paisaje de mi colonia era aquel que me daba la oportunidad de explorar estas inquietudes.

Sin embargo, al establecer este objeto de estudio en sus dimensiones teórico- metodológicas; pronto me di cuenta de dos cosas: no tenía intención de narrar la historia de la conformación de la colonia; y que mi pintura en ese momento no abarcaba en su totalidad mi impresión y reflexión del lugar. Aclaré entonces que lo que quería lograr durante el proyecto era apropiarme del espacio que siempre había recorrido.

Pero ¿cómo podía mi pintura realizar esta operación de apropiación del espacio? La repuesta se vislumbró durante el análisis y reflexión en la elaboración del marco teórico de esta investigación que retoma el texto de *Seguritas* del artista español Joan Foncuberta para cuestionar el concepto de paisaje y su relación con el arte contemporáneo.

El concepto de paisaje, al igual que todo concepto como producto humano y social, es una construcción cultural e histórica. Al hablar de paisaje nos referimos a la expresión del lugar, lugar que es espacio habitado, apropiado por la conciencia, "el espacio hecho cultura". Sin embargo en las ciudades capitalistas actuales han proliferado los **no lugares**.

Los no lugares han sido definidos como espacios carentes de símbolos que den coherencia orgánica, física y social a un espacio, pero que pueblan cada vez a mayor velocidad los entornos citadinos estableciendo relaciones complejas y conflictivas con el sistema mundo capitalista. Se trata de centros comerciales, carreteras, aeropuertos, en fin, sitios en los cuales las personas sólo se relacionan de manera pasajera y efímera.

Estos no lugares han reemplazado al mundo natural que inspiraba a los artistas por una naturaleza artificial, una segunda naturaleza, "que imposibilita cualquier tentativa de espiritualización," es la naturaleza postnatural a la que se enfrenta el artista actual. "Hoy una descripción más precisa del paisaje puede incluir más cemento que vegetación."[1]

Con base a estas consideraciones mi hipótesis afirma que si tanto el arte como el paisaje son actitudes de conciencia; el arte contemporáneo, en su intento de representar el "paisaje" de la Ciudad de México, ya no establece una relación de mimesis ante la naturaleza, sino que elige una estrategia para reflexionar los mecanismos políticos, culturales y estéticos que forman el entorno como un espacio social lleno de contradicciones socioeconómicas.
Con estas reflexiones y con mi necesidad de apropiarme del espacio, mi obra hubo de transformarse de una pintura figurativa, en la cual aparecían azoteas y tinacos, a una

[1] Foncuberta, *Seguritas,* 16- 18 pp

conceptualización del paisaje por medio del mapa como recurso de apropiación del espacio. No cualquier espacio, no cualquier mapa. Se trata de mapas cognitivos, mapas simbólicos realizados a partir de la narrativa y convivencia con los habitantes de la colonia.

Estos mapas recrean metafóricamente el proceso de transformación de la colonia y muestran que por medio del relato este proceso se reconstruye y ordena en un esquema no lineal que le otorga un sentido propio al espacio ya que el individuo se reconoce como partícipe de su construcción.

Así pues, mi objeto de estudio consistió en la representación plástica del paisaje urbano de la colonia Santo Domingo, por medio de mapas simbólicos, como espacio social del capitalismo global dentro del marco del arte contemporáneo.

Una claridad teórica que sustentara mi proyecto necesitaba no sólo del análisis del campo artístico sino una reflexión global del fenómeno urbano, de una manera multidisciplinaria, ya que como dice Adorno, el arte es un hecho social y a la vez autónomo. Para lo cual organicé mi investigación en tres capítulos.

El capítulo I, aborda el marco conceptual que define la relación entre el espacio urbano y la necesidad de los individuos de crear mapas cognitivos como forma de identidad y de apropiación del espacio. Se explican términos como: espacio, espacio social, lugar, no lugar, mapa cognitivo, etc. En este capitulo se explica la necesidad de sustituir el término paisaje por el de espacio social.

El capítulo II, revisa las estrategias adoptadas por artistas contemporáneos que han encontrado en la elaboración de mapas una estrategia de representar el espacio y el tiempo del capitalismo

transnacional, como es el caso del pintor argentino Guillermo Kuitca, y por otro lado, cómo artistas radicados en la Ciudad de México han podido conceptuar el espacio fragmentado que lo caracteriza por medio del recorrido, hablo de la inglesa Melanie Smith, y del belga Francis Alÿs.

El capítulo III, a modo de conclusión y síntesis de los apartados anteriores, habla del proceso de construcción y definición de mi obra. Aclara que la investigación realizada me permitió construir un discurso plástico propio.

Cabe resaltar que el proceso de esta investigación me abrió un panorama del arte urbano en México de los años ochenta a la fecha, tema ausente en las asignaturas de historia del arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Sin embargo al terminar de redactar estas líneas, me cuestiono acerca de los alcances logrados por la presente tesis, me pregunto aún acerca de la relación del arte contemporáneo y la vida cotidiana, así como también sobre la construcción del espacio social como creación de identidad. Debido entre otras cosas al factor tiempo y sin desdoblar por completo estas cuestiones he dado por terminado este estudio, el cual sin duda me ayudó a plantear más preguntas que se derivarán en futuros proyecto.

CAPÍTULO I.

REPRESENTACIÓN Y APROPIACIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO SOCIAL.

1. 1 ¿Qué es el espacio?

> *La idea que el hombre se forma de su mundo depende de la idea que el hombre se forma de sí mismo y por lo tanto, lo concibe a su imagen y semejanza.*
>
> *Edmundo O´Gorman. La invención de América, 1958.*

El hombre habita el espacio –es decir lo posee-, y por lo tanto todas sus actividades se desarrollan y están condicionadas diacrónicamente por el tiempo histórico y el espacio social que define la "realidad objetiva".[1] Sin embargo tanto el tiempo como el espacio no son condiciones *a priori*, son construcciones biológicas, geográficas, culturales e históricas.

[1] Juan Acha. *Arte y sociedad latinoamericana. Tomo II. El producto artístico y su estructura*, F.C.E., México, 1979, p. 30

Esta afirmación nos permite decir que la configuración de las ciudades, como espacio habitado y construido por el hombre, es el resultado de interacciones a través del tiempo, a través del espacio físico de la arquitectura y también a través del espacio simbólico del lenguaje, de la cultura y de la ideología, enmarcadas por la memoria colectiva.[2]

Bajo esta hipótesis, nuestro estudio del espacio urbano contempla el análisis de los procesos sociales y la forma espacial que la ciudad asume, es decir, la manera en que se corresponden los espacios simbólicos y los espacios geográficos de la urbe. Para ello habrá que definir primero lo que entendemos por "espacio".

1.1.1 La experiencia del espacio.

Existe una amplia bibliografía que define el concepto "espacio". Sin embargo, la mayoría trata nociones de física moderna, que a pesar de su importancia, no considero pertinentes para nuestro estudio. Más interesante es retomar el concepto que nos atañe desde la visión y el estudio de las humanidades y las artes, ya que dicho enfoque nos permitirá observarlo desde diversas ópticas: la filosófica, la perceptual –a través de los sentidos-, la social, la poética, entre otras.[3]

---

[2] "Dicho de otro modo, la forma que toma el espacio en la arquitectura y, por consiguiente en la ciudad, es un símbolo de nuestra cultura, un símbolo del orden social existente, un símbolo de nuestras aspiraciones, nuestras necesidades y nuestros temores". David Harvey. *Urbanismo y desigualdad social*, Siglo XXI, Madrid, España, 1977, p. 25

[3] "La conciencia espacial es evidente en diversas disciplinas. Arquitectos, diseñadores, planificadores urbanos, geógrafos, antropólogos, historiadores, etc., todos ellos la han poseído. Pero tienen una tradición analítica mucho más débil, y su metodología se mantiene en la pura intuición o en la pura teoría racional. La base fundamental de la conciencia espacial en la cultura occidental continúa estando en la actualidad, en las artes plásticas." *Ibid*. p. 17.

Uno de los pocos filósofos con una visión del concepto "espacio" –muy general, en el sentido que la necesitamos-, es Ernst Cassirer.[4] Su teoría de las formas simbólicas coincide con el texto del historiador de arte Hans Albert[5] sobre la configuración artística del espacio. Ambos afirman que el espacio no es un concepto único, dado e inmutable sino que la definición del espacio dependerá de las formas de relacionarnos con él.

Distinguen así, tres categorías básicas de la experiencia espacial. La primera es la relación con el **espacio orgánico** que es determinada por fundamentos biológicos, como la orientación espacial y la territorialidad como factores del instinto de supervivencia.

La segunda es la relación con el **espacio perceptual**, que se da a través de la "síntesis neurológica de experiencias sensitivas –ópticas, táctiles, acústicas y cinestéticas". Con estas experiencias sensibles se puede concebir una impresión o un esquema instantáneo que es retenido por la memoria. Este esquema perceptual, al pasar por la memoria, requiere de un aprendizaje, por lo que esta sujeto a condiciones culturales adquiridas.[6]

El tercer tipo de experiencia es abstracta, de conocimiento, y nos relaciona con el **espacio simbólico** –como lo denomina Cassirer. Experimentamos este espacio a través de representaciones simbólicas y conceptuales, es decir, teóricas.

---

[4] Cf. Ernst Cassirer *La filosofía de las formas simbólicas. tomo tres. La fenomenología del reconocimiento,* F.C.E. México, 2003, 558 pp.

[5] Cf. Hans Joachim Albrecht. *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística,* Blume, Barcelona, 1981, 244 pp.

[6] Marx afirma que los sentidos surgen por un desarrollo biológico, social e histórico: "la formación de los cinco sentidos es la obra de toda la historia universal anterior". Cita de Carlos Marx, *Manuscritos económico filosóficos de 1844*. Recopilado por W. Roses en el volumen: *Escritos económicos varios,* Grijalbo, México, D.F., 1962.

Los tres niveles de experiencia no están independientes entre sí. La geometría euclidiana da un ejemplo de la interrelación de los tres factores, ya que permite trasladar una experiencia sensible a un examen analítico de modo que adquirimos control en la predicción de dicha situación perceptual.[7] Sin embargo, para este tipo de geometría los objetos observados sólo pueden ser de una manera; considera que "la verdad es unitaria y su tipo de manifestación es único".[8] Esta única verdad del sistema positivista de interpretación del mundo occidental no da cuenta de la diversidad del espacio social que está lejos de ser sólo un espacio euclidiano.

1.1.2. El espacio social.

El espacio social es el conjunto de sentimientos, imágenes y reacciones –respecto al simbolismo espacial-, que rodea al individuo. La actividad social de cada individuo afectará la manera en que se relacionen las tres experiencias espaciales mencionadas, (la orgánica, la perceptual y la teórica), y por lo tanto definirá su propio espacio social.[9]

El espacio social no es, pues, único y atemporal; debido a ello su representación se relaciona directamente con la educación y las normas culturales. Individuos y grupos de culturas distintas desarrollan diferentes estilos de representación espacial[10]

[7] Juan David García Bacca. *Euclides. Elementos de geometría.* UNAM, México, 1992, p. XII.

[8] Descartes, padre del racionalismo moderno, en su filosofía cartesiana, afirma que en las matemáticas sólo hay una verdad en cada cosa y "el que la halla sabe acerca de ella todo lo que se puede saber." René Descartes. *Discurso del método.* Mestas Ediciones, Madrid, España, 1999, p. 46

[9] "Grupos distintos de una población pueden tener una capacidad muy distinta para esquematizar el espacio y no hay duda de que la educación desempeña un papel importante en la determinación de la capacidad espacial" David Harvey, *op. cit.,* 28- 30 pp.

[10] *Ídem.*

La representación del espacio, es la manera de apropiarse del mismo, ya que lo ordena bajo un sistema determinado. No se trata de una mimesis de la realidad, sino de convenciones que son significativas dentro de una cultura.[11] Todas las representaciones del espacio ya sean pictóricas, verbales, realistas o abstractas, son conjuntos construidos activamente a partir de estas convenciones culturales.[12]

Por ejemplo la noción de lo sagrado y lo profano, en términos del antropólogo Mircea Eliade, determinará la construcción ontológica del mundo, la ubicación del hombre en el orden cósmico y la manera de representar el espacio[13]. El espacio sagrado en las pinturas rupestres de las cuevas de San Francisco de la Cultura de Occidente en Baja California Sur, México, contrasta con la perspectiva lineal del espacio racional del renacimiento italiano donde todo se ordena a la medida del hombre.

Por ahora mostramos que el espacio no es un concepto sencillo, hay que tener en cuenta su significado simbólico y sus complejas influencias sobre el comportamiento en tanto que dicho comportamiento está mediado por los procesos cognoscitivos. Estas nociones permitirán entender el espacio urbano del D.F., como ciudad alienada que dificulta la creación de esquemas mentales en el proceso de identidad.

---

[11] Sobre esta idea Marshall MacLuhan afirma que las nociones espaciales y su representación depende del tipo de ideología que establezcan las sociedades, por ejemplo, la sociedad occidental maneja un espacio visual, lineal, euclideano, racional, mientras que en Oriente se habla de un espacio acústico, en el cual no existen jerarquías, donde todos los sentidos se entrelazan para dar una percepción espacial cíclica. Cf, MacLuhan, Marshall. *La aldea global: transformaciones en la y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI,* Gedisa, 1990.

[12] Barry Barnes. "El problema del conocimiento" en *La explicación social del conocimiento,* León Olivé, et. al. UNAM, México, 1985, 53- 99 pp.

[13] CF. Eliade Mircea. *Lo sagrado y lo profano,* Editorial Paidós, Barcelona, 1998, 189 pp.

1.2. La cartografía como representación simbólica del espacio.

Como hemos dicho, la representación del espacio corresponde a la cosmogonía de la cultura que la genera, varía en cada individuo y de una clase social a otra. Como en todo tipo de conocimiento es esencialmente social, se transmite de generación en generación, y se desarrolla según las necesidades y realidades de la misma sociedad a través de la historia.

La cartografía proporciona uno de los contextos más claros para analizar la conexión entre la representación del espacio social y los individuos históricos que lo habitan, ya que la cartografía es una representación simbólica del espacio que nos ubica en la totalidad de un mundo.

La definición de este mundo, es la forma en que se entretejen todos los aspectos culturales de una sociedad: la relación que establecen los individuos como tales o como grupo social con la totalidad del universo. La cosmogonía como orden filosófico, científico, artístico e ideológico determinará los códigos de representación de esta cartografía.[14]
Veamos brevemente cómo estos códigos de representación corresponden a convenciones de determinada ideología como cosmogonía del espacio. Para ello revisaremos el paso de los itinerarios medievales a la cartografía renacentista.[15]

[14] Cf. Alexandre Koyré. *Del mundo cerrado al espacio infinito.* Editorial Siglo XXI, México,1982, 268 pp.
[15] "Los convencionalismos y los acuerdos imprecisos afectan igualmente las representaciones distintivas del espacio que comprenden los mapas. Originalmente los mapas no eran muy distintos de otros materiales descriptivos. Como transmiten, a quien los observa, la sensación de dónde se encuentran en el mundo, durante mucho tiempo el Mediterráneo fue el más notorio lugar para orientarse. Los mapas se hicieron más abstractos y más útiles con el desarrollo del comercio y de los viajes a través de grandes distancias; el eje horizontal Este-Oeste se convirtió en universal; y el canal de la mancha vino a convertirse en el centro del espacio, lo mismo que Greenwich lo fue del tiempo". Oscar Handlin. *La verdad histórica.* F.C.E, México, 1997, p 236.

1.2.1. De los itinerarios a los mapas.

Teoría geocéntrica. La tierra como elemento más pesado ocupa el centro del universo

La teoría geocéntrica de la Edad Media suponía al universo como creación divina, y como tal, era un espacio cerrado, finito, perfecto e inalterable. Se organizaba de manera concéntrica y ascendente hacia la perfección divina. Las esferas según su peso y perfección se elevaban desde el centro hacia la zona celeste, más allá de la última capa, sólo existía Dios y por lo tanto era ininteligible para el hombre.

La tierra, la materia más pesada e impura, era el centro del universo y "la morada cósmica del hombre". Morada que no podía conocer totalmente, ya que estaba rodeada por el océano al cual no tenía acceso porque era un límite cósmico hostil; era un mundo creado por Dios y para Dios.

Mapa de la Edad Media donde se aprecia al océano rodeando por completo a los continentes Asia, Europa y África.

Al no poder adentrarse demasiado a ultramar para ubicarse en los recorridos en el mar Mediterráneo, los navegantes utilizaron los itinerarios de las cartas náuticas, cartas de navegación o portulanos que sólo representaban los accidentes y relieves de la costa.[16]

Al descubrirse que la tierra no era el centro del universo el hombre pierde la seguridad de su hábitat y el mundo se le presenta como indeterminado y confuso. Ante esta incertidumbre la visión del renacimiento mercantilista del capitalismo naciente, aún reconocía la creación divina del universo, pero demandaba la posesión y conocimiento total de la Naturaleza como objeto de investigación y de explotación en beneficio del hombre.

La necesidad de expediciones marítimas más largas en busca de nuevas rutas de comercio y el subsiguiente encuentro con el continente americano incitó la creación de nuevos instrumentos de medición que permitieron plantear la relación del sujeto con el todo utilizando las referencias de los astros y las nuevas operaciones como la triangulación.

Mapa Ptolemaico. Edición de Ulm. 1482. En el siglo XV se redescubre Ptolomeo,(cartógrafo griego) a partir de entonces la cartografía adoptó técnicas más innovadoras que permitieron levantar nuevos mapas en la época de los grandes viajes de exploración

[16] Edmundo O´Gorman. *"La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir.* F.C.E., México, 1958, Ibid, p. 115.

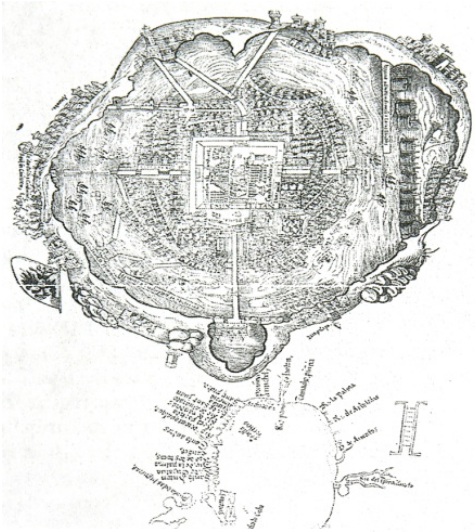
En este punto la realización de mapas exige la mezcla de datos vivenciales, (la posición empírica del sujeto), y datos abstractos como la totalidad geográfica. Esto supone no sólo un avance tecnológico en los medios de representación espacial, sino la transformación de toda una cosmogonía medieval al hombre renacentista.[17]

Portulano, se aprecia el relieve de las costas y el sistema de medición por triangulación..

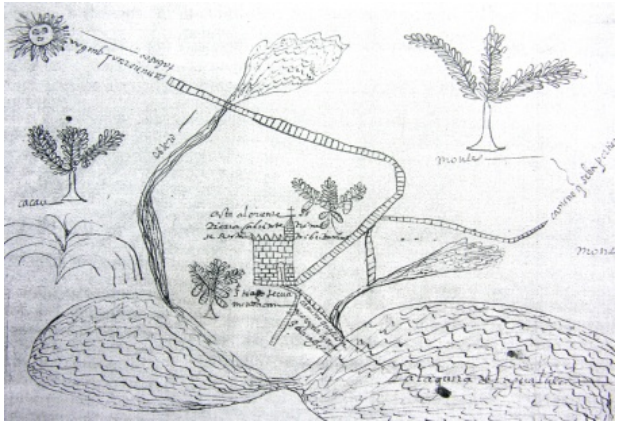
Los españoles, en su llegada al "Nuevo Continente", importaron una concepción del espacio renacentista incipiente, que aún no suplía por completo la percepción medieval, y la enfrentaron con la visión cíclica del tiempo y del espacio de la cosmogonía mesoamericana.

