



arte, ecología y ciudad

Un libro proceso habitable
como herramienta cultural
ante la problemática ambiental urbana

Luis Ernesto Serrano Figueroa



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas
División de Estudios de Posgrado



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ARTE, ECOLOGÍA Y CIUDAD



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas

División de Estudios de Posgrado

ARTE, ECOLOGÍA Y CIUDAD

Análisis teórico y propuesta de edición / un *libro proceso habitable* como
herramienta cultural ante la problemática ecológica urbana

TESIS QUE, PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN **ARTES VISUALES**
CON ORIENTACIÓN EN **ARTE URBANO**, PRESENTA:

LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA

Director de tesis: Dr. José Daniel Manzano Águila

México 2007

*Este trabajo esta dedicado
con mucho amor y admiración
a un observador incisivo,
a un universitario discrepante y consecuente,
al tigre, al flaco,
a Luis Serrano Alfonso,
mi padre,*

quien ahora sigue el perdurable camino de la naturaleza.

*También está dedicado,
con infinita gratitud,
a mi cuarta y quinta piel,
es decir, a mi familia, amigos, compañeros, maestros y a la tierra toda (la pacha mama);
que han contribuido a conformar las tres primeras
y por supuesto también a darle forma y sentido a esta tesis.*

Especialmente gracias a Liliana, a Taniel y a mi madre.

*Por todas nuestras infinitas relaciones,
PENSAR CRÍTICAMENTE E IMAGINAR.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

EL ARTE URBANO EN EL CONTEXTO ACTUAL

- 1.1 El concepto *arte urbano*** (p.16)
 - 1.1.1 ¿Qué es el *arte urbano*? (p.18)
 - 1.1.2 ¿El *arte urbano* es arte público? (p.19)
- 1.2 El *arte urbano* de Oscar Olea** (p.22)
 - 1.2.1 Arte, sociedad y ciudad (p.23)
 - 1.2.2 Arte y vida cotidiana (p.27)
 - 1.2.3 Estructuración disciplinar en el *arte urbano* (p.31)
- 1.3 Crítica al arte actual** (p.35)
 - 1.3.1 La práctica artística (p.35)
 - 1.3.2 La cuestión ecológica en el arte (p.41)

CAPÍTULO 2

EL ARTE DE HABITAR LA CASA COMÚN

- 2.1 Habitar la tierra** (p.46)
 - 2.1.1 Construir, pensar y habitar el espacio ecológicamente (p.48)
 - 2.1.2 El concepto utopía: *outopía* y *eutopía* (p.54)
- 2.2 Espacio público y ecosistema urbano** (p.56)
 - 2.2.1 Huella urbana planetaria (p.57)
 - 2.2.2 El espacio público (p.60)
- 2.3 La casa: sustentabilidad, arquitectura y diseño** (p.61)
 - 2.3.1 Reivindicación de la casa (p.62)
 - 2.3.2 Sustentabilidad y ecotecnologías (p.66)
 - 2.3.3 Regionalismo crítico y arquitectura bioclimática (p.70)

CAPÍTULO 3

PROPUESTA DE EDICIÓN NO CONVENCIONAL

- 3.1 ¿Por qué un libro?** (p.75)
 - 3.1.1 Libros de artista (p.77)
 - 3.1.2 El libro indicial. Secuencia de espacios habitables (p.79)
- 3.2 El libro *proceso habitable*** (p.82)
 - 3.2.1 Referentes del *libro proceso* (p.83)
 - 3.2.2 Estructura conceptual del *libro proceso* (p.86)
- 3.3 Proceso de construcción del libro *proceso habitable*** (p.89)
 - 3.3.1 Diagnóstico y proyección (p.90)
 - 3.3.2 Emplazamiento, construcción y ensamble (p.92)
 - 3.3.3 *Instalación transitiva* (p.96)

CONCLUSIONES (p.99)

FUENTES DE INVESTIGACIÓN (p.104)

ANEXOS (en separata)

INTRODUCCIÓN

Las urbes contemporáneas experimentan permanentemente cambios en sus procesos culturales y en sus procesos ambientales. La ciudad como sistema social y como ecosistema se ha analizado desde diversas posiciones y se ha discutido respecto a sus proyecciones. La visión con la que se identifica este trabajo se enfoca en la idea de ciudad como sistema interdependiente de los ciclos biológicos terrestres, en la cual existe una preocupación creciente sobre el impacto de las dinámicas urbanas sobre el medio ambiente local y global.

En esta investigación de tesis se aborda la interrelación de la problemática ecológica urbana con otra discusión vigente, que cuestiona la utilidad del arte ante problemáticas sociales, políticas y económicas, y se muestra la factibilidad de una propuesta de edición no convencional, que intentará aportar de manera práctica a esta discusión en torno a las posibilidades del arte de emplear las múltiples herramientas (conceptuales y técnicas) fuera de “su contexto” y generar con ellas procesos de acción y participación amplios e incluyentes en torno a la problemática urbana; así como aportar de igual modo al proceso de resignificación de la ciudad como ecosistema.

Tres ejes conceptuales + uno

La estructura de la investigación se basa en tres ejes conceptuales: arte, ecología y ciudad, que convergen en el concepto *habitabilidad*. Los conceptos arte, ecología y ciudad articulan entre sí una vasta red de interacciones entre sus componentes de análisis, no obstante se trata de hacer énfasis aquí, en la posibilidad de que con las herramientas del arte se incida en los procesos culturales urbanos, empleando el ejercicio de la práctica consciente de habitar. El habitar en sí es la base de la actividad humana cotidiana, pero el *habitar conscientemente* implica la atención continua en la acción de vivir en un lugar, construyéndolo, creándolo o modificándolo, y al mismo tiempo

comprendiendo que esta acción repercute de diversos modos en distintos lugares del planeta. Es decir, habitar con conciencia la casa común que es la tierra, en el lugar específico donde cada uno se encuentra entendiendo y aportando a nuestras múltiples relaciones.

A partir de lo anterior, la tesis sostiene que es posible establecer conexiones teóricas y prácticas entre los objetivos del *arte urbano* y las problemáticas ecológicas específicas en la ciudad, observando a su vez que el problema de la relación *arte y vida cotidiana* está dado por la configuración del “espacio para el arte” que separa materialmente las elaboraciones artísticas del ambiente cotidiano, y que la elaboración de estrategias culturales ligadas a un conocimiento transdisciplinario o a una emergente epistemología ambiental,¹ puede apoyar efectivamente cambios radicales en la conformación urbana y por ende en su organización socioespacial y en su reorganización como ecosistema equilibrado.

En este sentido, se afirma que con una propuesta de edición no convencional se puede articular una herramienta cultural efectiva, con una incidencia concreta en el ecosistema urbano. De este modo, este trabajo dirige una mirada al potencial que tiene el *arte urbano* para incidir en el proceso de la cultura ambiental urbana junto con la transformación progresiva del hábitat en el cual efectúa su acción, en tanto que se trata de un arte participativo que contempla la integración de sectores diversos en la construcción o ejecución de su proceso.