Al no conocer el territorio, los colonizadores se vieron necesitados de mapas que sólo podían hacer aquellos familiarizados con el paisaje: Los indígenas. La historiadora Alessandra Russo18 en su libro sobre la cartografía novohispana, nos explica que los españoles al pedir obras pictóricas a autores indígenas, pretendían entender no sólo qué sino cómo veían el territorio los nativos.

[17] *Ibid* p. 68.
[18] Alessandra Russo. *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía indígena novohispana siglo XVI y XVII,* UNAM, México, 2005, 250 pp.



Mapa de tenochtitlán



Las nuevas concepciones espaciales de la perspectiva que en adelante marcarían la cultura visual en Europa, incluso en la representación cartográfica –al ser exploradas por los pintores indígenas de mapas-, se ven resignificadas por completo al interior de un pensamiento espacial propio desencadenando soluciones figurativas de altísima creatividad y de espacios heterogéneos entre sí.

Con estos ejemplos vemos que los espacios reales o repre ir una y otra vez y nos apropiamos de ellos desde una perspectiva que es a la vez cultural e histórica, algo que el positivismo moderno no está dispuesto a reconocer. [19] En el apartado siguiente veremos cómo se realiza esta apropiación del espacio de manera individual por medio de los mapas mentales.

[19] Dúrdica Ségota en la presentación del libro de Alessandra Russo. *Op. cit.*

1.2.2. El mapa cognitivo como apropiación del espacio social.

Una forma de representación espacial a nivel personal son los mapas mentales (sistema de referencias simbólicas del espacio, que representan coordenadas de ubicación fijadas por la memoria), que se crean por la vivencia directa del espacio. Así, la información de dicho esquema se va modificando conforme se desarrolla la experiencia.[20]

Este esquema mental permite apropiarnos del espacio al diferenciarlo de otros y reflejarnos en él como espacio habitable. No es estrictamente imitativo sino simbólico y a partir de él podemos ubicarnos no sólo física sino conceptualmente, respondiendo de esta forma a la pregunta, ¿quiénes somos con respecto del mundo? De esta forma nos son dados ciertos rasgos de identidad.[21]

Esto es lo que se le exige a un mapa cognitivo en la vida cotidiana de la ciudad: Permitir al sujeto representar su situación en relación con la totalidad amplísima del conjunto de la sociedad vista como un todo.[22]

El relato del viaje, como experiencia del espacio, es una condición indispensable para la creación de mapas cognitivos. Así lo entendían los **situacionistas** (movimiento artístico norteamericano de finales de los 50´s), quienes estaban en contra del espacio funcional y

[20] El espacio se construye en tres etapas según Piaget: 1) Etapa Motriz-Topológica, en la que se fijan los accidentes de la superficie de los objetos; 2) Proyectiva, se relacionan tamaños y formas; y 3) Euclidiana, analiza medidas conceptos y símbolos. Hans Albrecht, *op. cit.*, p. 44.
[21] Frederic Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, 1991 p. 112
[22] *Ídem*.

controlado de la ciudad moderna de Le Corbusier, donde se negaba cualquier accidente visual que reflejara las condiciones sociales reales.[23]

Los situacionistas desarrollaron modelos **psicogeográficos** para abordar el tema de la ciudad desde otro enfoque. Basándose en la *Teoría de la deriva* de su principal teórico Guy Debord, (conducta juguetona y constructiva), realizaban un mapeo del espacio urbano a partir de recorridos subjetivos; de esta forma pretendían alterar la manera racional, secuenciada e individual de leer el espacio predeterminado de la ciudad, creando su propio espacio urbano.

Sin embargo no todos los viajes y por lo tanto no todos los relatos posibilitan la apropiación del espacio. El objetivo del viaje dependerá de la ideología y la circunstancia del paseante. El turismo, por ejemplo, no se relaciona con el paisaje, sino con el estatus que le confiere consumir los espacios catalogados como exóticos.

Otro factor que dificulta el viaje subjetivo como construcción de mapas mentales lo esclarece el urbanista Kevin Lynch en su obra clásica *The image of the City,* en donde afirma que "la ciudad alienada es ante todo un espacio del cual la gente es incapaz de construir (mentalmente) mapas, tanto por lo que respecta a su propia posición como en lo relativo a la totalidad urbana en que se encuentran." [24]

Las dimensiones caóticas y colosales de la Ciudad de México que debemos recorrer hacen evidente que "la ciudad desde la perspectiva terrestre de la vida cotidiana, puede causar

[23] Cf. Libero Andreotti. *Teoría de la deriva y otros textos stuacionistas sobre la ciudad*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. ACTAR, Barcelona, 1996, 172, pp., y Guy Deboard. *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, España, 1999, 176 pp.
[24] Kevin Lynch. *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, México, 1984, p. 12

temores espaciales de desubicación y pérdida del hogar." [25] La falta de cohesión orgánica, entre el espacio arquitectónico y los sujetos imposibilitará la ubicación individual con la totalidad social.

Una ciudad inabarcable para el imaginario colectivo obstruye la construcción de identidad colectiva e individual, provocando la enajenación citadina. Los individuos ya no se reconocen como parte activa en la construcción del espacio social, sino que se les presenta como un hecho dado y ajeno.

Veamos cómo es que las pretensiones modernas de orden y funcionalidad en el diseño de las ciudades, han sido superadas por la realidad del capitalismo global y el crecimiento de ciudades enajenadas e irrepresentables. Con ello nos adentramos en los terrenos teóricos de los lugares y los no lugares.

1.3. El mapa cognitivo de los lugares y no lugares del espacio urbano en el D.F.

Si como vimos anteriormente la ciudad es un símbolo de las condiciones sociales que la crean y la modifican, el desarrollo de una ciudad capitalista, como la Ciudad de México, refleja los soportes materiales e ideológicos de las relaciones de explotación y dominación del poder hegemónico.

[25] Peter Krieger. *Arte y Espacio: XIX Coloquio internacional de historia del arte* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México1997, p 41

Estos soportes materiales e ideológicos crean una estética urbana característica de las ciudades alienadas cuyos elementos son el caos visual y psicológico debido a la saturación de viviendas, de tránsito, y a la sobrepoblación.

En este sentido el sociólogo Marc Augé define la situación urbana en términos de **lugares y no lugares**.[26] **Los lugares** son "lugares de la memoria colectiva" que simbolizan los espacios y se concretan en el tiempo a través de la historia; aportan una identidad urbana, un sentido relacional (de ubicación geográfica), y de interrelaciones grupales.

Los lugares posibilitan la formación de un relato como "territorio retórico" donde se aglutina a todos aquellos que comparten una cosmogonía. Por medio de esta trama comunicativa compuesta por símbolos implícitos y explícitos, se informa sobre el estatus, la pertenencia a grupos, los bienes, los servicios y las conductas de la comunidad. [27]

Augé afirma que el arte moderno al pretender librarse de los relatos de estos lugares no los borra, sino que los utiliza como indicadores de tiempo. En las primeras frases de la obra *Ulises* del escritor irlandés James Joyce las horas marcadas por el campanario de la iglesia ordenan el ritmo "de una vasta y única jornada burguesa". Joyce retoma figuras espaciales de la edad media del espacio cerrado y tiempo ordenado, simbolizadas en la iglesia como organizadora de la vida cotidiana.[28]

---

[26] Marc Augé. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona. Gedisa, 1996, pp. 57–69.

[27] Augé afirma que el relato define un "territorio retórico"; "un intercambio de códigos con todos aquellos cuyos aforismos, vocabularios y tipos de argumentación componen una cosmogonía." Es interesante notar que también propone como ejemplo la cosmovisión sentada en el relato del viaje desde los itinerarios medievales a los sistemas tecnológicos de punta de la cartografía actual. *Ibid.* p. 83

[28] *Ibid* p.81.

Mientras que la identidad de unos y otros constituía el lugar antropológico a través de las complicidades del lenguaje, las referencias del paisaje y las reglas no formuladas del saber vivir. El no lugar crea una identidad bastante extraña, una identidad compartida y a la vez anónima, determinada por el consumo de servicios comerciales.

Los **no lugares** no cohesionan ninguna sociedad orgánica, son espacios diseñados para el consumo impersonal, provisional e individual (hospitales, bancos, centros comerciales, autopistas, etc.) que te relacionan con el paisaje de manera efímera.[29]

El espacio del no lugar no crea ni identidad singular, ni relación, sino soledad y similitud. La identidad que proporciona es la del hombre medio como usuario, que es interpelado por instrucciones del sistema que lo apuntan individual, simultánea e indiferentemente, de la misma manera que a muchos otros posibles consumidores. En la cultura de masas todo es homogéneo, estandarizado y serial.

En las autopistas como en los cajeros automáticos, por ejemplo, siempre hay mensajes que indican cómo y qué hacer; a qué velocidad ir; cuánto dinero se tiene disponible, etcétera, mensajes escritos en singular, pero que serán leídos por todo aquel que los consuma. El individuo apelado por estos letreros obedece a los mismos códigos, registra los mismos mensajes y responde a las mismas peticiones que los demás.

[29] "Los no lugares son lo contrario de una utopía: Existen y no postulan ninguna sociedad orgánica", *Ibid.*, p. 114

Estos mensajes repetidos incansablemente en las revistas, en la publicidad, en el radio, en la televisión, en la política, son parte de un sistema cultural, una suerte de cosmología universal familiar y prestigiosa cuyo enfoque central es la manipulación política y económica por medio del consumo.[30]

El narcisismo parece ser la ley común de estos espacios: "Hacer como los demás para ser uno mismo". Por otra parte como todas las cosmogonías produce un efecto de reconocimiento aunque con un sentido paradójico: el extranjero perdido sólo se ubica cuando reconoce marcas de franquicias transnacionales como MacDonald's, o Coca Cola.[31]

En realidad los lugares y los no lugares no se encuentran en formas puras, son "palimpsestos", donde se juega la identidad individual y colectiva.[32] Recordemos que los no lugares se definen, como todo espacio social, por la arquitectura y por las relaciones de los individuos que la ocupan.

Así, las actitudes del individuo frente al espacio van a definirlo como lugar o no lugar. Un claro ejemplo –como vimos anteriormente-, es el contraste de la experiencia del viaje de los situacionistas como recorrido subjetivo y el viaje del turista que no pretende vivenciar el lugar sino obtener el prestigio prometido por la publicidad. La experiencia del viajero turista sería el arquetipo del no lugar y no el espacio en sí.

---

[30] "La unidad visible de macrosmos y microcosmos muestra a los hombres el modelo de su cultura: la falsa identidad universal y particular. Toda cultura de masa bajo monopolio es idéntica. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coercitivo de la sociedad alienada de sí misma que sólo lleva a la estandarización y producción en serie. Max Horkheimer y Theodor Adorno. "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas" en *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos,* Trotta, 2001, p. 166.
[31] Marc Augé, *op. cit.,* p. 109.
[32] *Ibid*, p. 110.

Un recorrido subjetivo relaciona la historia del lugar y del paseante. El relato del viaje vuelve significativa esta relación, ya que organiza de nuevo el lugar a través del filtro de la memoria. Mientras que la historia en la actitud mercantil del turista se cataloga como espectáculo exótico. Más importante que vivir el lugar es constatar que fueron parte del espectáculo.[33]

Sobrino Manzanares afirma en su estudio sobre la escultura urbana del siglo XX que un término medio de los lugares y no lugares son "los bloques impersonales de viviendas", "barrios suburbiales" que desde los setentas se desarrollaron como "espacios neutros".[34]

Veamos brevemente las circunstancias en que se desarrolló el Distrito Federal, para saber si esta característica de neutralidad de las colonias populares –si es que pudo existir- fue una condición temporal o si precisamente en su carácter de "barrio suburbial" contenía su identidad, como una característica que define un lugar.

[33] "La sobremodernidad convierte a lo antiguo (la historia) en un espectáculo específico, así como a todos los exotismos y a todos los particularismos locales, sin embargo, estos no operan ninguna síntesis, no integran nada, autorizan solamente el tiempo de un recorrido itenerario, la coexistencias de individualidades distintas, semejantes e indiferentes las unas a las otras.". *Ibid*, p. 114.

[34] Ma. Luisa Sobrino. *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones ubicaciones y recepción pública*, Electa España 1999, p. 47.

1.3.1. El crecimiento de la Ciudad de México.

Desde mi llegada la ciudad presiona por mil lugares y costuras y ensanchó tanto y tanto, que reventó los bordes y se desparramó por todo el valle.

Paco Ignacio Taibo I.

El crecimiento acelerado y mal planeado de la Ciudad de México, es una respuesta a las recurrentes crisis financieras, sociales y políticas desde finales de los sesentas a la actualidad. Así, en la década de los setentas se da una migración del interior de la República hacia la capital, en busca de mejores condiciones de vida.[35]

La sobre población urbana produjo el aumento del inquilinato en las vecindades citadinas.Foto de Pedro Meyer *Contexto patio murales*. Tepito Arte Acá, fue un grupo artístico ligado con el activismo urbano del barrio de Tepito.

La sobrepoblación urbana dio como resultado la escasez de espacio habitable, desempleo, criminalidad, topes salariales, hacinamiento por inquilinato, daño ambiental, deterioro del nivel de vida del trabajador y por lo tanto detrimento de la calidad material de su vivienda.[36]

[35] Manuel Castells, *Problemas de investigación en sociología urbana*, Siglo XXI, México, 1983, p. 82.

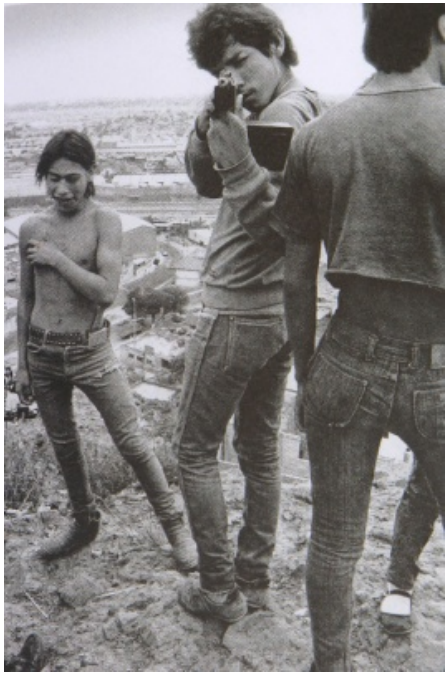
[36] En México la vivienda es considerada como una mercancía, por lo que no existe una política de vivienda eficiente que cumpla con los requisitos del derecho inalienable a una residencia digna que proporcione salud, seguridad y bienestar. Una vivienda terminada se vende tan caro que sólo es posible obtenerla por subsidio del Estado y aun contando con dicho subsidio la deuda se paga por años; la mayoría de la población no tiene acceso a la adquisición de dichos subsidios por lo que la solución más factible para obtener un hogar es la invasión ilegal o legal de terrenos y la autoconstrucción. Emilio Pradilla Cobos. *Capital, estado y vivienda en América latina.* Distribuciones Fontamara, México, 1987, p. 30.

La opción más viable para adquirir una vivienda fue la invasión ilegal de terrenos y la autoconstrucción; se crearon zonas de expansión sin un diseño previo que respondían a las necesidades inmediatas que pronto se comieron al centro de la ciudad. Las zonas conurbadas se empiezan a considerar como una extensión de la megalópolis.

Grupo Suma. *Tania, la desaparecida*, Avenida de los Insurgentes y calle Niza, 1978

Grupo Março, *Poema urbano*, 1981

La búsqueda de una nueva lectura urbana llevó a los grupos artísticos de los setentas a realizar y exhibir sus obras en las calles con el fin de estar en contacto directo con la sociedad sin el filtro de la institución –ya sea el museo o el teatro- y con el uso de nuevas técnicas como el performance y las instalaciones: El *Grupo Suma* realizaba transfers mientras el *Grupo Março* construía poemas topográficos modificados por los transeúntes. Fotógrafos y cineastas, durante los ochentas fueron a las barriadas periféricas donde las bandas de los jóvenes punks eran lo más representativo de la crisis económica y la subcultura.



Pablo Jesús monasterio *Disparas tu disparo yo*, de la serie la última ciudad, 1983

Pedro Olvera *La calle de las sorpresas*, 1988

1.3.2. La invasión y la autoconstrucción de Santo Domingo

Es un error pensar que Santo Domingo está terminado.
Se construye a sí mismo cada día.
Elena Poniatowska

La invasión de Santo Domingo se da en el marco reciente de las represiones del 68 y el "Jueves de Corpus", y cuando el estado mexicano ante la necesidad de recuperar el apoyo popular, anuncia en el informe presidencial de 1970 que las tierras iban a ser expropiadas en beneficio de quienes las habilitaran.

Se dio entonces –en 1971-, la movilización popular que rebasó las expectativas del gobierno. Se trataba de la invasión ilegal de terrenos más grande de Latinoamérica en la que en sólo tres días, (del 1° al 3 de Septiembre), llegaron más de mil personas y se asentaron en lo que sería la colonia Pedregal de Santo Domingo de la delegación Coyoacán.[37]

El terreno invadido eran propiedades comunales en las que nadie quería vivir, era en su mayoría roca volcánica de la explosión del volcán Xitle (ubicado en la zona del Ajusco), que creó la zona del pedregal. Los paracaidistas se organizaron en asociaciones vecinales y

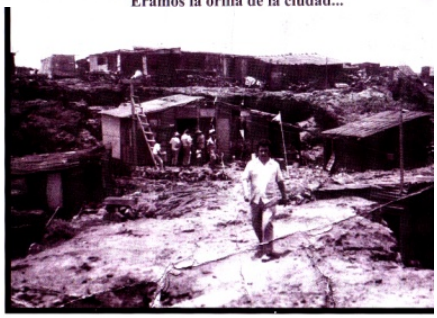
[37] "... venían de todos lados: migrantes de Oaxaca, de Michoacán, de Guanajuato, de Guerrero, etcétera, que rentaban en vecindades de las colonias vecinas como Copilco, Ajusco y Ruiz Cortines." Fernando Díaz Enciso. *Las mil y un historias del Pedregal de Santo Domingo*, CONACULTA, México, 2002, p. 25. La migración rural característica de Santo Domingo, va a marcar la ideología del autoconstructor, que tiene antecedentes de luchas de propiedad de la tierra campesina y entiende la necesidad de la propiedad privada del suelo y la vivienda. Emilio Pradilla, *op. cit.,* p. 162.

establecieron jornadas de trabajo comunitario para arreglar el terreno y obtener las escrituras.[38]

La formación de la colonia fue caótica, todos tomaron e invadieron lo que pudieron para autoconstruir. Esta arquitectura hecha por el propio usuario no corresponde a normas estrictas ni a espacios prefigurados sino que está condicionada a la realidad social: Las posibilidades económicas, las necesidades inmediatas y los sueños de prosperidad. [39]

La "construcción hormiga," (como la llaman los habitantes de la colonia), se alarga por varios años, se modifica según las necesidades de espacio determinadas por el crecimiento de la familia. Muchas veces no se llega nunca a su conclusión, debido al poco tiempo que se le dedica, a su escasa planeación, y a los bajos recursos económicos.

Éramos la orilla de la ciudad...



Hoy somos el centro

Fotografías anónimas tomadas por los primeros habitantes de Santo Domingo de 1973 a 1979.

[38] La organización de las mujeres fue determinante, ya que eran ellas las que se tenían que quedar a cuidar al terreno y a los niños; dedicarse a la lucha por los servicios y por la tenencia de la tierra y enfrentarse contra granaderos y comuneros que los querían desalojar mientras los esposos trabajaban. Fernando Díaz Enciso, *op. cit.*, p. 45.

[39] Emilio Pradilla, *op. cit*., p. 155.

Para el trazo de la calles hubo un reacomodo realizado por los estudiantes de arquitectura de la UNAM. Sin embargo hubo quienes no quisieron moverse, sacaban la pistola y decían: "¡Aquí calle, ni madres! Y la calle se hizo curva".[40] Estas arbitrariedades en el trazo de las calles provoca la fragmentación del espacio y lo convierte en un laberinto de cerradas y callejones.

Es interesante mencionar que la organización rectilínea y perpendicular de la retícula ortogonal de las calles de la ciudad describía el emblema de las ambiciones modernistas de orden y limpieza. Sin embargo, ha sido reabsorbida por el entorno urbano de colonias como Santo Domingo que han suplantado el trazo paralelo por calles orgánicas según las necesidades de los habitantes.

Este juego entre geometría de bloques e improvisación de las construcciones populares se verá en el trabajo de la artista británica Melanie Smith, quien radica en el Distrito Federal y cuyas obras en su conjunto dan la experiencia de la saturación visual urbana. Esta situación de densidad óptica es el tema de su investigación, la cual trataremos con mayor detalle en el próximo capítulo.

[40] Fernando Díaz Enciso, *op. cit.*, p. 38.

CAPÍTULO 2.

EL ESPACIO SOCIAL URBANO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

En el capítulo anterior aclaramos que el concepto de paisaje es abordado en esta investigación como espacio social- cultural e histórico conformado a partir de la interacción de lo geográfico- topográfico, lo arquitectónico y lo simbólico. Así mismo, vimos que el paisaje de la Ciudad de México se define por un espacio social en crisis económica, política y cultural.

Si la forma de representar el espacio social dependerá de la ideología y el tiempo histórico de cada sociedad y de cada individuo como sujeto de la historia, este no puede ser único ni atemporal, por lo que en el presente capítulo estudiaremos algunas propuestas plásticas contemporáneas que han analizado la problemática de la ciudad desde diferentes enfoques.

La estrategia común de las obras escogidas, que van desde de la pintura a la instalación, radica no en una mimesis del paisaje sino en la conceptualización del espacio social urbano como forma de escudriñar las contradicciones económicas, sociales, culturales y políticas, que crea la cuidad alienada. Estos artistas contemporáneos no escenifican el contexto social para miradas extranjeras sino lo exploran a través de múltiples posturas hacia la realidad.

En estos artistas vemos la nueva sensibilidad de la cultura urbana surgida a partir de la década de los ochentas, con el capitalismo global, la estética de masas de los medios de comunicación, la proliferación de los no lugares, la pérdida de las grandes narrativas, y por lo tanto de la búsqueda de utopías, y la decepción en la participación en el activismo político.[1]

Los creadores contemporáneos han sido influidos por teorías artísticas de las décadas pasadas que proponen el alejamiento de la galería y del museo para que el contexto social y la topografía urbana sean parte fundamental en la configuración artística y explorar así, las metáforas de la memoria y del lugar. Con este antecedente cuestionan al arte minimal cuya contribución para situar una obra en un sitio determinado se da sólo en el aspecto formal y no en la realidad social.[2]

Han retomado aportaciones de los situacionistas y su propuesta de la caminata como apropiación subjetiva de la ciudad, de los ready mades de Duchamp que cuestionan el espacio sagrado de la galería, de las críticas de Walter Benjamín hacia el aura del arte como creación única e irrepetible, de la desmaterialización de la obra por el arte conceptual, del aspecto lúdico del arte póvera y de la escultura social de Beuys, entre otras propuestas.

---

[1] Según Magali Arriola, la generación de artistas de finales de los ochenta y principios de los noventa deja a un lado la discusión de postmodernismo y modernismo y crea un nuevo consumo del entorno, bajo la reflexión de las condiciones económicas y culturales con los lenguajes del arte contemporáneo. "Ciudad de México: activismo incidentel et détourments spontanes de en urbanismo manque" en *Parachete* # 104. Montreal Canadá, oct.- dic, 2001, p. 65.

[2] "Quizá el minimalismo- o arte minimal- aportó al intercambio entre arte y contexto nuevas soluciones plásticas, al sintetizar las áreas de su discurso en complejas configuraciones visuales y asumir, en las inconclusas dimensiones de sus obras, el espacio como ingrediente connotado y no como depósito aséptico. Estas relaciones con el lugar se operan a nivel puramente perceptivo y se objetivan en relaciones formales, (…), no sugieren ámbitos semánticos ni intercambios entre las obsesiones del artista y la historia o la naturaleza del lugar en que se emplazan. Sin embargo también es evidente que con ellas se empieza a formular el concepto de creación de una obra para un sitio específico (...) María Luisa Sobrino, *Op cit*. p 84- 85.

Como referencias mexicanas se encuentran los movimientos urbanos de grupos artísticos de la década de los setentas como Suma, Maço y Tepito Arte Acá, que proponían la participación del público en la obra como una actitud político- crítica al sistema capitalista. Sin embargo, la diferencia radica en que, para los artistas actuales, el aspecto social de la obra no se da en torno a gritar consignas políticas, sino en la toma de conciencia personal y cotidiana, de manera abstracta y sutil.

Bajo estos antecedentes culturales, la generación de artistas que estudiaremos define su obra según los factores siguientes: a) la relación con el espacio social como sitio específico, b) la importancia de la participación pública en la construcción de la obra, c) por lo tanto, el cuestionamiento a la autoría total del artista, d) la relevancia de la memoria histórica en la creación de un espacio personal y e) la crítica al diseño funcionalista arquitectónico como modelo del modernismo. [3]

Sus proyectos se llevarán acabo sin respetar la pauta de la división de los géneros artísticos tradicionales según la técnica, sino bajo la necesidad específica de cada pieza, lo pictórico se integrará a otros lenguajes artísticos pertenecientes a lo escultórico o a lo fotográfico, y conformarán el conjunto total de la obra multidisciplinaria. [4]

---

[3] El arte reciente que enfatiza el papel de la práctica de la colaboración al evocar la interacción social encontrada con frecuencia en el arte conceptual temprano hace referencia a la imaginería de la abstracción y a los propósitos motivados por los factores sociales de la planeación urbana modernista. Se buscan nuevos métodos para una interacción real." *Sodio y Asfalto. Arte británico contemporáneo en México*. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, p. 12

[4] Fue durante los años noventa cuando cede la obsolescencia del sistema humanista de las artes tradicionales como disciplinas preestablecidas del discurso dominante y su resistencia a la reconsideración del objeto artístico como campo no determinado. Cuauhtémoc Medina. "Notas para una estética del modernizado" en *Eco arte contemporáneo*, parte del acervo hemerográfico del Museo Carrillo Gill.

En los siguientes apartados veremos como la pintura, en el caso de la británica Melanie Smith y del argentino Guillermo Kuitca, más que buscar la apariencia de la realidad, es tratada como una herramienta de análisis del espacio social.[5] En sus obras la pintura rebasa los soportes bidimensionales del bastidor y se conjuga con el video o con el objeto cotidiano para armar instalaciones.

El curador Cuauhtémoc Medina comenta al respecto: "Así la pintura más que los discursos sobre su calidad lo que cuenta es su posición dentro del sistema de signos culturales e industriales, su ubicación en la política del gusto o sus virtudes sensibles. La pintura sobrevive dentro del arte contemporáneo por la cesión de su identidad como disciplina. Pervive por su complicación y enrarecimiento conceptual".[6]

Por otro lado observaremos como las instalaciones son configuraciones artísticas cuya premisa es la de no de imponer símbolos, como lo hacían los monumentos, sino reconocer las características del lugar, la historia, la geografía, y los materiales endémicos. La importancia de estas obras está tanto en la idea como en el proceso de elaboración de la pieza que aporta "un discurso más al discurso existente en el espacio sobre el que se interviene".[7]

---

[5] "La pintura es ahora (después de Cézanne) una herramienta de análisis de la realidad más que una búsqueda de la apariencia", Manuel Marín. *Tiempos de la pintura* p. 17.

[6] Catálogo de exposición *5 continentes y una ciudad*, Museo de la Ciudad de México, D.F. 1999. Texto de Cuauhtémoc Medina, p. 213.

[7] El artista Miquel Navarro define las intervenciones como la actividad de "remarcar el lugar, señalizarlo, transmitir algo que habitualmente no sucede en el territorio de la ciudad, algo que yo considero importante y que el transeúnte ha de detectar su carácter inminente, su sensualidad su capacidad dialéctica…" Citado por Maria Luisa Sobrino, *op. cit.*, p. 88.

Así, la propuesta de intervenciones efímeras del arquitecto belga Francis Alÿs y del artista mexicano Gabriel Orozco, asociadas con la caminata y la construcción de una narrativa subjetiva del espacio, construyen un arte indeterminado que no inserta un discurso forzado, sino que provoca en el espectador el deseo de terminar la obra.

El trabajo de estos artistas se apropia del proceso social incitado por el accidente lúdico del arte, lo cual nos recuerda el concepto de arte de John Cage: "El arte, en vez de ser un objeto hecho por una persona, es un proceso puesto en movimiento por un grupo de personas. El arte está socializado. No es alguien diciendo algo, sino personas haciendo cosas, dando a todos, (incluyendo a los intérpretes), la oportunidad de vivir experiencias que de otra manera no hubieran tenido".[8]

2.1. Melanie Smith. La estética de la saturación urbana.

A finales de los años ochentas y principio de los noventas, en la Ciudad de México se gestaba una actividad artística de la nueva generación de creadores que se habían alejado del discurso nacionalista y de las técnicas tradicionales apostando por el arte efímero, el arte objeto y la obra in situ. El arte de estos jóvenes no tenía cabida en el sistema oficial, por lo que se organizaron en espacios independientes donde se discutía, analizaba y se creaba la obra.[9]

[8] Jonh Cage. "Del lunes en un año". Editorial Era, México, 1974, Citado por Omar Calabrese en *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 192.

[9] Estos espacios independientes, como El Salón Des Aztecas:"no eran ya una respuesta a un desacuerdo político, sino más bien a un desacomodo dentro de una estructura institucional artística ineficaz, e incapaz de generar nuevos discursos, y de entender la transformación e hibridación cultural que se estaba gestando en el país." Vania Macías. "Espacios alternativos de los noventa", en Oliver Debroise, *op cit*, 366- 371pp.

Con la llegada de varios artistas extranjeros se estableció una especie de un "undergound mexicano multinacional."[10]

Entre estos extranjeros se encontraba la artista británica Melanie Smith que llega a la Ciudad de México en 1989. Aun cuando tenía formación de pintora, ella y sus compañeros[11] se resistían a los códigos oficiales del expresionismo británico que alababa a Francis Bacon y Lucian Freud. Buscaban, por tanto, una alternativa a un mundo del arte dominado por la pintura que ofrecía pocas posibilidades a los jóvenes.[12]

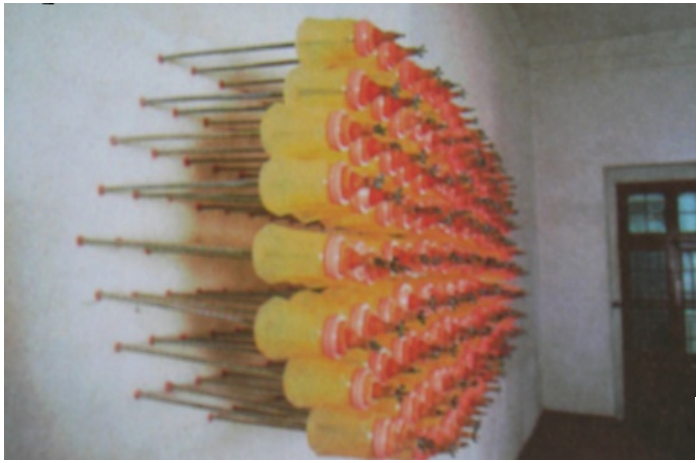
Smith halló un país totalmente alejado del mítico México tradicional. Se encontró con un país en crisis económica y social donde contrastan el consumismo y la miseria, la producción artesanal y "el exceso plástico post industrial" abarrotado de una estética citadina nueva donde lo gris de la arquitectura popular y los colores brillantes de lo plástico, de lo artificial, inunda el paisaje urbano.[13]

Estas condiciones son las que llamaron la atención de la artista británica; sus primeras obras en México, (1990-1992), fueron ejercicios marcados por la escuela de artistas objetuales británicos: "repetición obsesiva de formas que desencadenan una inversión de los sentidos semióticos".[14]

---

[10] Oliver Debroise "Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987- 1992," *op. cit.*, p 328.
[11] Oliver Debroise define a esta generación de británicos como: "un grupo joven de clase media, nacidos en las postrimerías del movimiento pop británico, e imbuidos de una energía punk que, desde la rebelión interna hasta el anquilosamiento de Margaret Tacher se había internacionalizado." *ibíd.*, p. 330
[12] "Aún no se llevaba a cabo el operativo del coleccionista Saatchi que lanzó un grupo de jóvenes ingleses al estrellato." *Ídem*.
[13] Sodio y Asfalto, *op. cit.*, p. 20
[14] Catálogo de exposición *Ciudad Espiral y Otros placeres artificiale*s, en MUCA, CU, UNAM, México, 2006. Textos de Cauhtémoc Medina, p. 8.

Smith recorría mercados y coleccionaba objetos domésticos de fuertes connotaciones urbanas, (botellas, chupones, botes bacinicas, etc.). Con estos objetos elaboraba “montajes absurdos, que transformados, duplicados, o simplemente extraídos de su contexto cotidiano, no -evocaban- ni siquiera una búsqueda de identidad: los tubos y las cubetas eran simples contenedores vaciados de su significado que engloban el espacio... Smith es la primera en eludir las referencias”.[15]



Melanie Smith, *Fluxus*. “Exposición de fin de semana” calle Licenciado de Verdad, 1991.

Si bien en ese momento sus obras se remitían sólo al propio soporte, años más tarde, el método de indagación de la “materia prima de lo urbano” la llevó a formar obras como ***Ciudad Espiral***, donde a principios de 2002, Melanie, trató de representar ya no sólo escenas citadinas, sino, a la masa de la urbe misma.[16]

[15] *Ídem*
[16] *Ídem*

C*iudad espiral* consta de un video tomado desde un helicóptero que sobrevoló en espiral la acumulación de construcciones, calles, plazas, y barrios de la abarrotada traza citadina más grande del mundo, el D.F. El título emula la película con la que el artista norteamericano Roberth Smithson registró su emblemática ***Spiral Jetty*****,** (*Muelle Spiral, 1970*), en el Lago Salado de Utah.

Robert Smithson *Spiral Jetty*, Utah, 1970

Las obras de Land Art de Robert Smitson proponían recuperar los terrenos contaminados por la explotación industrial y establecer así un diálogo entre industria y obra de arte. Por ello eligió el Lago Salado de Utah, un lago muerto de aguas rojizas a causa de las algas cubierto por una capa blanca de sal, para construir en la orilla una inmensa espiral de tierra que "evocaba formas. prehistóricas, (…), -y establecía- una .simbiosis entre la civilización tecnológica del presente y la mágica del pasado".[17]

Aquí, como en el resto de su producción, la noción de entropía era parte fundamental en la realización de la obra. La entropía definida por el artista como la desmaterialización, autodestrucción, y retorno a la naturaleza de la obra, criticaba el concepto de permanencia histórica de los monumentos impuestos para recordar un pasado oficial; y afirmaba que las

[17] Ana María Guash, *op. cit.* p. 85

nuevas intervenciones escultóricas vistas como antimonumentos “no son para durar una eternidad sino son construidos para ir contra la eternidad, en lugar de hacernos recordar el pasado parecen hacernos olvidar el futuro”[18]

Melanie Smith interpretó el concepto de entropía de Smithson como la forma en que la escultura contemporánea se relaciona con la estética del desgaste de la arquitectura, y plantea a la Ciudad de México como un paisaje entrópico y de desintegración, donde la energía social se disuelve en una masa de homogeneidad, carente de toda
distinción debido a la estética de las autoconstrucciones geométricas, austeras, básicas, e improvisadas por la crisis económica- cultural.

Ciudad Spiral, vista del helicóptero, 2000

[18] *Ídem.*

Smith plantea que la estética de la autoconstrucción, como vimos en el capítulo anterior, influye en la percepción entre racional y caótica del espacio social[19], ya que hay una tendencia en la arquitectura informal que busca la regularidad y simplificación, en parte por la economía de los materiales, la técnica de la albañilería y en parte por la contaminación estilística, pero su forma de crecimiento y expansión en el D.F. ha sido aleatoria y progresiva.

La espiral trazada por el recorrido del helicóptero nos recuerda a la espiral logarítmica que contiene una progresión geométrica infinita tanto hacia su interior, si su vórtice es centrípeto, como hacia su exterior, si es centrífugo, las imágenes tomadas nos muestran un infinito mar de casas que dan la sensación de que son interminables. En esta obra no hay intervención física del paisaje pero si una clara intención de guiar la percepción del observador hacia un infinito que siempre se aleja de su centro.

A partir del video surgieron las fotos aéreas de las cuales se basó para realizar una serie de pinturas de gran formato. El primer plano de las pinturas se presenta en forma hiperrealista hecha con aerógrafo para borrar toda huella de subjetividad del trazo del pincel, en los planos sucesivos se da una degradación del detalle y poco a poco la pintura nos lleva a la abstracción. Esto para Melanie corresponde a los diferentes niveles emotivos y de memoria, con los que nos relacionamos con el paisaje.

[19] Cuauhtémoc Medina, *op. cit.* p. 12.

Ciudad Espiral, 2000

Ya que, si todo recuerdo es borroso, afirma el curador y crítico de arte Cuauhtémoc Medina, "la noción de una memoria fotográfica es en cierto modo una abolición del recuerdo mismo. Cuando el 'souvenir' hace creer al sujeto que se encuentra de nuevo presente en un lugar o escena, cuando la sensación de un paisaje puede ser convocada libremente sin mácula ni filtro, cuando la ilusión predomina sobre la memoria, la imagen no adquiere profundidad ni textura".

La función del juego entre hiperrrealismo y abstracción en la pintura de Melanie es introducir a la interpretación del paisaje de la ciudad una cierta temporalidad interior. Al difuminar la imagen hasta la abstracción pretende activar el uso de la memoria para completar el cuadro. Sin embargo "La memoria es entrópica", es decir, no retiene toda la información sino que reconstruye el hecho y lo reconfigura otorgándole una dimensión subjetiva a la realidad. [20]

[20] *Ibid*, p. 99

2.2. Francis Alÿs. La caminata y el mito urbano.

Ubicado como integrante de la ola de artistas extranjeros, el arquitecto belga Francis Alÿs llegó a México a finales de los ochentas.[21] Su obra fue influida por el escenario del arte joven mexicano que cuestionaba las técnicas tradicionales y buscaba nuevas prácticas artísticas multidisciplinarias que respondieran mejor a las necesidades de representación urbana.

En Venecia, como estudiante de urbanismo, investigó la expulsión de los animales de la ciudad con la llegada del modernismo, se percató entonces que las construcciones urbanas del renacimiento estaban basadas en el relato de una utopía que buscaba la ciudad ideal.[22] Este precedente le condujo a observar más tarde a los mitos como parte de los cimientos que construyen el espacio urbano.