Partes que integran la tesis

En el primer capítulo se precisa el modo en que se entiende lo que es el *arte urbano* y si éste puede considerarse *arte público*. Se plantea, a partir de los elementos dados por Oscar Olea, que el *arte urbano* es un arte que se enlaza con un conocimiento amplio que interactúa en las decisiones de planificación y gobierno, que es un catalizador de procesos y un filtro que se vale de la estética para orientar proyectos urbanos, empleando los valiosos recursos de las artes para sensibilizar en ese proceso; y que, en esta lógica, es distinto del modo en que el “arte actual” funciona dentro del aparato cultural, social, económico y político.

¹ Enrique Leff, *Aventuras de la epistemología ambiental* (México, Siglo XXI, 2006).

En el segundo capítulo se elabora una conexión entre los procesos culturales urbanos y el sentido del *habitar* exponiendo sus vínculos con el pensar y el construir. Se considera el habitar urbano como factor en la problemática ecológica, lo cual lleva plantear una visualización *eutópica* del ecosistema urbano, partiendo de que el concepto *habitar* guarda estrecha relación con el entendimiento de lo que es un lugar y que en él también convergen aspectos de todos los ámbitos de la esfera urbana y sus resonancias en el medio no urbanizado.

La posibilidad de que estos significados ligados al conocimiento ecotecnológico permeen en la sensibilidad colectiva, coincide con una coyuntura de creciente atención a los problemas ambientales locales y globales, pensando tanto en las estrategias culturales como en la práctica arquitectónica, haciendo énfasis en una reivindicación de la casa como lugar desde el cual se pueden generar definiciones y acciones culturales, políticas y económicas concretas tendientes a arraigar procesos de sustentabilidad.

En el tercer capítulo se argumenta el porqué de una propuesta editorial como herramienta para abordar la problemática ecológica urbana. Se analiza la estructura conceptual de un libro no convencional: un *libro proceso habitable*; y se muestra el proceso a través del cual se edita y se construye un prototipo específico para los objetivos que aquí se plantean.

Estas tres partes constituyen lo que más adelante (inciso 3.3) se describe como partes **a** y **b**, un apartado con anexos que se refieren a proyectos de montaje ligados con el proceso para exponer *in situ* el funcionamiento del *libro proceso habitable* y a las acciones paralelas a esta investigación, constituyen la parte **c**.

¿Qué es un libro proceso habitable?

Un *libro proceso habitable* se puede entender como una obra editorial en proceso, dentro de la cual se elabora una praxis (acción) en un *lugar específico*. Dicha praxis se ejerce principalmente en acciones de proyección, edición, construcción, lectura y reproducción de nuevas ediciones; y se articula permanentemente a través de la acción de concreta de *habitar*. Es un libro alternativo que se extiende en el espacio, que es habitable, transitable y legible en varios planos simultáneos, y que interacciona con las especificidades del sitio en el que es emplazado.

El *libro proceso habitable* independientemente de la problemática que ahora se aborda, es una herramienta de comunicación, es decir, se trata de otro soporte de comunicación con cualidades específicas. Aunque la estructuración conceptual del *libro proceso habitable* está fuertemente relacionada con la problemática abordada en esta tesis, el *libro proceso* en sí, constituye un tipo de libro alternativo distinto, un soporte con otro formato que permite lecturas con otros mecanismos y con otro tipo de relaciones espaciales que posibilitan contenidos y tratamientos diversos.

En el caso de la presente propuesta, el objetivo es posibilitar la obtención de información y documentación acerca de la problemática ambiental y la provisión de un espacio para proyectar propuestas de aplicaciones ecotecnológicas. Además, el emplazamiento de este *libro proceso habitable* en lugares públicos busca generar un reestablecimiento, al menos parcial, de algún ciclo del ecosistema en estos sitios específicos, mostrando la factibilidad de la integración de actividades humanas con la actividad de los ecosistemas y sus ciclos, experimentando, para esto, con los recursos, medios y procedimientos conceptuales y técnicos del arte (fuera del contexto del arte) que permiten, en teoría, la configuración de un espacio para la interacción de saberes distintos, la fusión de disciplinas y la estructuración de propuestas para abordar la complejidad del problema ambiental.

Huellas del proceso completo

La propuesta de articular los ejes de investigación en una propuesta de edición no convencional proviene de una secuencia de trabajos cuyos elementos conceptuales se han ido acercando progresivamente a esta articulación (*arte-ecología-ciudad + habitar*) y constituye una investigación en artes visuales en la que se ha reflexionado sobre los procesos constructivos de objetos materiales, espacios significativos, estructuraciones alternativas y acciones que se han enriquecido con el trabajo teórico y práctico con/recuente, es decir, una secuencia lógica y coherente entre sí.

Estos trabajos integran un proceso continuo que inició con una serie de ejercicios fotográficos, de cuya experimentación resultó la idea de un dispositivo que pretendía trascender el medio técnico, y que trasladaba el mecanismo fotográfico a otro medio distinto, donde el soporte sensible -equivalente a la emulsión sobre la película- era constituido por un espacio físico tridimensional: una *habitación*. El espacio y sus superficies eran predispuestos a ser afectadas y

transformadas por la acción de quien o quienes la habitaban, produciendo un efecto similar a la afectación generada por la luz en el fotograma sensible, pero en este caso dada por la acción los objetos y su relación con el espacio –en vez de luz, acción, praxis-. La analogía se daba entendiendo que este proceso, en el campo semiótico, sucedía en ambos casos en el plano de los signos indiciales,² signos dados por una relación directa y física entre lo real y su representación. La acción en el espacio y la transformación o movimiento de sus componentes generaba huellas o indicios de su proceso. La idea implicaba que se realizara un registro de la situación del espacio antes de emplazar, luego un registro del emplazamiento de los elementos en el espacio junto con una propuesta de uso a los participantes; después registros periódicos sucesivos de las acciones y los elementos modificados, y por último un registro del espacio después de la “exposición” a la acción. El resultado fue un experimento de analogía entre fotograma y espacio habitado. Con esto se observó que, dada la relación entre las condiciones de los espacios contemporáneos y la secuela de las acciones cotidianas concientes e inconscientes, el espacio habitable es un espacio tan susceptible a la acción humana como lo es el fotograma emulsionado a la luz.

Estos ejercicios confluyeron en una serie de ideas compartidas con otros compañeros, que a su vez generaron un par de ejercicios, mayores dimensionalmente, y que implicaban ya otros aspectos de carácter participativo y de creación colectiva. Estos se realizaron en 1995 y su base conceptual fue un *escenario/laboratorio*, consistente en un espacio abierto para experimentar y exponer lo experimentado de manera simultánea por grupos de artistas de diferentes áreas -músicos, escritores, bailarines y artistas visuales- trabajando en un mismo espacio una sola obra abierta a la participación colectiva. La primera obra sucedió en el espacio de un cine desmantelado en la colonia Peralvillo³ y su contenido giraba en torno a la “poética posible de la existencia en libertad” y la creación colectiva como ejercicio de “arte abierto”; y la segunda fue realizada en un parque en Tlalpan,⁴ cuyo planteamiento era la participación, la coexistencia de propuestas diversas y la reflexión entre arte y lugar, haciendo énfasis en la sensibilidad hacia los procesos de la tierra. En ambas se experimentó y se expuso lo experimentado entre participantes, espectadores pasivos y espectadores que se convirtieron en participantes. Y sucedieron acciones de todo tipo: música, performances, acciones

² Trabajo ligado a la lectura del libro *El acto fotográfico* de Philippe Dubois, (Barcelona, Paidós, 1986).

³ *La Mandrágora /El éxtasis, la frialdad y la tristeza de la libertad*. Ex cine Bravo, 10 de junio de 1995.

⁴ *La Mandrágora*. Parqueológico Loreto y Peña Pobre, Tlalpan, México, 17 de diciembre de 1995.

sensoriales, pintura, poesía vivencial, instalaciones, fotografía, gráficas tradicionales, escultura, video, entre otros.

Después siguieron ejercicios con menos variables que delimitaban el campo de acción de la propuesta, con el fin de reconsiderar aspectos que en el trabajo masivo escapaban a la capacidad de precisión en los objetivos. En 1997 se montó *Raum*,⁵ una *instalación transitiva habitable*, en el museo León Trotsky en Coyoacán (fig. a). Consistió en un dispositivo similar al descrito al comienzo, o sea, de emplazamiento y registro. Pero en este caso centrado en *el proceso de construcción de un espacio habitable público*. La propuesta, aún vigente, implica que ese proceso constituye en sí una acción concreta de *habitar*, es decir, vivir en el espacio y construirlo, diseñarlo y exponer los registros de ese mismo proceso constructivo y vivencial; así mismo, dejar que las acciones sucesivas de quien habita el espacio lo modifiquen según la propia necesidad de utilizar y experimentar ese espacio como un lugar *apropiado*, tanto en el sentido de hacerlo propio, como en el sentido de una adecuación previa a las necesidades específicas de un hipotético usuario.



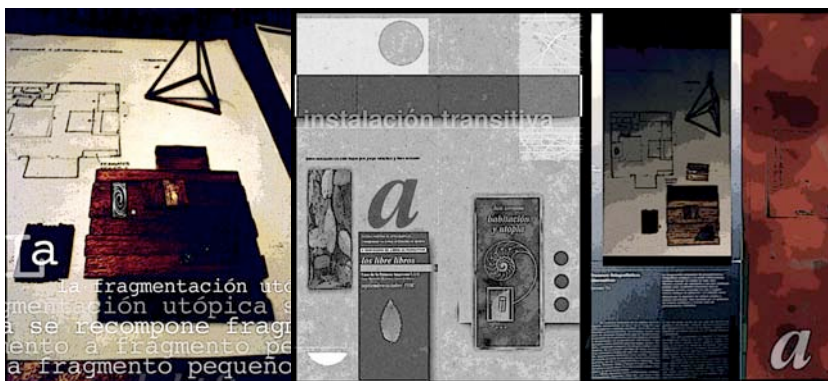
(a) Instalación en el Museo León Trotsky, 1997.

En esa ocasión lo que se montó fue una mesa de trabajo, sillas, libros, material de trabajo - papel, lápices, pinceles y tinta-, grandes cojines para descansar, y una serie de bastidores, parte de los

⁵ *Raum*, es la palabra alemana que implica la noción de espacio-lugar. Sin embargo ahora, no parece ser preciso el concepto *raum* para esta *instalación transitiva habitable*, pues si bien el término, tomado de un texto de Kenneth Frampton quien retoma la argumentación de Heidegger en un ensayo de 1954 “*construcción, habitación, pensamiento*”, es considerado en un sentido de especificidad y localización crítica, implica también connotaciones que no coinciden con el sentido de habitar y crear un lugar a partir de las condiciones preexistentes, sino de hacer espacio haciendo a un lado o destruyendo lo existente. A este respecto ver el libro de Félix Duque, *Arte público y espacio político* (Madrid, Ediciones Akal, 2001), p. 12.

cuales exponían la propuesta del *raum* en un texto basado teóricamente en el concepto *regionalismo crítico*,⁶ otra parte de los bastidores se mantuvieron libres para montar lo que resultara del trabajo de la gente que participaba. El ejercicio funcionó bastante bien, al grado que el lugar dejó de percibirse como una sala de exposición, y en la práctica constituía un espacio habitable al que los visitantes y los trabajadores del museo acudían para platicar, descansar, comer, pensar o escribir. Las notas recogidas en el cuaderno de comentarios, sugerían que el espacio se concebía como un área del museo diseñada exprofeso y no como una exposición temporal dentro de un espacio museografiado.

Después de esto y otros ejercicios conectados a esta lógica, surgió la posibilidad de hacer un ejercicio de instalación habitable relacionándolo con la producción de un libro alternativo. El ejercicio resultante se llamó *Habitación y utopía: Ejercicio de instalación transitiva como libro proceso*. Se desarrolló en el V *seminario de libro alternativo*, en la ENAP, en 1997-1998. Funcionaba tanto como un trabajo de investigación para conseguir el título de licenciatura, como una muestra tangible de la posibilidad de extender la idea del espacio habitable a las páginas de un libro distinto, un libro en proceso (**fig. b**). Y por esta razón mostraba la posibilidad de que las páginas de un libro podían ser trazadas y formadas en espacios más amplios y distintos que los delimitados por el borde de las hojas.



(b) Maquetas y ensambles digitales del *libro proceso*, 1998.

La idea fue lograr un libro construido sobre los soportes físicos del espacio de un sitio, una construcción específica adecuada al despliegue de páginas tridimensionales. Este trabajo se basó en

⁶ Ver la argumentación de Kenneth Frampton en el texto “Hacia un regionalismo Crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia”, en *La posmodernidad* (México, Kairos, 1985), p. 37-57.

un planteamiento ligado a la noción de *habitar* construyendo *eutopías*, es decir, buenos lugares.⁷ El libro fue instalado en la Casa de la Primera Imprenta de la UAM⁸ y en la Casa del Lago de la UNAM, dentro de la exposición *Los libre-libros*⁹ y en la Casa de Cultura de Tlalpan dentro de la exposición *Arte hacia la tierra*.¹⁰

A esto le siguieron ejercicios diversos, sobre todo instalaciones y emplazamientos para acciones colectivas y apoyo operativo respecto al montaje, el espacio y sus componentes, en festivales independientes de música y artes visuales. En todos estos ejercicios es posible observar una lógica constante, que básicamente se articula entre los conceptos de espacio y lugar, transformación y praxis, lectura y participación y, en los últimos casos, una lógica de difusión y reflexión sobre la problemática ambiental.

Un libro como propuesta de arte urbano

En estos ejercicios se han propuesto articulaciones conceptuales como *praxis eutópica*, *ensambles secuenciales*, *secuencias indiciales*, *instalación transitiva*, *edición de espacios-página*, *escenario-laboratorio* o *libro proceso habitable*. Éstas no son proposiciones convencionales, pero son practicables, posibles y funcionan articuladas entre sí. Generalmente lo no convencional encuentra inconvenientes. Quizá por esto, la idea que más tropiezos tuvo en el curso de la maestría, fue la formulación de una propuesta de “arte urbano” consistente en un libro. Esto dificultó, en algunos casos, la aceptación del mismo proyecto como posible o quizá coherente. Pero basta saber que no se trata de un libro común, ni de un libro objeto, ni un libro de artista. Se trata en un sentido extensivo, de un libro alternativo, pues es alterno al libro convencional y a su vez representa una alternativa que responde a la problemática que se plantea, la cual consiste en incidir en aspectos concretos de la cultura ecológica urbana.