Su choque con el centro de la Ciudad de México, como espacio histórico y político, lleno de contrastes socioeconómicos, le llevó a considerar que la ordenación del espacio basada en un mito moderno se había importado con los españoles y había influido en el diseño de ciudades colonizadas, pero que estos relatos fundacionales eran alterados por las narraciones cotidianas de la realidad social, que reconfiguraban el paisaje citadino actual.

[21] En 1989, Alÿs a punto de finalizar su contrato con una organización no gubernamental en la mixteca poblana, deambulando por la Ciudad de México se encontró con un tumulto en una mueblería recién convertida en galería de arte llamada el Salón des Aztecas que inauguraba la exposición de artistas británicos recién emigrados a México, entre los cuales estaba Melanie Smith. Oliver Debroise, *op. cit.*, p. 329

[22] Medina Cuautémoc, *Formas políticas recientes: búsquedas radicales en México,* (Santiago Sierra/ Francis Alÿs/ Minerva Cuevas). p. 8. Parte del acervo del Centro de Documentación del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gill.

Para abordar la naturaleza transitoria de los espacios urbanos y participar en el intercambio constante de acontecimientos caóticos pero intensos de la vida en la calle, Alÿs llegó a la conclusión de que era necesario intervenir la ciudad por el uso del concepto de mito urbano, y alega que mientras en la sociedad racional del renacimiento existía la necesidad de crear utopías, los de nuestra época debemos de crear fábulas. [23]

Francis Alÿs, *El Colector*, 1992

La idea de cambiar la ciudad vista como fábula por medio de la inserción de otra fábula se realiza en varias obras que pretenden establecerse como mito urbano al presentarse en forma de nota sensacionalista de un periódico amarillista.

Una obra similar es **El Colector.** Alÿs diseña un perrito magnético con el que recorría diariamente las calles de la ciudad atrayendo todo pedazo de metal que se encontrara. El perrito "socialmente interactivo" quedaba cubierto por una especie de piel callejera que registraba el tiempo y espacio de su recorrido.

El colector, 1992

[23] Alÿs Francis, *El profeta y la mosca.* Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, Madrid, 2003, p. 60

Alÿs describe esta obra en un contexto político “en el sentido griego de polis, la ciudad como sitio de sensaciones y conflictos de donde se extraen los materiales para crear fricciones, arte y mitos urbanos.” Esa caminata le sugiere “la invención de formas de arte ambulatorio, que utilizan la caminata como medio para crear una anécdota social, que toman prestado el imaginario de los mitos de la cultura popular.”[24]

A partir de entonces consideró a la caminata una forma para crear sus fábulas. Este planteamiento, cercano a los situacionistas, supone que el acto de caminar es equivalente al acto de pensar; caminar significa para Alÿs distinguir de una manera crítica las acciones y los objetos del resto del mundo determinado creando una narrativa subjetiva.[25]

El acto de caminar, asevera el historiador de arte Bruce Ferguson “quizá sea lo más cercano que tenemos a la identificación- cotidiana e íntima- con el otro, (...). Caminar es ante nada lo que deja huella; lo segundo lo que evoca el futuro; tercero la historia del trayecto recorrido, es la practica que sirve para inventar espacios.”[26]

Alÿs caminando con el *Colector*, 1992

El artista belga comprendió que el acto de caminar es una manera de formar una narrativa, y de inscribir su cuerpo en el espacio social, es decir, situarlo en el contexto sociopolítico de una

[24] Oliver Debroise, *op. cit.*, p. 398.
[25] Bruce W. Ferguson. “Creaciones inquietas” en *Walks/ Paseos*, Textos de Ivo Mesquita et al. Museo de Arte Moderno- INBA- Museo Regional de Guadalajara- INAH, México, 1997, p. 55
[26] *Ibid*. p. 56.

realidad determinada. Con lo cual establece una forma de criticar el carácter abstracto y remoto del objeto minimalista.[27]

Por ejemplo, en una obra que alude a la entropía, **Paradojas de la práctica I: A veces hacer algo lleva a nada**, empuja un bloque de hielo hasta que se derrite, la desmaterialización del hielo es una parábola al minimalismo, ya que la obra se consume por "la fenomenología de la resistencia social de la urbe," la pureza de la obra se cubre poco a poco de la opacidad del tejido urbano de la ciudad.[28]

Francys Alÿs, *Paradojas de la práctica*, Ciudad de México

La importancia de los paseos en la obra de Alÿs se revela en uno de sus apuntes, en el cual podemos ver que por medio de las caminatas se identifica como un espectador urbano que espera a que pase el accidente, es decir, la experiencia. Por medio del relato de este accidente puede construir espacios subjetivos como forma de apropiación del espacio urbano.

> *"Paso mucho tiempo caminando por la ciudad, (...).Con frecuencia el concepto inicial de un proyecto se concretiza mientras camino. Como artista, mi posición es igual a la*

[27] El minimalismo fue la tendencia escultórica predominante en Estados Unidos durante la década de los setenta. La máxima economía de medios, "menos es más", lleva a el escultor Donal Judd a describir el objeto minimal como "un objeto específico" con capacidad de no significar nada, cuyos principios son la claridad estructural y la simplicidad máxima, Los artistas minimal creaban a partir de lo estándar y lo repetible y no de lo compositivo, ya que en su antiilusionismo y literalidad, rechazó las relaciones jerárquicas internas de las partes. Ana María Guash, *op. cit.*, p. 28.

[28] Bruce Ferguson, *op. cit.*, p. 50

de un transeúnte- intento situarme constantemente en un entorno que se mueve. Mi trabajo es un apunte de series y guías. La invención del lenguaje va de la mano con la invención de la ciudad. Cada una de mis intervenciones es otro fragmento en la historia que estoy inventando y de la ciudad que estoy creando. ***En mi ciudad todo es provisional.***

México D.F., 1993".[29]

Alÿs afirma que "al repetir algunas acciones de manera sistemática mientras camino, intento ser otro más de los personajes del barrio." La idea de ser un actor citadino más implica plantearse como un "novato" del arte, así, en respuesta al profesionalismo que definió la modernidad, Alÿs juega con la concepción del artista como único autor de la obra. [30]

En la serie de rótulos realiza pinturas y las lleva a los talleres de serigrafía para que sean reproducidas, el resultado son imágenes que varían según la interpretación de los rotulistas. Las piezas se convierten en una obra colectiva, híbrida, que dificulta la posibilidad de autoría total. Una variante es **El Mentiroso y la copia del mentiroso** de la que comenta: "El mentiroso más bien soy yo, más bien es el intento de confundir la definición del autor". [31]

La obra de Alÿs, en palabras del artista Eduardo Abaroa "adopta el nomadismo como expresión política." [32] Lo cual le acerca a la obra del artista mexicano Gabriel Orozco, para ambos son importantes dos factores: situar sus intervenciones en un contexto social determinado y establecer una relación participativa con el espectador en cuanto "coautor" de la obra.

---

[29] Ivo Mesquita, *op. cit.*, p. 15.
[30] *Ibid.,* p. 52
[31] "Muestra del artista en el Museo de Arte Moderno. El rótulo, el lenguaje que ilustra las intervenciones efímeras de Alÿs," en *La Jornada*, sección cultural, noviembre 26, 1997, p 26
[32] Eduardo Abaroa, texto del catálogo *Yo y mi circunstancia*, Museo de Bellas Artes Montreal Canadá, Noviembre 1999 – Febrero 2000.

2.3. Gabriel Orozco. La interacción colectiva y el tiempo del arte

Gabriel Orozco es considerado como el artista mexicano de la generación de los 90´s más reconocido a nivel mundial, el ascenso de su carrera ha sido cuestionado por muchos, sin embargo la discusión se ha centrado en su persona y pocas veces en su obra.[33] Más relevante que la revisión de esta polémica, la importancia para nuestro estudio radica en la relación de la caminata y la participación activa del espectador en su obra.

Su estrategia consiste en la conceptualización de la obra de arte y la vida cotidiana no como entidades separadas, sino relacionadas constantemente. Dicha relación se manifiesta cuando al pasear Orozco reconoce las características del lugar y provoca "accidentes," con los materiales del mismo sitio. Las instalaciones efímeras que provocan estos accidentes son sutiles alteraciones que se registran por fotografías. [34]

Orozco afirma que: "salir a trabajar en la esfera de lo público, en la calle, hace que no sea del todo artista, sino que me encuentre caminando en la calle como cualquier persona, y si, también pienso en la idea de negar la pertenencia del artista a una clase; - intentando- trabajar en otros niveles, como obrero, como negociante, etc." [35]

En estas caminatas asume a la "naturaleza" como algo social y afirma que es "algo que estamos destruyendo y construyendo todo el tiempo". Por lo que no existe la materia pura,

---

[33] Oliver Debroise, *op. cit.,*

[34] "No confío en ninguna escultura pública que parezca una imposición política ni económica como la escultura decorativa" declación de Orozco, "El toque ligero" de Guy Brett en *Textos sobre la obra de Orozco*. Daniel Birnbaum, et. al, Editorial Turner- CONACULTA, España, 2005, p. 65.

[35] Moly Nesbit, Benjamín H.D. Buchlo y Gabriel Orozco conversan en la Ciudad de México, en Birbaun Daniel, *op. cit.,* p. 182

cada objeto o material es social y artificial, tienen una carga política, un significado histórico que se involucran con la especificidad cultural del lugar donde se encuentran. Así cada intervención de Orozco dependerá de los materiales y la especificidad del contexto en que se produce. [36]

Una de sus primeras obras fue la multicitada **Piedra que cede**. Orozco rodó una bola de plastilina, que pesaba lo mismo que él, por las calles de la Ciudad de México, dejando que se moldeara y se impregnara de todo lo que había a su paso. En una tónica que nos recuerda *El Colector* de Francis Alÿs; el polvo y la basura recubrieron la plastilina con una nueva piel que informaba de las condiciones cambiantes del trayecto que la creó.[37]

Gabriel Orozco en el proceso de, *Piedra que cede*, 1992.

La especificidad del lugar y la provocación de accidentes lúdicos por medio de la caminata, también se muestran en obras realizadas con basura encontrada en la calle, **Isla dentro de la isla**, es una replica en miniatura del World Trade Center, una parodia de la solidez y sofisticación del conjunto arquitectónico. La instalación de tan ligera podía ser modificada o destruida por quien quisiera. [38]

[36] Santamaría Guillermo, *Orozco*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Bélgica,2005, p. 26
[37] Moly Nesbit, "La tempestad", en *Gabriel Orozco*, p. 124
[38] *Ibíd.*, p. 163.

Pero una de las obras que mas nos interesan para el presente estudio es ***Home Run,*** hecha para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la que se puso en juego, la participación del espectador en la construcción de la obra, el objeto cotidiano y el marco institucional como discurso legitimador de arte.[39]

En esta instalación interactiva Orozco, por medio del MOMA, envió naranjas todos los días a los vecinos que vivían en el edificio situado frente al museo y les propuso que las colocaran en sus ventanas. Los visitantes de la exposición encontraban en el espacio destinado para Orozco sólo un ventanal que veía directo al edificio vecino. Después de escudriñar un rato el paisaje se daban cuenta que la obra se desplegaba precisamente en ese edificio y no adentro del museo.

Isla dentro de la isla, 1993

Como refiere el título *Hume Run*, término del béisbol cuando jugador lanza fuera del estadio la pelota, Orozco lanzó la realización de la obra fuera del espacio público del museo hacia la intimidad de las casas de las personas. Sin embargo esta acción sencilla y cotidiana con un objeto banal como la naranja, sólo podía ser reconocida como arte en al marco institucional del museo.[40]

[39] Buchloh, "La escultura de la vida cotidiana,"en *Gabriel Orozco, op. cit.*, p. 87.
[40] Hans Ulrich Obrist. "Entrevista a Gabriel Orozco en Paris", en *Textos sobra la obra de Orozco, op. cit.*, p 214

Estas reflexiones se dan a partir del *ready made* de Dushamp que descontextualizaba el objeto cotidiano y lo resignificaba dentro del marco de la institución artística, y de la creación colectiva en la *escultura social* de Joseph Beuys, para quien todo ser humano es un artista en el sentido de que puede configurar algo por medio de subjetivar los objeto cotidianos.

Sin embargo, a diferencia de Beuys quien se veía como chaman que debía curar y transformar la sociedad hacia formas superiores de emancipación por medio de la enseñanza de la creatividad artística,[41] Orozco ve la colaboración de las personas "no como un acto heroico sino banal, (...), tiene que ver más con los con los esfuerzos cotidianos y como esos pequeños esfuerzos transforman la realidad".[42]

Orozco afirma que si "el mejor arte proviene del desarrollo de la vida cotidiana",[43] este "no puede ser espectacular como la realidad no lo es, sino accidental".[44] Así, los objetos que utiliza siguen funcionando como tales, continúan su proceso dentro de la realidad: las naranjas siguen siendo naranjas[45]

Aunque coincide en que la escultura es social y pública acepta que el arte verdaderamente nuevo tiende a decepcionar al público que tiene una idea predetermina de lo debería ser el arte. Orozco intenta convertir al público entendido como masa que acepta un arte institucionalizado en individuos que reflexionen acerca de lo que vieron en el museo.

---

[41] Ana María Guash, *op. cit.,* p. 154
[42] Benjamín H.D. Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York, 1998, *Textos sobre la obra de Orozco*, *op. cit.,* p. 92
[43] Entrevista de Benjamín Buchloh en Londres, 2004, *ibíd*., p. 214.
[44] Conferencia de Gabriel Orozco, *ibíd.,* p. 187.
[45] Afirmación de Orozco en su conferencia, *ibíd.,* p. 126.

El museo es sólo un momento de la vivencia que permite que alguien experimente la realidad de una manera distinta. Es la reflexión posterior al encuentro con el objeto visto en el museo, cuando se da el verdadero *tiempo del arte*, el tiempo poético, el factor social del arte que "regenera la percepción de la realidad la enriquece y la transforma."[46] "El arte da herramientas para experimentar transformar, aclarar, cambiar, y activar lo que sienten las personas". [47]

A pesar de que sus obras sean influidas por el sitio específico, en su mayoría urbano, Orozco no asume la noción de identidad nacional, sino que estudia el espacio social urbano por medio de un lenguaje neoconceptual,[48] con el cual sin gritar consignas políticas pretende provocar el tiempo del arte.

Este lenguaje lo separa de los clichés de identidad del pasado, (el realismo combativo de los muralistas y el arte chicano), y le da un carácter de excepcionalidad en el boom latino de los noventas cuando los países centrales querían explorar lo vernáculo como algo rentable, que justificara que cualquiera podía acceder a la elite cultural.[49] Dicha circunstancia de excepción lo acerca con el pintor argentino Guillermo Kuitca, cuya obra se aleja de la estética

[46] Buchloh, entrevista en Nueva York, *ibíd.*, p. 95.
[47] "Si el espacio del arte en el museo es importante no lo es por el museo en sí, sino por lo que ocurre después." Declaración de Orozco, *ibíd.* p. 96
[48]La tendencia neoconceptual surge a finales de los ochenta cuando algunos artistas retoman ciertas nociones del conceptualismo de los setenta, sin embargo, al mismo tiempo se distanciaron de ellas ya que se enfocaron a la perspectiva social que cuestionaba el sistema de la obra de arte- mercancía e incluso de la obra de arte-documento y potenciaron la relación dialéctica entre arte y cultura de masas, revisando la relación entre la arquitectura, el interiorismo y la escultura pública., Anna María Guasch, , *op. cit.*, 428- 429 pp.
[49] "Una de las mayores contradicciones del marcado de productos culturales globalizado radica que en gran medida sigue funcionando a través de los canales y códigos de la representación nacional, Inés Katzenstein. "Algunas consideraciones sobre la obra de Guillermo Kuitca" en *Guillermo Kuitca*. *Obras 1982- 2002*. Catálogo de la exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 6 de febrero al 28 de abril de 2003, textos de Paulo Herkenhoff et, al, p. 71.

nacionalista folklórica y asume una actitud crítica frente al espacio social capitalista por medio de la abstracción subversiva de la cartografía.[50]

2.4. Guillermo Kuitca. La cartografía subvertida.

La relación entre el espacio social y su representación cartografía, estudiada en el primer capítulo de nuestra investigación, es analizada claramente por Guillermo Kuitca. Sus pinturas tal vez no hagan una alusión tan directa al espacio urbano como el trabajo de los artistas revisados anteriormente, sin embargo sus alteraciones de mapas y de diagramas arquitectónicos, coinciden en cuestionar el diseño de espacios funcionalistas del capitalismo global basados en los mitos modernos de orden y progreso, los cuales borran la memoria histórica como creadora del espacio subjetivo.

Dentro del discurso ideológico en la relación: centro- periferia,[51] se habla mucho del alejamiento entre Kuitca y su país de origen, Argentina, no sólo por que su obra realizada en Buenos Aires sea expuesta principalmente en el extranjero y pocas veces en su país natal, sino que además no asume una estética de identidad nacional.[52]

El proceso dramático de los desaparecidos por la represión dictatorial, la cultura del tango y la literatura de Jorge Luis Borges, tópicos para hablar de lo argentino, aparecen poco en su obra,

[50] *Ibíd.* p. 72.
[51] De la relación entre los centros artísticos hegemónicos primer mundistas y los países económicamente rezagados sin infraestructura cultural, *ídem*
[52] Paulo Herkenhoff. "La pintura de Guillermo Kuitca", en el catálogo de la exposición en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.,* p. 21

y lo hacen de manera abstracta, conceptualizada, sin el imaginario folklórico, ya que, por un lado asume la postura de Borges quien dice: "El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo,"[53] y por otro lado parafrasea al filósofo Felix Guattari "en que la función de la práctica artística no es la de contar historias sino la de crear artefactos por medio de los cuales la historia pede ser contada".[54]

Kuitca afirma "no puedo negar que hay en mi obra un visión política del mundo, una visión sobre la historia, sólo que no la puedo formular más allá de cómo lo formula mi propia pintura"[55]. Esta sutil postura política se presenta en su pintura no mimética como una "pintura sin paisajes",[56] que critica al espacio social del capitalismo avanzado y su distribución ordenada de poder económico y político, implícitos en la cartografía y en el diseño arquitectónico.

Así a partir de la década de los noventa en el proceso de elaboración de sus pinturas de mapas y de plantas arquitectónicas desarrolla una metodología de lo aleatorio que pone en crisis la mirada occidental como modelo del saber y cuestiona la pretendida lógica funcional racionalista de la ciencia moderna, y los mecanismos de perpetuación del poder.

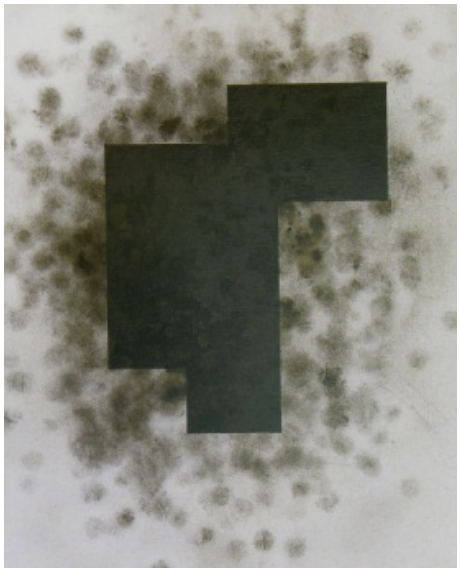
---

[53]"Creo que nuestra tradición es todo la cultura occidental y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental, (…), los sudamericanos en general,(…), podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y la tiene, consecuencias afortunadas. Jorge Luis Borges *El escritor argentino y la tradición*, citado por Inés Katzenstein, *op. cit.,* p. 78.