⁷ Ver inciso 2.1.2.

⁸ *Los libre libros / 459 Aniversario de la primera imprenta en América / Habitación y utopía*, Casa de la Primera Imprenta / UAM – ENAP / UNAM, México, 1998.

⁹ *Los libre libros / Habitación y utopía*, Casa del Lago / UNAM, México, 1999.

¹⁰ *Arte hacia la tierra / Habitación y utopía*, Centro Cultural Tlalpan, México, 1999.

Considerando que el libro tal como lo conocemos es fundamentalmente una herramienta de comunicación humana y que puede valerse -y se ha valido- de los recursos técnicos y conceptuales necesarios para efectuar esta comunicación, en las páginas de este *libro no convencional*, se reúnen una serie de recursos teórico-conceptuales y práctico-técnicos que posibilitan su funcionamiento precisamente como herramienta de comunicación (fig. c), donde se realiza una reflexión sobre la relación e interacción continua entre el individuo que lee, piensa y modifica su práctica, modificando a su vez su espacio; y que en este caso puede jugar el papel tanto de lector como de productor y proyectista (o diseñador), y también la relación entre éste y el ambiente urbano, y por lo tanto una consideración del libro como herramienta de transformación.



(c) Una de las versiones de cubierta para el *libro proceso* impreso.

En el libro *Habitación y utopía: ejercicio de instalación transitiva como libro proceso* de 1998, ya se articularon las relaciones entre espacio, instalación editorial y página abierta. Estos ejercicios probaron ya el funcionamiento del libro como instalación y obra procesual [el libro como texto, el texto como obra abierta y como tejido intertextual],¹¹ donde no obstante, no se logró algo fundamental que es la permanencia suficiente en un sitio y el ejercicio de construcción colectiva de los contenidos del libro como herramienta proyectual. Lo que se pretende en esta ocasión es que a partir de un ejercicio de investigación más riguroso así suceda y que, a raíz de ello, el *libro proceso habitable* pueda ser efectivamente un espacio abierto emplazado como herramienta útil colectiva.

En este caso, el trabajo se ve asociado al concepto de *arte urbano* tomando como base las definiciones asentadas por Óscar Olea en el libro *El arte urbano*, por lo cual en esta tesis se efectúa

¹¹ Anotación de Eugenio Garbuno.

un análisis alrededor del concepto *arte urbano* según estas definiciones; anotando que, en la propuesta académica del posgrado, aunque se basa en también en ellas, éstas no son exploradas de manera significativa en la currícula. Razón por la cual es posible que muchas de las proposiciones sean rebasadas o ignoradas por la misma dinámica interna del posgrado que podría declinar, mantener el concepto o modificarlo. Sin embargo la permanencia, vigencia o definitividad de estos conceptos requerirían una profunda discusión, pues su uso concreto tendría repercusiones por la acción o falta de acción, en la realidad urbana que nos corresponde.

Por último, cabe señalar que este trabajo, al responder a la articulación de los ejes ya descritos, se concentra en aspectos aparentemente ajenos a la problemática de las artes visuales como arquitectura, economía o sustentabilidad; sin embargo si se comprende la lógica del *arte urbano* tal como ha sido planteada por Oscar Olea y se esta de acuerdo con el planteamiento de la necesaria vinculación del área del arte con otras áreas podrá entenderse la estructuración del trabajo y el porqué de estos acercamientos. Sin embargo, en este trabajo se está consciente de que abarcar campos diversos y la vastedad de posibilidades de relaciones dentro de un problema complejo, hace que se cometan muchos errores; pero, como dice Yona Friedman,¹² *la función de un autor es cometer errores útiles*, proporcionando materia para reflexionar o para discrepar. La intención de este trabajo es, además de provocar alguna reflexión, algún desacuerdo o algún movimiento que promueva la relectura y nuevas proposiciones en torno al concepto de *arte urbano* propuesto por Olea.

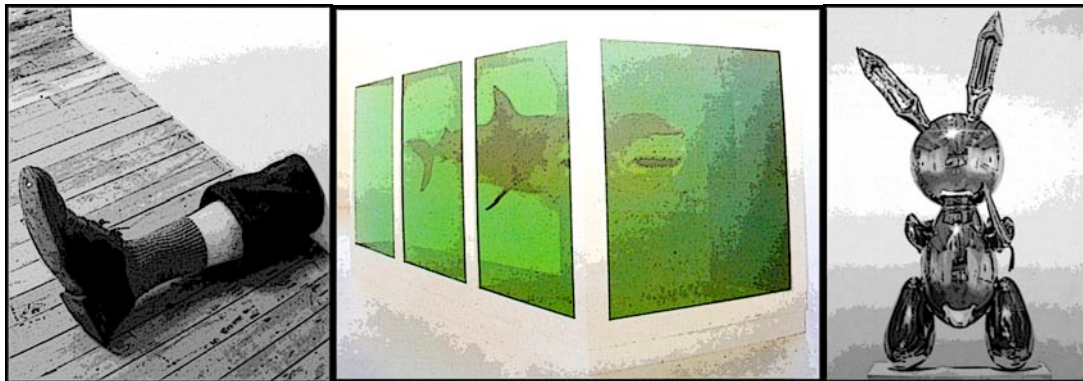
¹² Friedman Yona, *Utopías realizables* (Barcelona, Gustavo Gili, 1977), p. 9.

CAPÍTULO 1

EL ARTE URBANO EN EL CONTEXTO ACTUAL

1.1 El concepto *arte urbano*

El concepto *arte* es difícil, pues implica nociones que se debaten entre posiciones ideológicas diversas y divergentes. Pero independientemente de su contenido, éstas se sitúan dentro o fuera de las instituciones del arte. El concepto *arte*, en este sentido y de acuerdo con las producciones que es posible observar en la actualidad, no mantiene fronteras precisas y cualquier *cosa* puede ser *arte*¹ siempre que cuente con la argumentación teórica y conceptual para serlo (fig. 1), o en su caso, el aval de alguien autorizado, por ejemplo, un curador o un crítico de arte.



(1) Obras de Robert Gober, Damien Hirst y Jeff Koons.

Un objeto o una acción dentro de una galería o un museo se puede valer de un discurso curatorial que haga considerarlo y entenderlo como una obra artística, pero también la sola presencia

¹ Ejemplo claro de esta afirmación puede encontrarse el libro de Arthur Danto en *Después del fin del arte* (Barcelona, Paidós, 1999), p. 38.

del objeto o acción dentro del espacio destinado para objetos o acciones artísticas lo determina como tal, es decir, la artísticidad de una *cosa* es definida por el contexto del arte. Así, un objeto o una acción pueden ser exactamente iguales dentro o fuera del contexto artístico, pero es este contexto el que determina su entendimiento como *arte* a través de una serie de argumentaciones o reconocimientos que permiten el acceso a este contexto.

Esto en realidad no significa nada en sí para comprender qué es el *arte urbano* en los términos que en esta tesis se ocupa, pero muestra tangencialmente una dificultad para definirlo con precisión si tratamos de considerarlo “arte” del modo -o de los modos- en que tiende a entenderse con base en estos criterios, ya que se enfrenta por igual a esa serie de posiciones diversas y divergentes que podrían incluirlo o excluirlo del contexto del “arte”. Por otro lado existe otra dificultad en el sentido de que el campo que comúnmente se asocia con el trabajo de lo urbano es el urbanismo, el ordenamiento o planificación territorial, la arquitectura misma o la arquitectura del paisaje. Esto mantiene este concepto de *arte urbano* en un ámbito indefinido, impreciso, amplio y ambiguo. Incluso la misma caracterización de este arte como *urbano* limita en cierto sentido el alcance de sus planteamientos. Existe, por lo tanto, una dificultad tanto para situarlo en el campo del arte, como en el campo de lo urbano. No obstante, lo que resulta claro es la relación entre el concepto *arte* y el concepto *ciudad* (*civitas*), ya que este concepto aunque tiene una raíz distinta al concepto *urbe* (*urbs*) está asociado directamente con éste.



(2) Intervenciones colectivas en la ciudad de México.

Otra dificultad para este término es que en la práctica, el *arte urbano* se entiende de modos distintos. Por ejemplo, se puede pensar que el *arte urbano* es todo el arte que se realiza en la urbe:

música, teatro, danza, cine, foto, arquitectura, literatura, etc., o sea, prácticamente toda la producción artística que se genera en las ciudades, es decir, arte de la urbe; que es casi todo el arte, pues el que podría considerarse *arte rural* generalmente es llamado artesanía o folclor popular. Por otra parte, se puede entender como aquella producción artística que tiene una relación directa con la urbe en cuanto a su objeto, su temática o su tratamiento, o sea, arte sobre la urbe o lo urbano como tema del arte, por ejemplo, un relato gráfico o un estudio visual sobre edificios o una zona específica de la ciudad. Pero para otros, el *arte urbano* es el arte del *graffiti*, el estencil, los stickers (**fig. 2**) y las manifestaciones paralelas surgidas en las calles de las ciudades.² También por otro lado, otros piensan casi como acto reflejo, en las esculturas y monumentos que ocupan un lugar en glorietas, calles, camellones o parques. Pero no se trata de esto, ni de aquello.

1.1.1 ¿Qué es el arte urbano?

El concepto de *arte urbano* que adopta este trabajo es aquél que visualiza la ciudad como un complejo sistema que puede ser intervenido por una serie de obras incidentes. Todo lo que se considera urbano o urbanizado y lo que contiene, todas sus superficies, suelo, banquetas, edificaciones, bardas, bancas, postes, baldíos, camellones, calles, glorietas, azoteas, callejones, puentes, foros, parques; habitantes animales, vegetales, humanos, sus procesos biológicos; el aire que pasa, el agua que se estanca o que escurre dentro de la tierra; la historia, las dinámicas sociales, políticas y culturales, los conflictos; los flujos y las aglomeraciones, los sistemas urbanos y sus componentes en permanente movimiento, es decir, la complejidad ambiental de lo urbano como obra colectiva de las sociedades y como ecosistema.

De este modo, este *arte urbano* es un arte que permea todos los procesos urbanos y su campo de acción se extiende hasta entender o abordar también los orígenes de la ciudad como espacio político, e incluso del arte mismo como esa cualidad del trabajo humano que abre la posibilidad de abordar el conocimiento del mundo con un componente sensible y estético, o sea, el arte forjador del pensamiento que integra socialmente a los humanos y los hace concebir lugares y objetos en los

² De hecho, si se teclea “arte urbano” en un buscador web, la mayoría de los resultados llevan a páginas relacionadas con esta actividad que ha ganado por práctica continua el uso de este concepto.

cuales refleja su pensamiento; y a su vez la cultura como componente dinámico de la organización humana en procesos sociales complejos. Por lo tanto el *arte urbano* referido es un arte social, político, económico, filosófico, histórico, antropológico, científico, ecológico; pues implica todas las relaciones entre los componentes de la problemática urbana, que incluso rebasan el ámbito de las ciudades mismas, en los cuales está involucrado el ser humano, su conocimiento y su acción.

1.1.2 ¿El arte urbano es arte público?

El *arte urbano*, que pretende abarcar múltiples factores y aspectos de la complejidad urbana, es fundamentalmente un arte social, y cabe preguntarse si tiene alguna vinculación con el arte público actual; arte público que se desarrolla generalmente con financiamiento gubernamental, de grupos organizados o asociaciones civiles, que trabaja en espacios públicos y que trata de generar vinculaciones con las comunidades del lugar o comunidades interrelacionadas o convocadas, y que en algunos casos intenta llevar el “arte” a las prácticas de la gente en sus hogares o en sus centros de trabajo. O bien, por ejemplo, ha buscado llevar a la gente a los museos o “sacar a los artistas a la ciudad”.³

Ejemplo de arte público es el proyecto *Cultura en acción* (1993) en la ciudad de Chicago, en el cual se involucro directamente a sectores de lugares específicos en la construcción de obras que referían problemáticas también específicas del lugar (fig. 3). O el *Heidelberg project* (1986-1991), impulsado por el afroamericano Tyree Guyton y desarrollado junto con los vecinos de la Heidelberg Street en el *east side* de Detroit: edificios abandonados convertidos en recipientes de residuos organizados (la *babydoll house* –llena de muñecas destripadas o desmembradas-, la *tire house* –llena de llantas de todo tipo-, la *fun house* –una mezcla aleatoria de desechos-, *your world* –que aludía al pequeño mundo de la comunidad negra marginada- y *lost & found* –que recogía una serie de objetos extraviados-) pintados de colores brillantes por Guyton, quien enseñó a los niños del vecindario a manejar los pinceles mientras los vecinos traían los objetos.⁴ En México se han desarrollado obras en las que se trabaja con grupos en espacios públicos, ya sea manifestando una postura respecto a un

³ Cynthia Freeland, *Pero ¿esto es arte?* (Madrid, Cátedra, 2001), p. 130.

⁴ Félix Duque, *Arte público y espacio político* (Madrid, Akal, 2001), p.128.

problema político-social o intentando generar dinámicas no convencionales en un contextos evidentemente convencionales. Por ejemplo, una clase de dibujo con modelo desnudo en el zócalo, una caminata y pintas sobre el cuerpo de Emma Villanueva durante la protesta estudiantil del 2000 en la UNAM, o la intervención del edificio Balmori, o la reutilización libre de materiales de desecho forestal en un parque con fines lúdicos para enamorados, viejos y niños constructores - destructores.



(3) *Video en la calle, fiesta en el bloque*, instalación de Iñigo Manglano-Ovalle, junto con los jóvenes del bloque de apartamentos, en Chicago.

Arte público se considera al arte que dejó los museos y las galerías para trasladarse al espacio abierto, finalmente público. Los trabajos de *land art*, derivados del *minimal*, fueron los primeros en salir a estos espacios, sin embargo para Félix Duque el entendimiento del arte público requiere rastrear la significación en la construcción de espacios sociales y políticos desde la época de los griegos, pasando por la catedral de Chartres, el Mall neoclásico de Washington o la revolución francesa entendida como una obra de arte viviente.