[54] Declaración de Kuitca, citado por Paulo Herkenhoff, *op. cit.,* p. 21

[55] *Ibíd.* p. 35

[56] "En la obra de Kuitca no hay nostalgia del paisaje. Hay mapas". *Ibíd.* p. 41



Planta con juego de pelota,
2000

Perturba los signos de estas representaciones espaciales e imposibilita su lectura lineal y descriptiva "crea una cartografía despótica en cuanto la descripción gráfica del mundo y a veces entrópica en cuanto matriz de la información física y social. Graciela Speranza lo denomina 'cartografía conjetural."[57]

"Mis preguntas -dice el artista- no surgen frente a la tela en blanco, sino frente al cuadro en proceso."[58] Y es ahí donde politiza los medios de acción del pintor: la mecanización del dibujo, la pintura a ciegas, el chorro de agua, la alteración de la información y de los sistemas de ubicación mediante el palimpsesto y la escritura borrada, funcionan como incertidumbre de la razón.[59]

[57] "Las pinturas están contra la economía y el poder, implícitos en la cartografía, contra la cartografía utópica y la fantástica, contra los mapas racionalistas." *Ídem*
[58] *Ibíd*. p. 24
[59] *Ibíd.* p. 26

Su metodología cuestiona la autoría de la obra, (el dibujo en que se basan sus pinturas puede ser proyectado, impreso o elaborado por sus ayudantes) y pretende configurar un espacio más humano. Al pintar a ciegas en **Poema pedagógico** y tras leer *La Pedagogía del oprimido*, del pedagogo brasileño Paulo Freire, quien sostiene que enseñar el uso de la palabra es una etapa en el proceso de conversión del hombre en el sujeto de la historia; la obra de Kuitca propone una pedagogía del espacio simbólico como una especie de alfabetización de la mirada hacia la toma de conciencia personal[60].

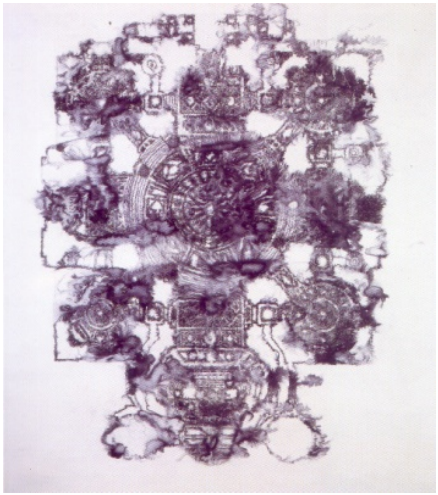
En la serie **L´Encyclopédie** moja planos de teatros barrocos para diluir el espacio lógico de la arquitectura. "Pintar- dice Kuitca- produce una enorme arbitrariedad referencial, mientras que la arquitectura hace justo lo opuesto"[61] y añade: la pintura "transforma esas convenciones arquitectónicas, las invierte o las disloca y hasta por momentos las borra". Los planos en su pintura ya no funcionan como tales y las plantas de departamento, (un departamento con dos habitaciones), son tomadas como patrón del espacio doméstico y como emblema de la familia en la sociedad industrial urbana de la arquitectura colectiva.

Para Kuitca las proyecciones arquitectónicas hiperfuncionales, como el diseño de las ciudades modernas criticado por los situacionistas y Francis Alÿs, violentan y dejan fuera el imaginario personal, sustituyen el cuerpo del individuo por un diagrama que promete controlar las relaciones sociales y los movimientos personales desarrollados dentro de los espacios

[60] Cf. Paulo Freire. *La educación como práctica de la libertad*, Siglo XXI, México, 1969,151 pp., y *La Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, México, 1970, 246 pp. del mismo autor. En ambos libros defiende la democratización de la cultura, y sostiene que la educación crítica es necesaria para crear conciencia personal y política hacia formas de emancipación.

[61]"Michel Foucault, en *Vigilar y castigar*, afirma que el arte de la distribución opera con el control 'en primer lugar según el principio de localización inmediata o de la retícula. Cada individuo en su lugar; y en cada lugar un individuo" *Ibíd*. p. 4

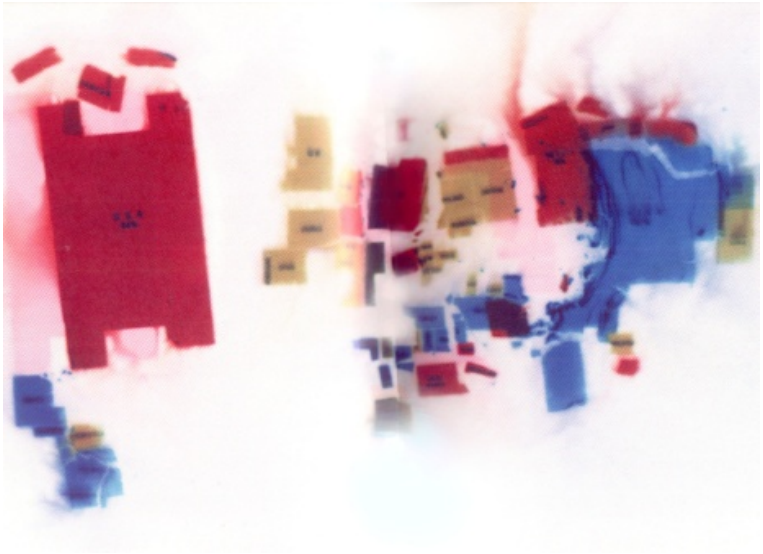
diseñados. En la serie **Suite Neufer** altera ese orden al multiplicar los diagramas de muebles urbanos "con base en algo absolutamente estúpido y en un número muy superior al necesario."



L´Encyclopédie,(planta de piso de mármol de Les invalides, Paris, 2001

El pintor argentino plantea que si los planos son un una promesa de orden, como proyecto a realizar a futuro, los mapas son una representación del orden ya establecido. En algunas obras enfatiza esta dimensión política del mapa como instrumento diagramático, estadístico, del poder capitalista.[62] En **Global Order**, el espacio pictórico es dividido por áreas coloreadas cuya proporción alude al peso económico- político de los países, el resultado son pocos colores que se extienden ampliamente reflejando las desproporciones del capital.[63]

[62] *Ibíd*. p. 36.
[63] *Ibíd.* p. 37



Global order, 2002

Al hacer menos legibles sus mapas, Kuitca neutraliza esta efectividad lógica- cartográfica como lenguaje de poder.[64] Desordena y reconfigura el espacio con indicaciones absurdas y confusas que producen un **no lugar.** En **San Juan de la Cruz**, repite los mismos nombres de lugares por todo el mapa**,** de tal modo que llegar a algún sitio es llegar a todos los lugares a la vez. Este tipo de mapas no conducen a ninguna parte y atentan contra el ideal metrológico del mundo en la ilustración.

[64] El historiador Segundo J.B. Hartley, en su libro *Historia de la Cartografía*, afirma que "los mapas son un lenguaje preeminente de poder y no de protesta." *Ibíd.* p. 11

San Juan de la Cruz, fragmento, 1992

Esta obra nos recuerda a la crítica de Borges hacia el rigor científico de la cartografía. *El rigor de la ciencia,* es un texto donde se muestra el exceso racionalista en la representación cartográfica de una sociedad que crea un mapa escala 1: 1 de su territorio, "tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él," pero tal exceso de información lo volvía paradójicamente inservible.[65]

[65]"En aquel imperio el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una solo ciudad, y el mapa del imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas el estudio de la cartografía las generaciones siguientes entendieron que este dilatado mapa era inútil y no sin piedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitados por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas." Cf. Jorge Luis Borges. *El rigor de la ciencia,* citado en *ibíd.*, p. 42

La instalación de camas- mapas para la Documenta IX une el espacio personal de la cama, y el espacio público de los mapas. A diferencia de los objetos cotidianos trabajados por Orozco, las camas pierden su funcionalidad como objeto y se convierten en mapas acolchados donde los botones están situados con relación a "dobleces gráficas y dobleces físicas. Es el modo en que el espacio social se organiza por proliferación de centros y nudos de distribución."[66]

La cama en la obra de Kuitca aparecía pintada desde los inicios de su carrera, por lo cual la considera como "un elemento retrospectivo fundante de mi obra como unidad". Recurrir a un objeto cotidiano como la cama, no fue una decisión predeterminada, sino, como lo mencionamos al principio de este capítulo, surge de "una necesidad de la obra que busca su propia técnica y la encuentra en otro lugar, como si la obra misma hubiera generado sus circunstancias para aparecer de forma plana, acolchada y con patitas."

Instalación de camas, 1992

[66] *Ibíd.* p. 53.

CAPÍTULO 3

DESARROLLO DEL PROYECTO *SANTOCHO QUERIDO*

El presente capítulo aborda el desarrollo de mi obra pictórica en el sentido de los temas planteados en los dos primeros capítulos de esta investigación. En el marco conceptual elaborado en el capítulo I “Representación y apropiación simbólica del espacio social” definimos al paisaje urbano como espacio social-histórico y explicamos cómo el sujeto histórico puede apropiarse del espacio social por medio de sus distintas representaciones simbólicas. Entonces, hubo de dar un ejemplo y este fue el de las diferentes representaciones cartográficas.

En el capítulo II “El espacio social urbano y el arte contemporáneo” analizamos la obra de algunos artistas de nuestro tiempo que asumieron el paisaje urbano como espacio social y desarrollaron procesos plásticos para aprehender la realidad y sus contradicciones socio-económicas.

El marco conceptual del capítulo I, el estudio de los postulados de los artistas contemporáneos citados en el capítulo II, las asesorías de mis profesores y amigos, además de la convivencia diaria con los vecinos de la colonia Santo Domingo, fueron algunos de los factores que me ayudaron a construir un discurso plástico propio.

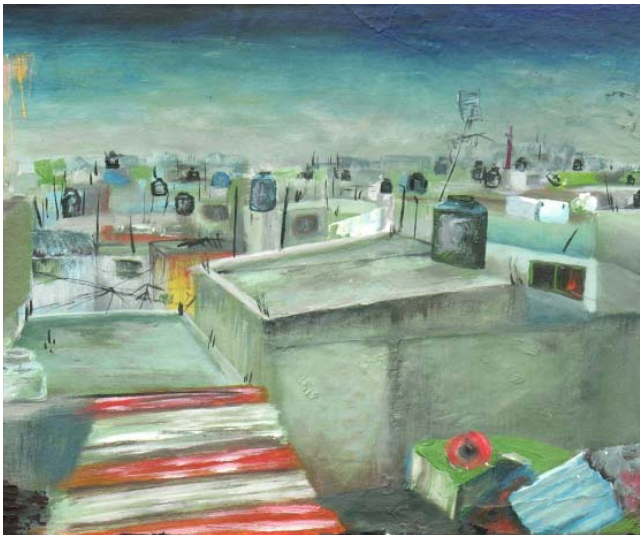
La construcción de este discurso plástico fue entonces un proceso de aprendizaje que me llevó a cuestionar la práctica artística contemporánea, mi obra pictórica y mi relación con el transcurrir cotidiano. De esta forma surgieron preguntas de carácter básico, ¿cómo y qué representar? Es decir, ¿qué es lo que buscaba con este proyecto y hasta qué punto estaba dispuesta a cuestionar mis experiencias pictóricas anteriores? No fue un proceso ni sencillo ni lineal: avanzaba, retrocedía, volvía a empezar y seguía cuestionándome.

3.1. Primer acercamiento al paisaje urbano: Definición del problema y apuntes consecuentes

Como ya fue explicado en la introducción de la tesis *Santocho querido*, el interés por abordar de manera plástica el paisaje urbano proviene de mi convivencia cotidiana en la Ciudad de México -específicamente en la colonia Santo Domingo-, y de la necesidad de apropiarme del espacio de esta colonia, todo como un proceso de redefinición de mi persona y de mi quehacer profesional.

El fundamento de este proyecto consistió -desde un principio-, en plantear cómo se realiza la apropiación del espacio, y por lo tanto, el deber de definir lo que entiendo por espacio, por paisaje y por apropiación.

En un primer momento, abordé el paisaje urbano desde la óptica que brinda la pintura figurativa. Dentro de la tradición técnico-pictórica describía el lugar que yo recorría todos los días. Sin embargo, la búsqueda de la definición de los conceptos citados, relacionados con la Ciudad de México, me condujo a revisar textos que explicaran los problemas urbanos actuales en Latinoamérica y su relación con el arte contemporáneo.



Santocho querido óleo sobre papel 2006

Pronto me di cuenta que la sola descripción física del paisaje era insuficiente para tratar la complejidad de la urbe, lo cual provocó una reformulación total de mi trabajo. Fue entonces que consideré que más allá de un ejercicio de mimesis mi obra necesitaba replantear el paisaje urbano como un proceso de espacio social,[1] ¿cómo hablar del espacio social urbano de Santo Domingo desde el arte, desde mi perspectiva, desde mi experiencia en él, desde un

[1] En el capítulo I definimos el paisaje urbano como espacio social que se compone por lo topográfico, lo arquitectónico, lo simbólico, lo ideológico y lo histórico. Explicamos a su vez, que el espacio social es el conjunto de sentimientos, imágenes y reacciones del individuo ante el espacio físico y simbólico y que la manera de representarlo depende de la ideología y el tiempo histórico de la sociedad y el sujeto histórico.

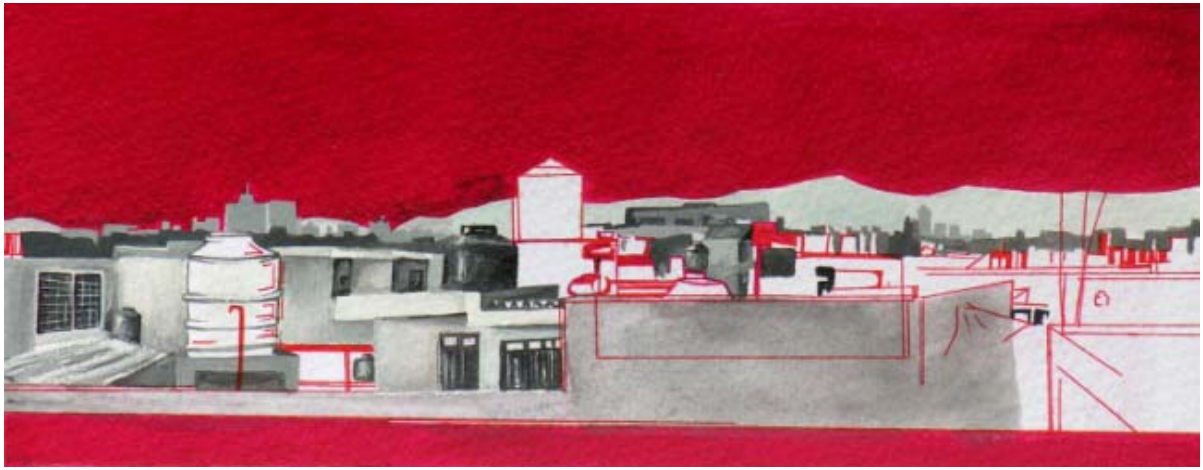
enfoque global y particular? Fueron algunas de las cuestiones que me motivaron desde ese entonces.

Así, realicé varios **apuntes**[2] -al natural-, de Santo Domingo; observé que elementos gráficos se repetían en estos apuntes, con el fin de comprender cuáles eran los elementos que definían el espacio social de Santo Domingo.

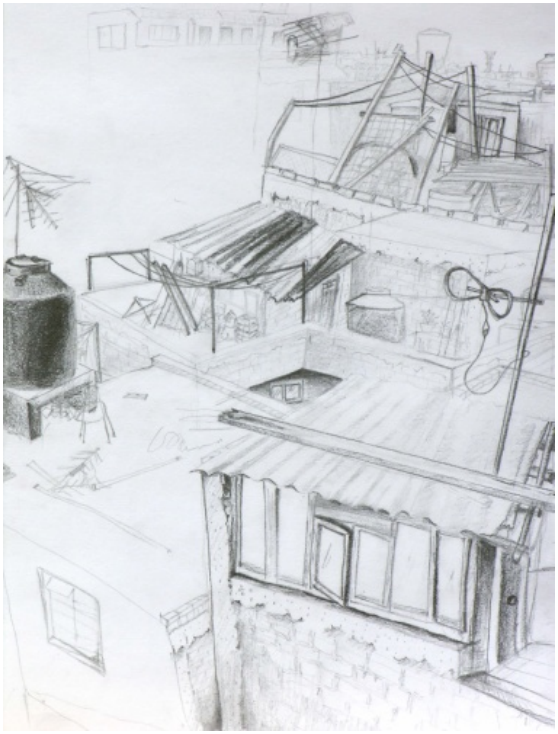
Apunte *tarde de Santocho* 2006

En mis apuntes aparecían varias estructuras de tinacos, ya que al asomarme desde la azotea de mi casa me impresionaba observar la cantidad y lo idéntico de aquellos cuerpos. Me imaginaba cuántas personas podrían habitar en determinada casa; sus condiciones de vida en espacios tan reducidos y cuánto almacenamiento de agua necesitaban para tener dos o más de esos contenedores.

[2] Defino el término **apunte** como el dibujo rápido al natural de algún objeto, persona o paisaje.



Apuntes *rojo santocho y tinacos*, acrílico sobre papel 2006



Apunte *santocho querido* lápiz sobre papel 2006

Por otra parte, me interesaba describir los signos que indicaran que una casa seguía en construcción, como las varillas asomándose por arriba del techo o de la barda. Suponía que el objetivo de dejar las varillas al aire era mantener la posibilidad de construir a futuro, sin embargo, ante la imposibilidad de culminar dicho proyecto, se usaban como bases para colocar tendederos de ropa.

Así, a medida que realizaba más apuntes las constantes eran la necesidad de acentuar la estructura del tinaco como módulo que se repite; la preocupación por representar la densidad arquitectónica del paisaje como una acumulación caótica de casas; la forma en que estas fueron construidas a partir de patrones por adición de cuartos cuya forma básica es un bloque rectangular, siempre tomando en cuenta que esta colonia seguía creciendo indefinidamente.

Apunte de módulos 2006, acrílico sobre papel.

Abandoné los dibujos figurativos de tinacos y casas para enfocarme en la sensación de saturación y acumulación por módulos que mis apuntes sugerían. Durante cierto periodo, realicé varios ejercicios que exploraban métodos de acumulación caótica de módulos pero se limitaban al aspecto abstracto-formal; no tenían en cuenta el contexto social del que partían mis observaciones, por lo cual, los resultados de estos ejercicios parecían no tener sentido.

3.2 Interés por la masa urbana y la autoconstrucción

Al conocer la obra **Ciudad Espiral**, de Melanie Smith -artista británica radicada en México-, me llamó la atención la manera en que explora la abstracción geométrica del entorno urbano y logra, tanto en el video tomado desde un helicóptero que sobrevoló la Ciudad de México, como en sus pinturas abstractas; evocar una experiencia de saturación visual.[3] La abstracción, en su trabajo parte de una vivencia concreta, en un contexto social determinado.

Smith, trabaja aspectos que me interesaban tales como la acumulación de módulos arquitectónicos, la sensación de su densidad saturada y la percepción de crecimiento infinito. Pero además planteaba algo en lo que yo no había reflexionado hasta ese momento: la energía de las de las personas que habitan la urbe sufre un proceso de entropía a través del tiempo, (definida en física como “la medida del desorden de un sistema”), provocado por el espacio social de la ciudad capitalista.

[3] La obra de Melanie Smith se estudió en el capítulo 2. La abstracción en su pintura corresponde a la abstracción que se logra al observar desde lejos la arquitectura popular urbana. Desde esa distancia los pequeños detalles que hacen las diferencias entre casas se borran, quedando la sensación de que son módulos rectangulares que se repiten infinitamente.

Es lo que se entiende cuando la energía social se pierde dentro de la aplastante realidad actual y los esfuerzos cotidianos de los individuos para transportarse dentro del caos del tránsito de una ciudad de esta magnitud (para trabajar, para vivir, etc.), se anulan desde la vista aérea y son ahogados por la masa de la urbe en sí misma.

Otro aspecto importante es el proceso propio de elaboración de la obra. Smith no se limitó a plantear el problema de la urbe dentro de la pintura, sino que buscó la manera de que sus intereses correspondieran con la técnica y el modo de aplicarla: los videos, instalaciones, y pinturas concernían a un aspecto de la problemática que le interesaba[4].

Mi obra por lo tanto debía exigir esta correspondencia entre técnica, proceso de elaboración y análisis de la realidad social de la urbe. Fue entonces que tomé la decisión de no imponer una manera preestablecida a mi trabajo, sino dejar que el proceso de investigación teórico-plástico desarrollara, por decirlo así, su propia técnica y presentación. Con estas nuevas reflexiones regresé a observar Santo Domingo, y llevé conmigo una cámara fotográfica. Lo recorrí tomando fotos de todo lo que estuviera a mi alcance.

Capturaba imágenes donde se apreciaran materiales de construcción en las calles; albañiles realizando algún trabajo; casas en obra negra; perspectivas donde se veía una acumulación peculiar de viviendas; personas en su mundo cotidiano, en general, todo tras la búsqueda de algún indicio que me sirviera en mi propósito.

Así me percaté de algo fundamental: la arquitectura de Santo Domingo era diferente a la de colonias de clase media alta, como la colonia vecina El Pedregal de San Ángel, y similar a

[4] Un ejemplo de esto es la pintura con aerógrafo que la artista utilizó para deslindarse de toda subjetividad que supone la marca del pincel.

otras colonias populares. La diferencia consistía en el proceso de edificación de la vivienda ya que en las colonias populares la práctica común es la autoconstrucción, la construcción hecha por el propio usuario que depende de sus capacidades económicas y necesidades inmediatas.[5]

Al revisar el texto *Seguritas* del artista español Joan Foncuberta[6] (donde se afirma que más importante que describir el paisaje contemporáneo es indagar las razones de su aparición) decidí investigar los procesos socio-históricos que dieron origen a la estética de autoconstrucción de Santo Domingo.

Para esto leí el libro *Las mil y un historias del Pedregal de Santo Domingo*[7] y platiqué con los habitantes de la colonia sobre cómo arribaron. Me di cuenta que mi propósito de apropiación del espacio ya había sucedido. Los fundadores de Santo Domingo invadieron ilegalmente esos terrenos por una necesidad básica de vivienda. Fue una apropiación física y simbólica, la cual a través del tiempo modificó la morfología de la ciudad y generó nuevas redes de existencia.[8]

Mi intención de representar la densidad física arquitectónica de Santo Domingo cedió paso a la búsqueda de captar la apropiación del espacio, física y simbólica, realizada por los

[5] Como especificamos en el capítulo 1, la autoconstrucción "no corresponde a normas estrictas ni a espacios prefigurados sino que está condicionada a la realidad social, las posibilidades económicas, las necesidades inmediatas y los sueños de prosperidad" Emilio Pradilla, *op. cit.*, p. 155.
[6] Joan Foncuberta, *op. cit.*, el planteamiento del artista español fue descrita en nuestra introducción.
[7] Fernando Díaz Enciso. *Op. cit.*
[8] La invasión y la autoconstrucción en Santo Domingo fue una apropiación física del espacio que generó, a través del tiempo, la densidad, lo fragmentado y lo caótico del espacio urbano de la colonia. Las relaciones afectivas tanto personales como con la casa, la calle y la colonia formaron una relación simbólica con el espacio.

habitantes de la colonia a través del tiempo. Así como también el proceso entrópico que esto implica, es decir, el desgaste de las expectativas que los vecinos tenían al llegar a la colonia provocado por la realidad económica y social cotidiana.

3.3. El relato como forma de apropiación del espacio.

Encontré la obra del artista belga Francis Alÿs[9] que plantea la capacidad del relato de una caminata para modificar el espacio urbano. Como vimos en el capítulo II, el planteamiento de Alÿs, cercano a los situacionistas[10], arma toda una estrategia para alterar el orden preestablecido de los recorridos en la Ciudad de México y de sus mitos fundacionales.

Ambos discursos artísticos van contra la racionalidad alienada de las construcciones de la ciudad y proponen una apropiación del espacio por medio de una caminata subjetiva que permita inventar espacios propios. Caminar, para ellos es la acción de formar una narrativa. La narración de la caminata reconfigura, a través de la memoria, el espacio recorrido.

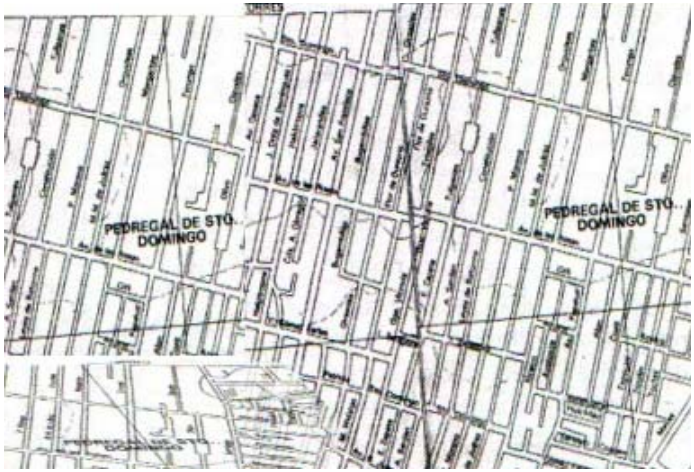
Los situacionistas utilizaron mapas para registrar sus caminatas. Consideraban al mapa como una herramienta útil para este propósito aunque aclaraban que el mapa por sí solo no puede

[9] La obra de Francis Alÿs fue analizada en el capítulo 2. El artista plantea que la construcción de una ciudad se relaciona con el imaginario colectivo, con los mitos fundacionales y por lo tanto con la ideología dominante.

[10]Dentro de los parámetros positivistas de orden y progreso de la modernidad, la ciudad fue diseñada bajo los esquemas de Le Courbusier que privilegiaban la funcionalidad por encima de la estética. Los situacionistas definen la deriva como el "modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos. Se utiliza también más particularmente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia". Libero Andreotti, *op. cit.*,p. 69.

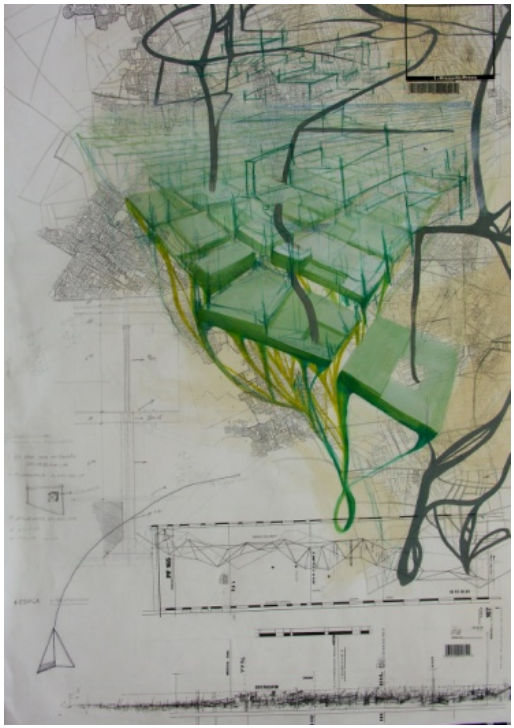
reflejar todas las experiencias sensoriales, cognitivas y emocionales que habían surgido durante el recorrido. La utilización del mapa como registro del recorrido subjetivo por los situacionistas y el relato de Francis Alÿs, fueron nuevos elementos para ser considerados en mi proyecto.

En el libro *Las mil y un historias del Pedregal de Santo Domingo,* existía un viejo mapa de la colonia donde el trazo las calles era perpendicular y simétrico; lo cual no correspondía a la experiencia física de recorrer la colonia. En mis recorridos diarios por la colonia encontraba calles que de un lado eran bastante anchas y terminaban en una ranura; otras que z**i**gzagueaban un terreno rocoso; casas en medio de la calle; etc., características que provocaban una lectura fragmentada y laberíntica del espacio.



Plano de Santo Domingo, detalle

3.4. Experimentación con los mapas.



Primeros intentos de modificar el mapa de Santo Domingo, técnica mixta sobre papel, 2007.

De esta forma, surgió la inquietud de modificar el mapa original de Santo Domingo a partir de las vivencias adquiridas durante los recorridos que había realizado. Necesitaba que la notación esquemática del mapa reflejara mis impresiones de saturación, crecimiento, tiempo y entropía. Intuía que alterar las connotaciones del mapa significaba una apropiación simbólica del espacio.

Tergiversé el mapa de Santo Domingo sobreponiéndole módulos rectangulares que se unían por debajo mediante estructuras que simulaban venas. Mi intención consistía en darle una dimensión orgánica a la información del plano. Dentro de la misma tónica dibujé casas "orgánicas"; estructuras arquitectónicas alteradas por la adición de protuberancias y arterias; requería que esos dibujos dieran la impresión de que estaban vivos, que se movían y que mutaban. Algo faltaba, los dibujos que realizaba seguían siendo abstractos y muy generales.

Entretanto seguían los recorridos por la colonia y algunas veces me hice acompañar de mi madre y ella me contaba alguna anécdota que tenía que ver con determinado lugar. Al regresar sola al mismo sitio, este había cambiado, no físicamente pero si en mi memoria, ahora tenía la connotación de algún recuerdo, el matiz de una emoción propia o de mi madre.

Casa órgano, lápiz sobre papel, 2007
2007

Si Francis Alÿs intervenía el espacio de la ciudad por medio de la inserción de mitos urbanos, es decir por medio del relato, tal vez yo podía utilizar los relatos de mi madre para alterar el mapa de Santo Domingo; si los situacionistas registraban sus recorridos en los mapas, yo podía registrar el recorrido de la memoria de mi madre. De hecho, podía apropiarme del paisaje modificándolo en mi memoria, y en la memoria de otros vecinos, creando un mapa propio del espacio vivenciado y por lo tanto subjetivo.

El mapa subjetivo que me propuse construir, partía de la notación científica de la cartografía contemporánea, así que indagué qué artista plástico había trabajado con la cartográfica y descubrí con sorpresa que era un tema frecuente en el arte contemporáneo. Edgardo Ganado

Kim explica brevemente este fenómeno en la presentación del catálogo de la exposición *Ubicaciones. Arte Contemporáneo de México.*[11]

Ganado Kim menciona que la "pérdida de certeza del conocimiento científico, tecnológico y filosófico que la modernidad planteó como verdaderos y que transmitió masivamente", provocó una "crisis de ubicación", "un vacío de paradigmas en torno a la representación de la realidad". En este sentido se han utilizado los diagramas cartográficos para replantear los sistemas de ubicación, individuales y colectivos, no sólo de una posición física sino conceptual, de relaciones sociales.[12]

La dificultad de ubicación de la que hablaba Ganado Kim, el historiador Fredric Jameson en su estudio sobre la posmodernidad, la explica con los mapas cognitivos. Los mapas cognitivos son esquemas construidos a partir del viaje y la memoria que permiten representar los aspectos físicos del espacio, así como las relaciones sociales, imaginarias y simbólicas a nivel local y global.

El mapa cognitivo responde a la pregunta ¿quiénes somos con respecto al mundo? Y nos ayuda a apropiarnos del espacio, es decir reflejarnos en él y ser conscientes de que somos capaces de modificarlo y que a su vez este nos influye de alguna manera.

[11] Catálogo de la exposición *Ubicaciones Arte Contemporáneo en México*, marzo- mayo, 2001, MUCA, UNAM, textos por Edgardo Ganado Kim, et al.
[12] *Ibíd* p. 15

Sin embargo, como vimos en el capítulo I, la proliferación de los no lugares[13] provocada por la sociedad individualista del capitalismo avanzado, complica la creación de los mapas cognitivos. Las ciudades contemporáneas por su magnitud se han vuelto irrepresentables en el imaginario individual y colectivo. Así la experiencia de la fragmentación espacial por el tráfico y los no lugares imposibilitan la apropiación del espacio. [14]

También vimos que los lugares y los no lugares, no se encuentran por separado en la realidad. Depende de la ideología de quien recorre un espacio. El viaje del turista, por ejemplo, transforma un lugar en un no lugar ya que el objetivo del viaje no es establecer un vínculo con la historia del sitio sino consumir lo exótico para adquirir un estatus prometido por la publicidad.

¿Cuáles eran las condiciones de Santo Domingo según lo descrito por estos autores? ¿Acaso los vecinos de la colonia, habrían vivido su paisaje logrando a veces un lugar, y a veces un no lugar? Dudé entonces si los habitantes realmente realizaron una apropiación física y simbólica del espacio como aseveré anteriormente.

Habría entonces que reflexionar junto con ellos cómo era nuestra relación con el espacio social de Santo Domingo. Para ello reafirmé la idea de construir una cartografía subjetiva, basada en el plano original de la colonia, que formara, como en un mapa mental-emocional, los recuerdos y emociones que los vecinos tenían con respecto de su paisaje cotidiano.

---

[13] Mientras que los lugares, explica el sociólogo Marc Augé, son espacios que intervienen en la identidad individual y colectiva, a través de la memoria histórica; los no lugares son espacios diseñados para el consumo impersonal, provisional e individual, (hospitales, comerciales, etcétera), no permiten la apropiación del espacio por el individuo. Ambos autores han sido referidos y explicados en el capítulo 1.

[14] Cf. Kevin Lynch. *Op cit*

3.5. Las entrevistas.

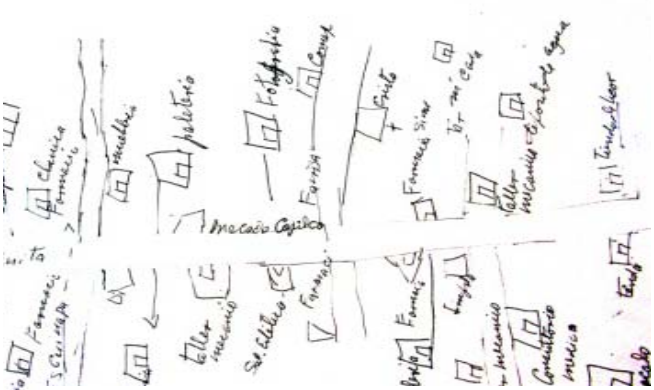
Si el relato era una forma de apropiarse del espacio, ya que lo reconfigura en el proceso de la memoria y lo interioriza formando parte de la vivencia del individuo, luego entonces, la forma de reflexionar nuestra relación con la colonia y saber si había o no una apropiación del espacio de nuestra parte, tendría que ser por medio de los relatos de los vecinos.

Escogí cuatro personas que viven en Santo Domingo y platiqué con ellas. Tres, incluyendo a mi madre, formaban parte de la primera generación de habitantes de la colonia, fueron paracaidistas que realizaron la invasión, y que han visto desde entonces la transformación paulatina de la zona. La cuarta persona, pertenece a la tercera generación, es una niña de nueve años que nació en Santo Domingo y para quien el paisaje no ha cambiado en absoluto.

Realicé varios encuentros con ellos, así que tuve la oportunidad de hablar sobre diversos tópicos, entre los que más me interesaban eran su lugar de procedencia; qué motivo los indujo a desplazarse de su lugar de origen; cuáles habían sido sus condiciones de vivienda antes de llegar a Santo Domingo; qué los había motivado para buscar un terreno en esa zona; cómo fue el proceso de construcción de su casa, de su calle; cuánto tardó y si tenían planes de seguir modificándola.

Asimismo también me interesó cuestionar cuáles eran los lugares de la colonia más significativos para ellos, qué emociones les producían, qué anécdotas recordaban, dónde vivían sus amigos, sus familiares, qué zonas les agradaban, qué zonas les eran hostiles, cuáles eran sus expectativas cuando empezaron a construir y si éstas se habían cumplido.

A través de estas pláticas surgió la idea de recorrer las zonas que habían descrito en sus recuerdos. Registré estas caminatas por medio de videos. Al llegar a los lugares relatados éstos habían cambiado. Las personas entrevistadas comentaban, en este punto, el inminente paso del tiempo.



Mapa de Santo domingo dibujado por vecinos de Santo Domingo

Les propuse después a las personas entrevistadas que dibujaran un mapa de Santo Domingo donde señalaran los lugares descritos. Algunos se rehusaron, argumentando que no sabían dibujar, sin embargo, pude convencer a mi madre y a la niña a que lo hicieran. El resultado de los dibujos poco tenía que ver con el plano original de Santo Domingo. Los mapas dibujados, a su vez, fueron diferentes entre sí, la importancia de los lugares era distinta y correspondía con las necesidades individuales.

Primeros intentos de crear un mapa subjetivo de Santocho, técnica mixta sobre papel 2007.

Para crear el mapa subjetivo utilicé algunos de los elementos que ellas dibujaron y los combiné con el mapa original de Santo Domingo. El problema surgió al buscar la manera de traducir las vivencias emocionales que surgieron a partir de las entrevistas y de los recorridos.

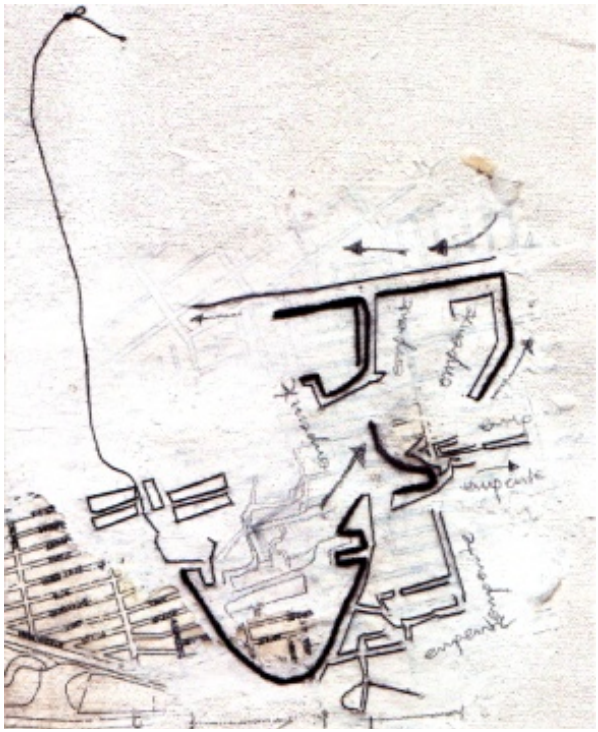
Divagué por un tiempo buscando alternativas para dicho fin hasta que realicé un código cartográfico propio. Un código que respondiera a los recuerdos, emociones y lugares de las personas entrevistadas. Para conformar el código tuve que delimitar los elementos plásticos que utilizaría, cada uno de ellos correspondería a un significado particular, por lo que para armar un discurso dentro de mi obra no podía añadir elementos gratuitos.

3.6. Delimitación del código plástico

En las pinturas y dibujos anteriores utilicé el color para significar la densidad urbana de Santo Domingo, que para mí era y sigue siendo estridente. Utilicé básicamente, bermellón, rojo medio y verde óxido cromo con sus variantes. No obstante la preocupación por el color me distraía en mis primeras experimentaciones con los mapas.