En la actualidad el arte público toma al “público” *como tema ejemplar de su meditación*, dice Félix Duque, *sacando a la luz el espacio político en el que aquel se inscribe e intentando romperlo, desarticularlo y recomponerlo de mil maneras, para que en el público resurjan conciencia y memoria: para que recapacite sobre su situación social y haga memoria de su condición humana.*⁵ Para José Luis Brea el arte público se inscribe en una genealogía de nuevas prácticas que corresponde, junto con la “desmaterialización del arte”, a la “especificidad de ubicación”. Brea dice que la idea del arte público *no es otra que la de producción de espacios de interacción comunicativa*

⁵ *Ibid*, p.141.

ciudadana, partiendo de la idea habermasiana de que lo público en las sociedades contemporáneas no está dado, sino al contrario sustraído, escamoteado: y que su construcción es, por tanto, "tarea". Bajo este punto de vista, no llamamos arte público a cualquier mamotreto que se instala en un entorno urbano -digamos, absorbiendo la lógica del monumento- sino a aquellas prácticas artísticas y culturales que precisamente se dan por misión la producción de un dominio público -entendiendo por tal, y según la definición ilustrada recuperada por Habermas, la producción de un espacio en el que a los ciudadanos les sea dado encontrarse, discutir y decidir a través de ese proceso de diálogo racionalmente conducido sobre los asuntos que les conciernen en común. Esto es: un dominio de lo público políticamente activo, ni neutralizado bajo el peso de la esfera simulacral de lo massmediático, ni depotenciado por su instrumentación desde la desvaneciente fantasmagoría del espectáculo de lo político -él mismo mediáticamente neutralizado.⁶

El arte público parte de la ubicación de su campo de acción en el espacio público, e implica, como dice Brea, un dominio de lo público políticamente activo en este espacio. A esto podemos agregar lo que dice Claudia Londoño: *la obra de arte público, se ubica en el escenario urbano, configurando múltiples entramados simbólicos, en los cuales confluye la percepción del sujeto y la experiencia visual de la misma, dando lugar a la fusión entre el mundo de la representación artística y los hechos de la cotidianidad. Las obras de arte, han establecido en el paisaje urbano, un territorio estético en donde se construyen las interacciones comunicativas, producto de la apropiación del objeto estético y la asunción de significados individuales y acuerdos colectivos.⁷*

Pero el *arte urbano*, según se podrá constatar más adelante, plantea su campo de acción no sólo centrado en el espacio público, y no necesariamente toma al “público” como objeto de reflexión. Su campo de acción es la sociedad misma más allá de su condición pública, la configuración socioespacial de sus relaciones, el sistema político-económico y las interdependencias con el ecosistema urbano en su conjunto. Es decir, el *arte urbano* plantea un proceso de transformación socio-política y “ecológica”. En este sentido su visión tendería a identificarse más con el constructivismo o con lo planteado por los situacionistas. Por lo tanto es posible afirmar que el arte urbano no puede estar inscrito dentro de la “categoría” de arte público, sino más bien la noción de

⁶ José Luis Brea, “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: *postfotografía, postcinema, postmedia*”. En *Acción paralela*, No. 5, enero de 2000. <http://www.accpa.org/numero5/imagen.htm>

⁷ Claudia Mónica Londoño, “Arte público y ciudad”, en *Revista de Ciencias Humanas*, Universidad Tecnológica de Pereira. <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev31/arte.htm>

arte público podría ser un componente de las acciones del *arte urbano*, pensando que éste opera como herramienta cultural constructiva en distintas dimensiones paralelas, a saber, en la dimensión cultural, en la dimensión socioespacial, política, económica y ecosistémica; y que su campo de acción no solamente se centra en el dominio de lo público políticamente activo, sino que su campo de acción es el fenómeno complejo de lo urbano y sus múltiples relaciones con la complejidad ambiental.

Sin embargo, el planteamiento teórico del *arte urbano* dista aún de una posible consecución de sus “insospechadas” posibilidades. Al parecer, no existe aún un trabajo que haya hecho suyos por completo estos planteamientos, y que haya concretado efectivamente sus articulaciones teóricas.

1.2 El *arte urbano* de Óscar Olea

Dada la complejidad que supone este *arte urbano* y su comprensión, e incluso su propia delimitación, es necesario precisar los aspectos que intervienen en este “arte” que intenta incidir en una gran cantidad de factores simultáneos y que al mismo tiempo es determinado por éstos. Óscar Olea⁸ provee elementos que permiten estructurar de una forma lógica las relaciones entre las dinámicas urbanas y las posibilidades del arte de incidir en ellas.

El libro *el arte urbano*⁹ permite comprender y definir este campo de acción, sobre todo porque es Olea quien genera este concepto, proponiéndolo como una orientación dentro del posgrado de Artes Visuales de la UNAM, visualizando una gran potencialidad en su articulación teórica. Olea plantea en su libro, entender qué es *la práctica estética* y *la práctica artística* en la urbe, distinguiendo la primera como función (posible) de todos los habitantes de la urbe en su vida cotidiana, y la segunda como actividad profesional del artista que incide en el espacio urbano, o sea, como práctica social de las disciplinas artísticas. Luego, plantea acercarse a los aspectos *ideológicos, políticos* y *estéticos urbanos*, entendiendo precisamente, las dificultades de carácter ideológico y político a que se enfrentan, tanto la práctica social de las artes como el surgimiento de un arte urbano

⁸ Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y fundador de la orientación en *arte urbano* en el posgrado de la ENAP.

⁹ Olea, Oscar. *El arte Urbano* (México, UNAM, 1980).

que realmente responda a los conceptos y necesidades del presente.¹⁰ Y por último, aborda aspectos de *semiología y estética urbana* en torno al concepto de negatividad en la conducta estética de los habitantes de la urbe, y la capacidad semiogénica que ésta tiene, es decir, como generadora de signos.

Pero, la intención en este trabajo es retomar puntos generales de su propia noción de *arte urbano* y la distinción entre *práctica estética* y *práctica artística*, interpretarlos, reconsiderarlos y desarrollar a partir de esto la argumentación de una crítica al uso del espacio por el arte actual y su papel en la lógica cultural, oponiendo a este las posibilidades de acción del *arte urbano* en los procesos del espacio político creado y del espacio biológico ocupado por la ciudad. Observando el *arte urbano* como una proposición teórica válida y útil para las iniciativas diversas en la lucha por un mundo más justo y ciudades más habitables.

1.2.1 Arte, sociedad y ciudad

En la introducción de su libro, Olea dice que *la socialización del arte ha dejado de ser (sólo) una alternativa*, y que ahora implica *la única posibilidad de restituir al arte de su (verdadera) función social* y así *dotarlo de nuevas estructuras significantes*¹¹ y por lo tanto, y de manera reiterada, queda manifiesto que se trata de un arte social. El *arte urbano, cuyas realizaciones tradicionales están vinculadas a la plástica*, consiste básicamente en una práctica de carácter colectivo que permite diversas e *insospechadas*¹² posibilidades de realización con la participación de todas las artes tendientes a humanizar o equilibrar los procesos de la ciudad.