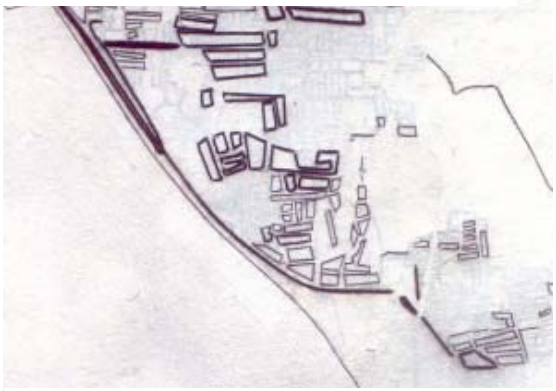
Se me dificultaba encontrar un balance o justificación entre la información gráfica y las manchas de color. Otro problema con el color surgió con el uso del transfer en mi obra: sobreponía un plano de Santo Domingo dibujado en autocad a mi papel de dibujo, luego frotaba una estopa con tíner sobre el inverso del plano para que la tinta del toner se imprimiera en el papel, y así adquirir la información cartográfica real de la colonia. Sin embargo, el color que aplicaba competía mucho con la información gráfica del transfer, así que delimité mi paleta al extremo de blanco y negro para que el transfer fuera visible.

Cuando sustituí el papel por la tela el sistema de transfer cambió. Ahora colocaba sellador en la imagen impresa del plano dibujado en autocad y lo pegaba a la tela ya preparada sobre el bastidor. Lo dejaba secar para remover posteriormente la celulosa del papel haciendo movimientos circulares con las manos previamente mojadas. Por último quedaba impreso sólo el toner de la imagen.



Primera versión del mapa bordado de mi mamá, hilo, transfer sobre papel.

En el proceso del transfer se invertía la imagen del plano y se perdía alguna información cartográfica. Esto me recordó el proceso pictórico



Mapa bordado, hilo y transfer sobre tela, 2007

del argentino Guillermo Kuitca que utilizaba el agua para diluir la información de los planos arquitectónicos y hacer una crítica al espacio racional de la modernidad. Si mi propósito era dar una dimensión subjetiva a dicho plano me pareció interesante rescatar este proceso de entropía que provocaba el transfer y que borraba parcialmente su información lógica. Obtuve de esta forma el primer elemento de mi código: **el transfer**.

Otra intención era que cada mapa subjetivo se realizara con algún material que identificara a la persona correspondiente. El primer mapa que hice fue el de mi madre. Sabía que unas de las actividades que la caracterizan son la costura y el bordado; tiene una gran cantidad de hilos de todos tamaños, texturas y colores. Escogí algunos de sus hilos negros para trabajar, primero porque necesitaba un contraste con el blanco de la tela de mi bastidor, segundo porque era una continuación del color de la tinta del transfer.

Bordé la tela del transfer con los hilos negros siguiendo la información que mi madre dibujó en su mapa y los registros que realicé de las entrevistas y los recorridos. Las rutas más importantes las marqué con hilo grueso, las secundarias con hilo más delgado.

Donde tenía parientes o amigos bordé un rectángulo, donde había vivido ella antes puse un cuadrado y donde vive ahora un rectángulo remarcado de alguna manera. La utilización de las figuras geométricas era la síntesis de las formas que mi mamá usó en su mapa para señalar un lugar.

Justo cuando me preguntaba que otro material podía utilizar para la realización de los mapas siguientes encontré un cuento del escritor argentino Jorge Luis Borges que hace una metáfora del hilo, el laberinto, la pérdida y el encuentro. En un momento del relato se lee lo siguiente:

> *"El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora no sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo y acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad."*
>
> *Jorge Luis Borges*[15]

Después de leer este texto, concluí que el hilo significaría el juego de pérdida y encuentro de los recorridos físicos y de memoria que realizaron los entrevistados. **El hilo** se convirtió, así, en el segundo elemento del código.

Al bordar los mapas sucesivos, las rutas de los hilos se estructuraban según las emociones que dicha ruta produjo a la persona: si era una ruta tranquila o si sentía cierta aversión hacia ella. Entonces **las formas de los hilos**, una línea continua, un nudo, un garabato o una línea quebrada, fueron otra parte del código.

Después de haber realizado los primeros cuatro mapas en blanco y negro, empecé a jugar con los elementos del código para realizar mi propio mapa. Dibujé con pincel líneas delgadas para simular signos topográficos y líneas punteadas para fragmentar la superficie total del bastidor, simulando un territorio dividido por fronteras. Poco a poco empecé a incluir de nuevo el color. Realicé inicialmente tímidos lavados de amarillo ocre claro que luego transformé en manchas más obscuras, a partir de las cuales empieza todo el dibujo

[15] Jorge Luis Borges. *El hilo de la Fábula* www.ub.es/geocrit/b3w-309.htm.

3.7. Las bolsas, la entropía y la obra interactiva.

La acción de bordar -otro elemento del código-, sugería un proceso de interiorización de las vivencias tanto mías como de las personas entrevistadas. Bordar sus recuerdos, sentimientos y lugares físicos, significaba que yo había interpretado y reelaborado esta información. El acto de bordar recuerdos de vecinos de Santo Domingo era parte de mi proceso de apropiación del espacio de esta colonia.

Sin embargo, después de haber realizado varios ejercicios bidimensionales, me inquietó el grado de importancia que la participación de las personas entrevistadas tuvo en mi obra hasta ese momento. Los entrevistados participaron sólo en la primera parte del proyecto y los había hecho a un lado en la realización de la pintura.

Si Santo Domingo fue construido de manera comunitaria, esta característica no se podía dejar a un lado, ya que era parte importante de los recuerdos de las personas, y determinante en las relaciones interpersonales que se establecieron a lo largo del tiempo.
En este sentido me llamó la atención la instalación interactiva *Home Run* del artista mexicano Gabriel Orozco hecha para el Museo de Arte Moderno de Nueva York[16]. En esta pieza, como vimos en el capítulo II, los vecinos que viven frente al edificio del MOMA (Museum of Modern Art) participaron en la instalación colocando naranjas en sus ventanas.

En esta obra, Orozco reflexiona acerca de la escultura social, el tiempo del arte y la vida cotidiana. Considera que el arte surgido a partir de la vida cotidiana no puede ser espectacular

[16] Obra citada en el capítulo II: **"**El espacio social urbano y el arte contemporáneo" p. 10.

de la misma forma en cómo la cotidianidad no lo es y que la participación del público en su obra, como escultura social, no es un acto heroico sino banal, "tiene que ver más con los esfuerzos cotidianos y cómo esos pequeños esfuerzos transforman la realidad".[17]

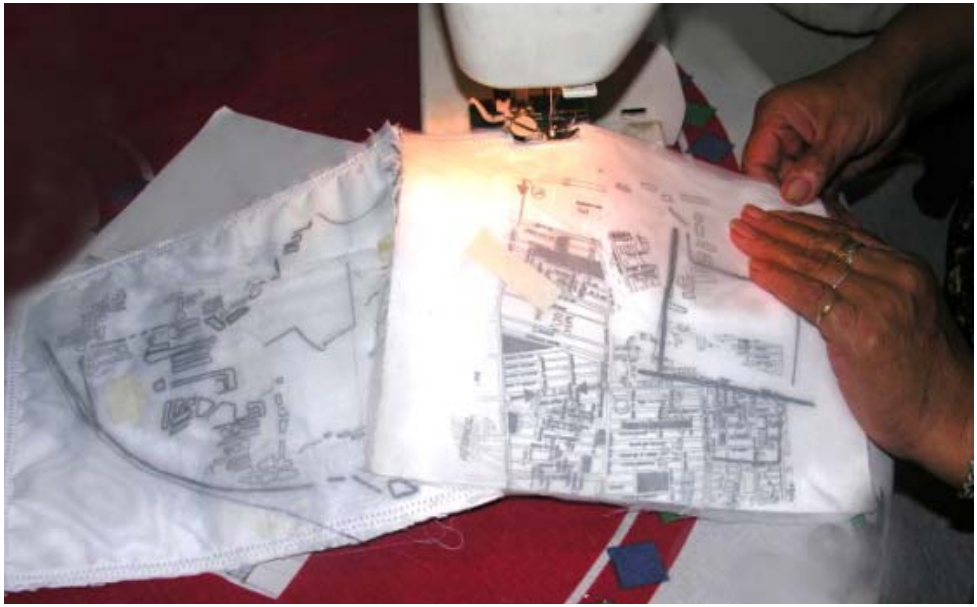
La transformación de la realidad a partir de la apropiación de lo cotidiano, sucede en el tiempo del arte. Este tiempo no se limita a lo que la gente ve en el museo, sino en el proceso de interiorización de lo que observaron y que les cuestionó algún elemento de su persona. El tiempo del arte es el tiempo poético, el factor social del arte que "regenera la percepción de la realidad la enriquece y la transforma."[18]

Si como afirma Orozco "El arte da herramientas para experimentar transformar, aclarar, cambiar, y activar lo que sienten las personas", [19] yo debía diseñar una estrategia para que los vecinos con los cuales trabajé realizaran este "tiempo del arte".

Las personas entrevistadas mostraban o mencionaban, después de las sesiones, alguna emoción que les había producido los recorridos. De alguna forma, había reactivado su memoria y tal vez esa alteración les haya hecho reflexionar acerca de su proceso de vida, acerca de dónde estaban antes de llegar a Santo Domingo y dónde se encuentran ahora. Con la intención de hacer más evidentes estas reflexiones regresé a preguntarles qué deseos tenían aún de modificar algún aspecto de su vivienda, de su vida o bien, de sí mismos.

[17] Benjamín H.D. Buchloh entrevista a Gabriel Orozco en Nueva York, 1998, *Textos sobre la obra de Orozco*, *op. cit.*, p. 92
[18] Buchloh, entrevista en Nueva York, *ibíd.* p. 95.
[19] "Si el espacio del arte en el museo es importante no lo es por el museo en sí, sino por lo que ocurre después." Declaración de Orozco, *ibíd.* p. 96

Confeccioné cuatro bolsas de pequeño formato cuyo frente consta de la manta imprimada que utilicé en los bastidores con el bordado de los mapas correspondientes a las cuatro personas que entrevisté. El reverso de las bolsas es de una tela translúcida y porosa; la parte de arriba la dejé abierta.



Elaboración de las bolsas.

Mi abuela cosía pequeñas bolsas para depositar diferentes hierbas y luego las cerraba. La bolsa se transformaba en una especie de amuleto, que protegía al portador de los “malos espíritus”. Usar esa bolsa significaba un acto de fe. Como un acto de fe es dejar las varillas salientes de la azotea para construir un cuarto algún día, como acto de fe es dejar tu lugar de origen para buscar otras oportunidades de vida, como confiar en que los relatos narrados por los vecinos son verídicos, etcétera.

Llevé las bolsas a las casas de las cuatro personas y les pedí que depositaran en las bolsas algún material de construcción que tuvieran en sus habitaciones ya que en la mayoría de las casas de Santo Domingo siempre hay algún material de construcción que esperan utilizar o que es el remanente de alguna modificación o construcción anterior.

Les pedí también que al depositar el material en la bolsa pidieran un deseo con respecto a las futuras modificaciones de su casa o bien, el deseo que quisieran. Después cerré las bolsas, las colgué en un muro y las mojé: el agua diluía el material que los vecinos metieron en la bolsa, mientras la tela porosa de la parte posterior colaba el material y dejaba salir un rastro de color que dibujaba varias líneas sobre el muro.

Bolsa terminada.

Mi mamá pidiendo su deseo

Bolsa mojada que deja salir un rastro de color

Así, se registró el tiempo y el proceso de entropía de los deseos de las personas cuando estos no llegan a consumarse. La realidad del capitalismo avanzado, como en el planteamiento de Melanie Smith, diluye la energía social de sus sueños y de sus esperanzas de construcción, no sólo de vivienda, sino también de vida, de los sujetos mismos o, en su caso, de la apropiación del espacio.

CONCLUSIONES.

Si recordamos la tesis propuesta en la introducción de esta investigación podemos concluir que el problema del arte actual que se enfrenta a las condiciones urbanas, no es ya una acción de mimesis ante la "naturaleza", sino –como dice el artista español Joan Foncuberta- la dificultad de elegir una estrategia para representar un espacio social urbano como abstracción de las condiciones económicas y políticas que lo moldean.

De hecho, esta dificultad constituye un doble problema ya que hemos visto como el espacio social urbano del capitalismo avanzado se caracteriza por la producción de los no lugares, descritos por Marc Augé como espacios y relaciones de la cultura de masas que enajenan la identidad del individuo y lo estandarizan como consumidor.

En los no lugares la relación del individuo con el espacio es pasajera e intrascendente. Si un espacio enajena, no se realiza la identificación consciente del individuo con el lugar, por lo que no existe una apropiación del espacio.

En este sentido otra conclusión a la que llegamos es que la identificación consciente del individuo con el lugar es una manera de apropiación del espacio; un ejemplo de ello son los mapas cognitivos, representaciones simbólicas creadas a partir del recorrido diario del entorno

que permite organizar, por medio de la memoria histórica, una visión general del espacio topográfico- social del mismo.

Un mapa cognitivo le permite al sujeto saber cuál es su posición física e ideológica en su contexto local y global. Sin embargo las grandes ciudades capitalistas tienen un espacio social fragmentado debido a su magnitud separada por el tráfico y a los no lugares, por lo que se vuelve irrepresentable para el imaginario colectivo.

El sujeto de las grandes ciudades limita su mundo personal a unos cuantos enfoques y difícilmente logra captar las dimensiones totales de la ciudad; lo cual obstaculiza la creación del mapa cognitivo. La dificultad de elaboración del mapa cognitivo, en teoría, impide que el habitante de la urbe logre situarse física e ideológicamente en su contexto social. El entorno se le presenta accesible pero no modificable en esencia. No existe una apropiación del espacio.[1]

Sin embargo; como observamos en el caso de los habitantes de la colonia Santo Domingo; la necesidad cotidiana de moverse dentro de la Ciudad de México desarrolla potencialidades afectivas- simbólicas que ayudan a superar la desorientación cultural, la alineación global y el anonimato social, esto es permitido mediante una representación espacial no lineal en los mapas cognitivos. El espacio social de la Ciudad de México exige, entonces, a sus habitantes y a sus intérpretes- me refiero a los artistas- formas de percepción atentas y maneras de comprensión complejas.

[1] Theodor Adorno, *op. cit.*, 165 – 212 pp.

Así pues los artistas, al enfrentarse a las ciudades alienadas, han redefinido tanto sus técnicas como sus conceptos. Ejemplos de ello van desde los situacionistas que implementaron la **deriva** como alteración de las conductas preestablecidas en las ciudades modernas y los grupos artísticos mexicanos de los setentas que invitaban a la participación social y política del público en sus acciones en pos de una nueva lectura de la ciudad, hasta las estrategias del arte alternativo de los noventas basadas en la instalación y el arte objeto.

En nuestro caso, la estrategia adoptada para representar el espacio social de la colonia Santo Domingo, fue retomar los mapas cognitivos que realizaron sus habitantes, ya que –como afirma Castells- las comunidades locales se definen por la acción y la memoria colectiva utilizando la historia, la geografía, la lengua, y el entorno como fuentes de identidad contra la globalización y son parte esencial de la construcción de identidad del sujeto.[2]

Ahora bien, como dijimos anteriormente una de las características de Santo Domingo es la organización de una comunidad local para apropiarse de un espacio geográfico creando así un espacio social simbólico caracterizado por la invasión y la autoconstrucción. El habitante de esta colonia, por tanto, lleva esta identidad topográfica, caótica y saturada, de la vivencia cotidiana a la identidad ideológica que proporcionan los mapas cognitivos, por medio de la memoria.[3]

En este contexto el proyecto **Santocho querido**, tuvo tres propósitos principales. Primero indagar el proceso mediante el cual yo pudiera apropiarme del espacio social de la colonia

[2] "El conociendo de uno mismo –siempre es una construcción pese a que se considere un descubrimiento- nunca es completamente separable de las exigencias de ser conocido por los otros de modos específicos" Manuel Castells, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura: el poder de la identidad,* vol. II, Siglo XXI, México, 2004, pp 9 – 10.
[3] Krieger, *op. cit.,* p 44.

Santo Domingo que es parte de mi cotidiano y por lo tanto parte de mi personalidad, de mi identidad, de mi imaginario colectivo como forma de representar al mundo.

Con forme avanzó el proyecto un segundo objetivo se creó en torno a los mapas cognitivos creados a partir del relato y los recorridos de los vecinos de la colonia, como forma de apropiación del espacio. Me propuse que estos mapas cognitivos se hicieran consientes, visibles, a la comunidad misma que los crea, ya que como dice Jameson:

> *"Una estética de la confección de mapas cognitivos –una cultura política de carácter pedagógico que pretendiese devolver a los sujetos concretos una representación renovada y superior de su lugar en el sistema global- tendría que tener necesariamente en cuenta ésta dialéctica de las representaciones que hoy ha alcanzado un enorme grado de complejidad: tendría que proceder a la invención radical de formas nuevas que fueran capaces de rendir cuentas de ella".*

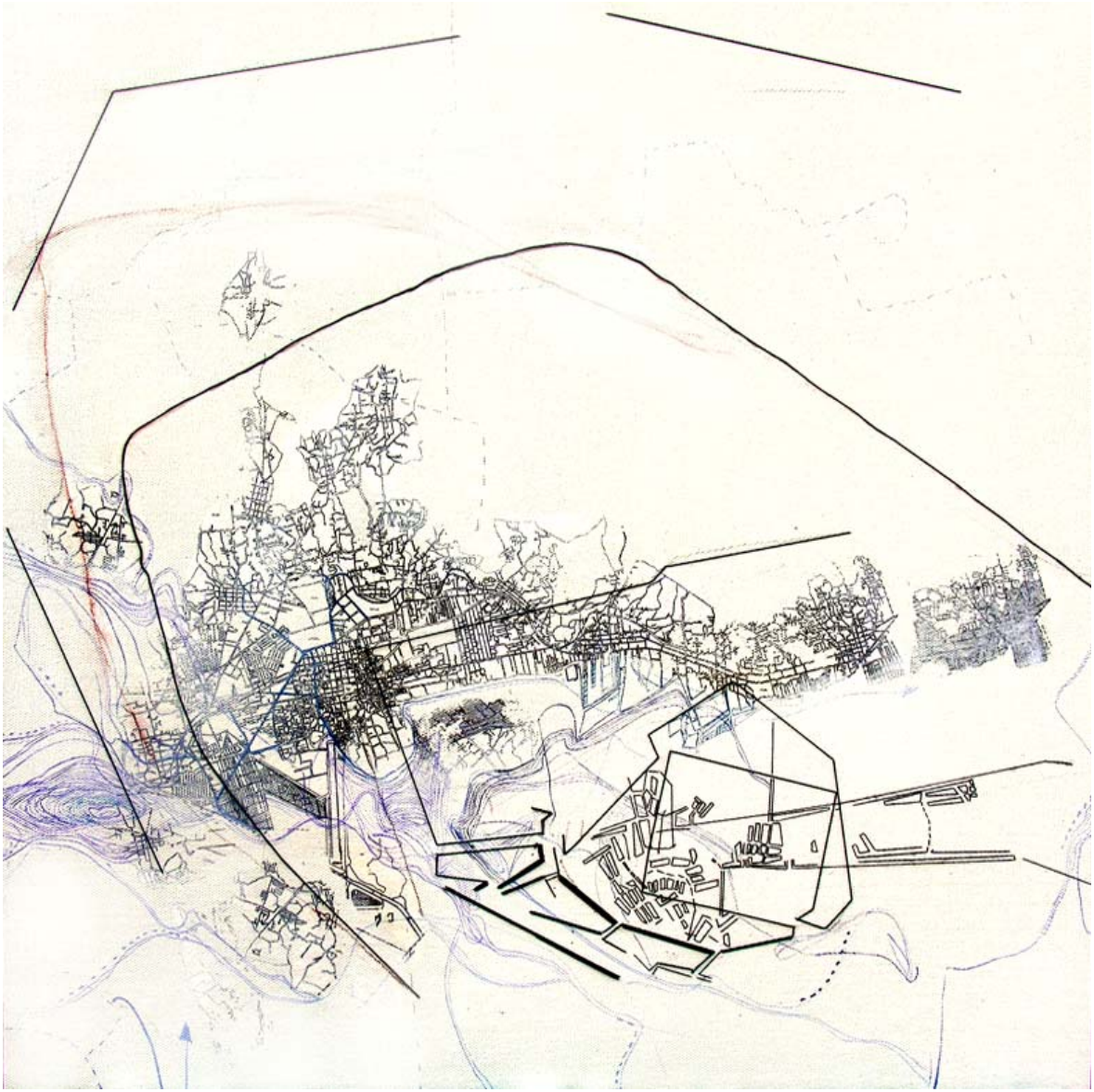
Así, el reto que se me presentó, consistió en el tercer propósito del proyecto: elaborar un discurso plástico propio a partir de la reinterpretación de los mapas cognitivos de los vecinos de la colonia. Un discurso que permitiera replantear la capacidad de concebirnos como "sujetos individuales y colectivos" y reconocer "nuestras posibilidades de acción y de lucha, hoy neutralizadas por nuestra doble confusión espacial y social".[4]

[4] "Si alguna vez llega a existir una forma política de posmodernismo, su vocación será la invención y el diseño de mapas cognitivos globales, tanto a escala social como espacial." Frederic Jameson, *op. cit*., p. 121.

De los tres objetivos planteados concluimos que: es posible apropiarse del espacio social de la Colonia Santo Domingo por medio de la caminata y la narración, debido a que en el proceso del relato se estructura el paisaje según el filtro de la memoria y de las emociones. Sin embargo, no puedo decir con certeza si los vecinos reconocieron su mapa cognitivo, creo que nos aproximamos a este objetivo durante las entrevistas, más no en mis pinturas, los vecinos al ver mis trabajos no pudieron identificarse con la imagen.

Lo cual me lleva a cuestionar la relación del arte y la vida cotidiana, relación que ha sido muy discutida y que adquiere importancia clave en un país como México en donde la mayoría de las personas está más preocupada por sobrevivir que por prestar atención a lo que el artista pueda decir. Así pues estoy consciente que el alcance logrado por este proyecto es muy debatible en estos términos.

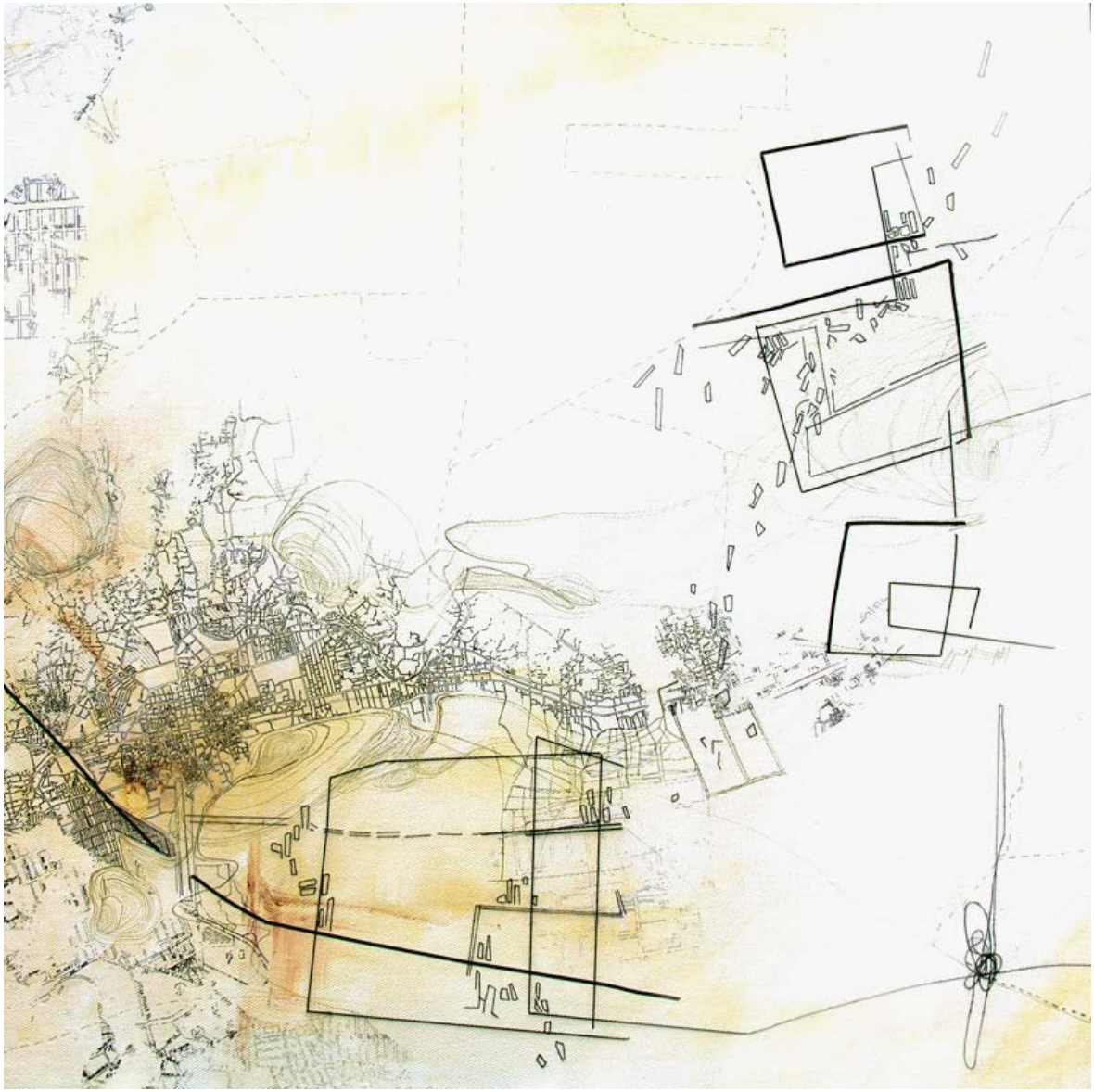
A pesar de ello el proceso de esta investigación me ayudó a crear un discurso plástico propio, acotar una historia del arte mexicano reciente y entrever algunas de las discusiones en torno al arte contemporáneo. Lo cual lejos de agotar respuestas me permitió plantear preguntas con mayor claridad cuyas indagaciones serán parte de futuros proyectos.



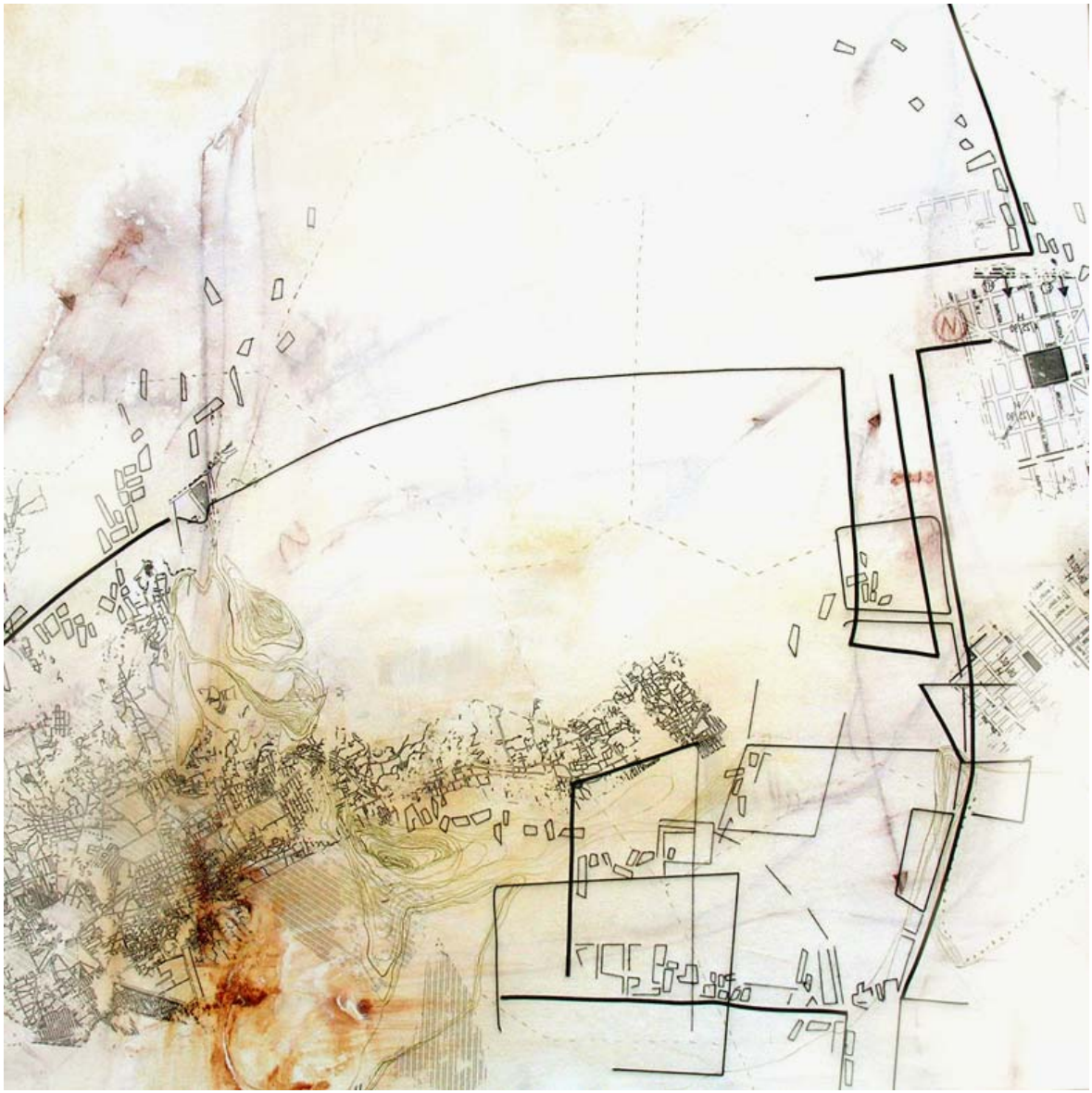
Mapa 1

Mapa 2

Mapa 3



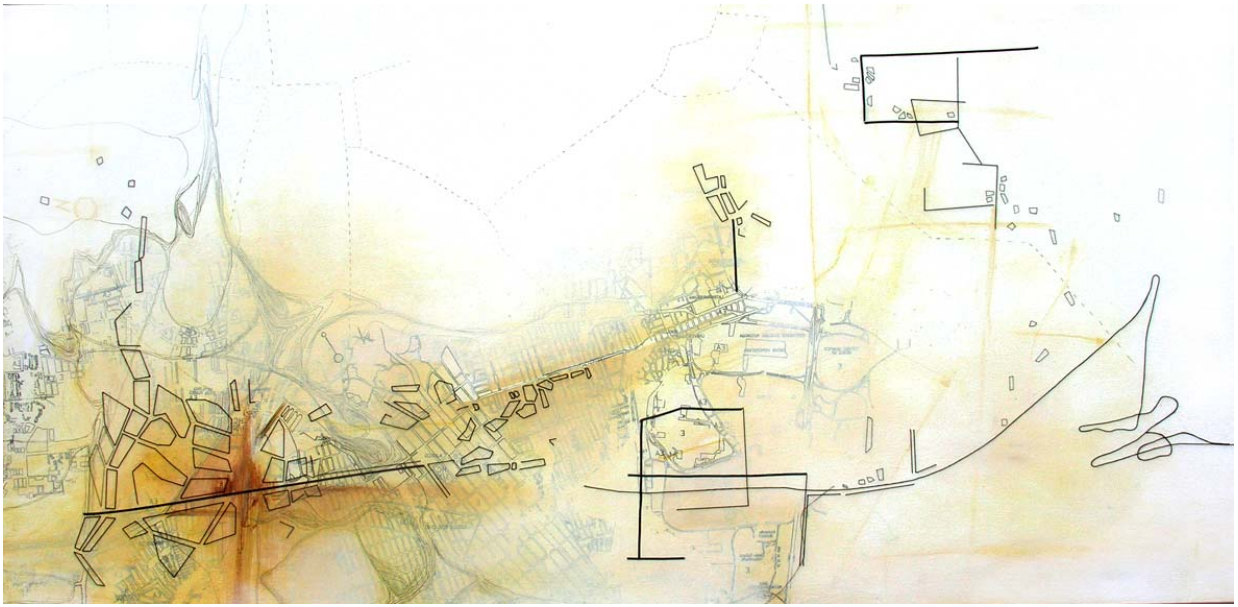
Mapa 4



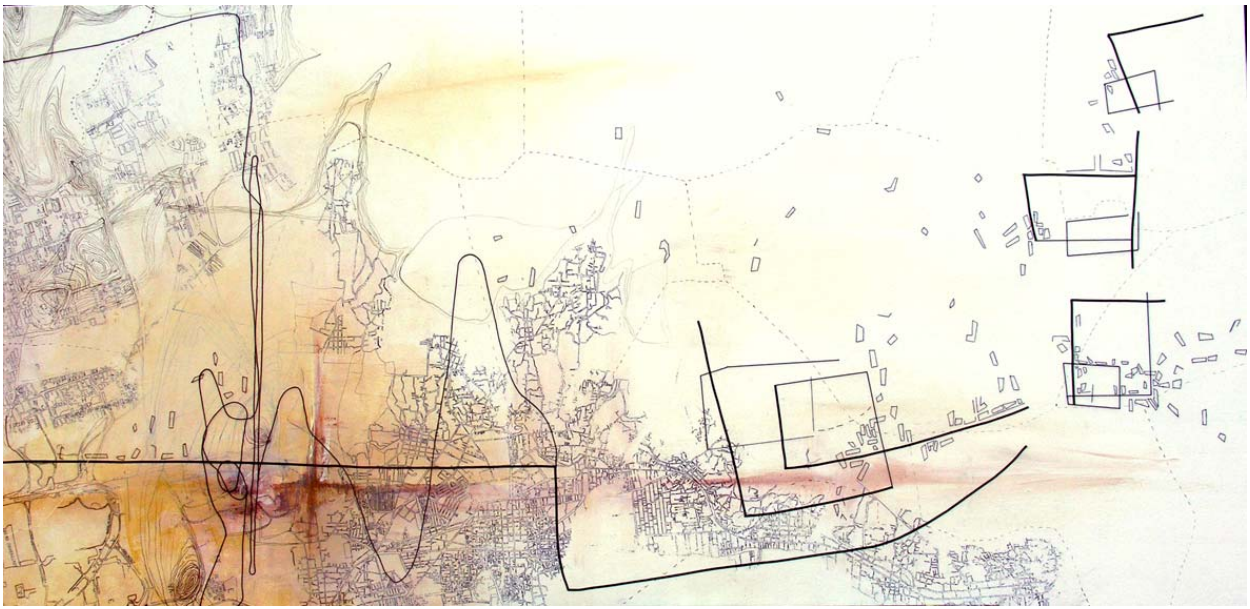
Mapa 5

Mapa 6

Mapa 7



Mapa 8



Mapa 9

BIBLIOGRAFÍA.

1. Acha, Juan. *Arte y sociedad latinoamericana*. *Tomo II. El producto artístico y su estructura,* FCE, México, 1979, 550 pp.

2. Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos,* Trota, Madrid, 1994, 303 pp.

3. Albrecht, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística,* Blume, Barcelona, 1981, 244 pp.

4. Andreotti, Libero. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, ACTAR, Barcelona, 1996, 172, pp.

5. Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1996, 157 pp.

6. Birnbaum, Daniel, et. al. *Textos sobre la obra de Orozco,* Turner- CONACULTA, España, 2005, 265. p.

7. Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1987, 209 pp.

8. Cassirer, Ernst. *La filosofía de las formas simbólicas. tomo tres. La fenomenología del reconocimiento*, FCE. México, 2003, 558 pp.

9. Castels, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura: el poder de la identidad,* vol. II, Siglo XXI, 2ª edición, México, 2004, 495 pp.

10. *Debord, Guy. La sociedad del espectáculo,* Pretextos, España, 1999, 176 pp.

11. Descartes, René. *Discurso del método,* Mestas, Madrid, 1999, 60 pp.

12. Díaz, Fernando. *Las mil y un historias del Pedregal de Santo Domingo*, CONACULTA, México, 2002, 254 pp.

13. Freire, Paulo (a). *La educación como práctica de la libertad*, Siglo XXI, México, 1969, 151 pp.

14. ……..(b). *La pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, México, 1970, 246 pp.

15. García, Juan. *Euclides. Elementos de geometría,* UNAM, México, 1992, 100 pp..

16. Guash, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000, 597 pp.

17. Handlin, Oscar. *La verdad en la historia,* FCE, México, 1982, 427 pp.

18. Harvey, David. *Urbanismo y desigualdad social,* Siglo XXI, Madrid, 1977, 247 pp.

19. Instituto de investigaciones Estéticas. *Arte y Espacio: XIX Coloquio internacional de historia del arte,* UNAM, México, 1997, 215 pp.

20. Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991,121 pp.

21. Koiré, Alexandré. *Del mundo Cerrado al espacio infinito*, Siglo XXI, México, 1979, 268 pp.

22. Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, México, 1984, 227 pp.

23. Mcluhan, Marshal. *La aldea global transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*, Gedisa, 1990.200 pp.

24. Mircea, Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1998, 185 pp.

25. O´Gorman, Edmundo*. "La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir,* FCE, México, 1958, 115 pp.

26. Olivé, León et. al. *La explicación social del conocimiento,* UNAM, México, 1985, 199 pp.

27. Pradilla Cobos, Emilio. *Capital, estado y vivienda en América latina*, Fontamara, México, 1987, 303 pp.

28. Russo, Alessandra. *El realismo circular. Tierras, espacios y paisajes de la cartografía indígena novohispana siglo XVI y XVII,* UNAM, México, 2005, 250 pp.

29. Santamaría, Guillermo. *Orozco*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España, 2005, 260 pp.

30. Sobrino, Ma. Luisa. *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones ubicaciones y recepción pública*, Electa, España, 1999, 119 pp.

Catálogos.

1. *5 continentes y una ciudad,* Museo de la Ciudad de México, D.F. 1999. Texto de Cuauhtémoc Medina, 213. pp.

2. Alÿs, Francis. *El profeta y la mosca.* Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía, Madrid, 2003, 120 pp

3. *Ciudad Espiral y Otros placeres artificiale*s, en MUCA, CU, UNAM, México, 2006. Textos de Cuauhtémoc Medina, 180 pp.

4. *Guillermo Kuitca*. *Obras 1982- 2002.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 6 de febrero al 28 de abril de 2003, textos de Paulo Herkenhoff, et, al, 299 pp.

5. *Sodio y Asfalto. Arte británico contemporáneo en México*. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Textos de Cuauhtémoc Medina, et al. 123 pp.

6. *Ubicaciones Arte contemporáneo en México, marzo*- mayo de 2001, MUCA, UNAM, Textos de Edgardo Ganado Kim, et. al.

7. *Walks/ Paseos*, Textos de Ivo Mesquita et al. Museo de Arte Moderno- INBA- Museo Regional de Guadalajara- INAH, México, 1997, 70 pp.

8. *Yo y mi circunstancia* Museo de Bellas Artes Montreal Canadá, noviembre 1999 – febrero 2000, texto de Eduardo Abaroa.

Internet.

http://www.laberintos.org/newgeographies/index.html