Considerando estos procesos y las dinámicas sociales, el *arte urbano* interviene en la ciudad y se relaciona propositivamente con otras áreas del conocimiento humano. Olea dice, *es necesario que el arte urbano deje de ser entendido como aplicación monumental de las artes tradicionales y se practique como la transformación o conformación del espacio urbano y todos los elementos, naturales y artificiales, que lo conforman, en función de la conducta social.*¹³ Así, lo que plantea Olea hace ver que su finalidad consiste o podría consistir en articular mediante la imaginación,

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹² *Loc. cit.*

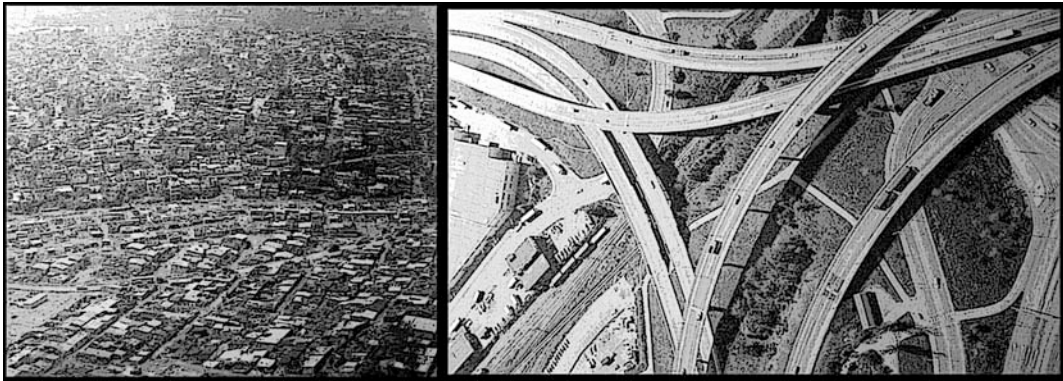
¹³ *Ibid.*, p. 60.

directa o indirectamente, producciones de todo tipo y a todos los niveles, individuales, de grupo, comunitarios, regionales; e implicaría, según la necesidad específica, implementaciones lúdicas, didácticas, propiciatorias; organización, influencia o acción política; innovación científica y técnica; reforestación, conservación, restauración o propagación de tradiciones locales; cambio ambiental, color, sonido, textura, etcétera; y enfocándolo en un sentido amplio, equilibrio, es decir, equilibrio social, político, demográfico, espacial, dimensional, estético, ecológico. Por lo tanto, el *arte urbano* implicaría una intervención significativa tan amplia, que requiere tomar en cuenta todos estos factores que intervienen, y tan específica que tiene que localizar con precisión sus objetivos inmediatos y su aplicación concreta, tanto como sea posible.

El *arte urbano* entonces es un proceso dentro de un sistema social dinámico, una praxis que parte de la distopía (característica de la mayoría de las urbes) hacia la utopía. Entendiendo distopía (de carácter negativo) *como una tendencia degenerativa de las condiciones de vida en la ciudad, en oposición a una tendencia positiva (utopía) en la cual el hombre va alcanzando mejores y más altas condiciones de vida.*¹⁴ Pero aquí es necesario tomar en cuenta que la palabra utopía tiene o puede tener, según su raíz etimológica, dos significaciones. Una, cuya raíz *ou (no) topos (lugar)*, implica una negación, y otra, cuya raíz *eu (bien-bueno) topos (lugar)*, tiene una connotación positiva. En el primer caso *outopía* se entiende como un lugar no posible o inexistente, y corresponde a esto la noción generalizada de que la utopía es un sistema o proyecto ideal no realizable, o simplemente un lugar fuera de la realidad. En el segundo caso, *eutopía* se puede entender como un *buen* lugar, y así también se puede referir a aquellos lugares que por naturaleza se mantienen en equilibrio biológico con los ciclos terrestres, o los sitios que son emplazados con una lógica y visión positiva para la existencia común y colectiva entre diversas especies, y por supuesto, los seres humanos entre sí.

Óscar Olea expone el papel importante, sino decisivo, que puede jugar el arte urbano en la transformación ecológica de las ciudades; de ciudades semiológicamente negativas (**fig.4**), caóticas y desiguales (distópicas) a ciudades positivas (utópicas, pero de manera más precisa *eutópicas*), es decir, habitables, sostenibles energéticamente y propiciadoras del desarrollo de las capacidades humanas en condiciones de equidad.

¹⁴ *Ibid.* p. 18.



(4) Aspectos urbanos distópicos.

Ahora bien, en ese tránsito entre distopía y utopía, para Olea, los objetivos del *arte urbano* implican *devolver al hombre común su capacidad creadora* y dar lugar a *un arte útil para la comunidad en su sentido más riguroso*, es decir, la *regeneración del espacio público*, la *revitalización semiótica de los objetos urbanos*, la *conformación de espacios lúdicos y de información*, la *utilización adecuada de la creatividad comunitaria*, la *desmercantilización del espacio* y la *restitución de la funcionalidad sin detrimento de la calidad estética*.¹⁵

Ya que la ciudad (tanto como abstracción del espacio político, como construcción física concreta) ha ido transformando gradualmente el sentido original de su formación y degradando en muchos casos las interacciones biológicas, el arte urbano puede contribuir a realizar acciones necesarias para reestructurar sus procesos vitales como hábitat y avanzado sistema humano. De acuerdo con Olea, *tanto la ciudad como las manifestaciones artísticas son resultado de una acción ritual*, y *la ciudad original, la ciudad mágica y ritual, que en un momento dado apareció como el mejor hábitat humano para el desarrollo de la inteligencia, no es un producto puramente cultural, sino el resultado de los estrechos vínculos entre la naturaleza y el comportamiento humano en constantes procesos de intercambio*.

La ciudad se entiende *como hábitat y las artes como forma ritualizada del flujo de presiones que van de la naturaleza hacia el hombre y de éste hacia aquella, donde se originan normas de conducta en los que se funden la función con la expresión y la acción con sus significados*.¹⁶ *La ciudad es una obra y no un objeto, por lo que su fisonomía cambia constantemente por el efecto del*

¹⁵ *Ibid*, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

*diálogo entre el hombre y las cosas.*¹⁷ Esto es, en cierto sentido, un hábitat formado por acciones culturales complejas. *De modo tal, la ciudad contemporánea afecta la capacidad estética de los individuos impidiendo su cabal desarrollo como seres humanos, y el arte actual puede y debe contribuir a contrarrestarla.*¹⁸ La ciudad como obra colectiva refleja toda esa serie de relaciones de sus componentes en varios niveles de complejidad estructural. La ciudad es una obra que tiene inscritos en sus construcciones y dinámicas todos los procesos contradictorios a los que se somete la vida cotidiana colectiva (fig. 5).



(5) Aspecto de una zona de Caracas y otra de la ciudad de México.

A partir de lo anterior, si entendemos la ciudad como una “obra permanente” tenemos ya otra pista clara para situar el campo de acción del *arte urbano*. A partir de estas precisiones de Olea, la cuestión que surge ahora es que la función del arte en la ciudad, en relación con los otros campos del conocimiento humano, como se verá más adelante, esta acotada; y no sólo eso, sino que esta delimitación entre los campos de conocimiento y su lugar en la estructura organizativa política, económica, cultural también crea una fragmentación en las áreas físicas de la ciudad.

De este modo habría que advertir que ciertos espacios específicos dentro de las urbes son el resultado en muchos casos de una profunda separación de áreas y campos de acción humana dadas tanto por la traza original de la ciudad y la incorporación a la urbe de pueblos periféricos como por las prioridades de la modernización y la lógica de mercado, que implican una planeación territorial definida por las actuales categorías de uso del suelo, que sin embargo no están en la mayoría de los

¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸ *Loc. cit.*

casos articuladas de acuerdo a un plan coherente que por lo menos haga que ese modelo socioespacial de reproducción económico sea eficaz, mucho menos previstos o contemplados otros factores y necesidades específicas de diversos habitantes.

En la práctica se pueden observar áreas industriales, áreas de consumo y áreas de entretenimiento (estas dos si asociadas), áreas de servicios, áreas para la “cultura” (también asociadas frecuentemente con el entretenimiento y el consumo), áreas del gobierno y del servicio público, áreas habitacionales, etc. Áreas como islas bajo controles específicos, no siempre aparentes, que impiden otro tipo de formas o vínculos creativos en las actividades cotidianas y donde el área para el arte resulta igualmente delimitada.

La complejidad social y la complejidad de las expresiones artísticas junto con la fragmentación y la superespecialización, han ido distanciando las relaciones directas del hombre con la realidad concreta, incluso inmediata, constituyendo una serie de esferas mediatizadas que filtran esa realidad y que determinan el grado de enajenación a la que se encuentra sometido el ser humano contemporáneo y principalmente, el ser humano contemporáneo urbanizado.

Todo esto hace además que el arte actual constituya por un lado una esfera aislada y por otro las ciudades un vertiginoso ente cambiante de relaciones alienadas. No obstante se mantiene la relación constante entre el arte y sus propuestas con los cambiantes modos de vida y los avances tecnológicos, y es por esto que se generan nuevos lenguajes y se trascienden los límites del arte tradicional.¹⁹ Pero aún dándose este vínculo entre el desarrollo social y el desarrollo de las propuestas artísticas la desarticulación entre ellas se manifiesta en esa fragmentación por áreas a las cuales la sociedad en su conjunto accede según su posicionamiento en el estrato socioeconómico y cultural al cual pertenece.

1.2.2 Arte y vida cotidiana

La separación entre la vida cotidiana de la mayoría y la creación de obras en artes visuales está, por lo general, mediada por la institución que absorbe la mayor parte de esta creación y confiere un valor agregado a esa serie de objetos o acciones llamados arte. La extraordinaria diversidad de medios

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

disponibles para el arte en la actualidad no implica necesariamente, de manera proporcional, una aportación recíproca real de los “imaginadores profesionales” hacia la sociedad. En este sentido puede decirse que existe un arte muy egoísta y poco amable con la gente. Un signo de interrogación es el común denominador del espectador frente a la críptica o muy superficial elaboración del creador, a veces sólo “comprendido” por aquellos que ven en sus objetos una plusvalía inmediata y tienen posibilidades de invertir en él. Esta generalización es por supuesto discutible, pero cuenta para cierto sector de artistas enfrascados en su propia trascendencia ante la institución y el mercado.

La disponibilidad de medios, entre otras cosas, ha transformado también las características de las obras, según este avance tecnológico al mismo tiempo que se abren y cierran válvulas para los discursos y contenidos según los tiempos y condiciones del ámbito económico, ideológico y político. Existe así un cambio en las formas de recepción de la obra artística a través de la evolución tecnológica de los medios. Esto del mismo modo en que Walter Benjamin²⁰ afirmaba que los emergentes medios de reproducción técnica (a principios del siglo XX) impactaban en las capacidades receptoras de la sociedad, es decir, que las condiciones materiales en las que se desenvuelve el cambio social están determinadas por la irrupción de nuevas técnicas reproductivas y a su vez por el cambio en la sensibilidad colectiva generada por un nuevo medio ligado, a su vez, a una nueva forma de recepción. Lo discutible en este caso es, si los medios son usados deliberadamente para alienar o mantener las cosas en su sitio dentro del ordenamiento económico o para desalienar, socializar y transformar las realidades a través del arte o de otras herramientas culturales asociadas a procesos políticos y económicos alternos.²¹

El problema es la falta de efectividad de los planteamientos que el arte en la actualidad genera hacia las problemáticas humanas (la desigualdad social, la violencia, la destrucción de ecosistemas, las dinámicas urbanas, las guerras, la represión...), en contraste con el gran potencial transformador con que cuenta. Bien pueden ser muy agudas las observaciones de ciertos artistas respecto a estas problemáticas, pero a las observaciones es necesario completarlas con propuestas articuladas en los procesos observados, y llevarlas a cabo, no como una “obra de arte” suficiente en sí misma por ser arte, sino como una aportación desde la trinchera de esta área, vinculada a otras aportaciones desde

²⁰ Ver el texto de Walter Benjamin, “El arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos* (Madrid, Taurus, 1976).

²¹ Ver también de Walter Benjamín, *El autor como reproductor* en http://bolivare.unam.mx/traduccion/autor_productor.html

otras trincheras. El arte actual tiene la posibilidad de responder recíprocamente a los “avances” sociales que le permiten la diversidad y riqueza de objetivos, contenidos y medios.

Si la puesta en práctica de acciones/obras de *arte urbano* responde de ese modo recíproco entre visualizaciones precisas, medios disponibles y resolución de problemáticas, entonces tendríamos la clave. Pero, regresando al texto de Olea, ahí no es posible ver como una obra de *arte urbano* de manera concreta, puede articularse para llevar a la práctica y a la vida cotidiana, todos los objetivos planteados, en el sentido de interrelacionar toda esa serie de factores que generarían una transformación a través de la *práctica estética* colectiva. Olea da algunos ejemplos de obras en las que existe algún grado de acercamiento a los planteamientos de arte urbano, como una fuente de Fernando González Gortázar en Guadalajara o un proyecto de ciudad hidroespacial del Grupo Madi en argentina.

Muestra también, de manera esquemática, como podrían relacionarse hipotéticamente los habitantes urbanos, los responsables gubernamentales, los planificadores urbanos y los artistas,²² lo cual establece, desde mi punto de vista, una nueva estructura fragmentaria, o por lo menos un esquema poco acabado en relación con la visualización de la complejidad urbana cuando plantea la interacción de sectores de manera muy generalizada; aún incluso, cuando parte de una acertada crítica a los planificadores urbanos que deciden modelos basados en una supuesta función colectiva, *que no está siquiera definida*, pues simplemente no corresponde con la diversidad de funciones posibles y la diversidad de necesidades e intereses de los habitantes de una ciudad, de modo tal que la ciudad no puede ser una especie de *maquina preconcebida por la ciencia y realizada por la técnica*.²³

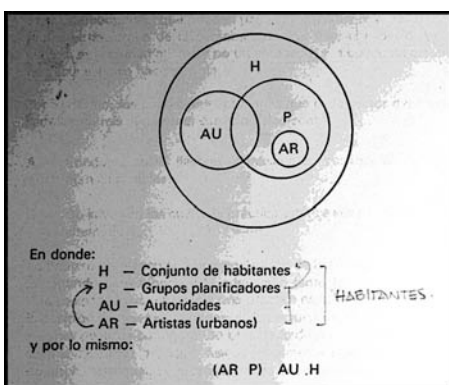
Para Olea, *la ciudad surgió porque en ella el individuo y su colectividad han podido desarrollarse paralelamente guiados por su sensibilidad y su inteligencia*. De acuerdo, pero la reducción a cuatro sectores imprecisos (**fig. 6**) implicados en la responsabilidad de la construcción (utópica) urbana no es suficiente, ya que por un lado se reduce la complejidad de la problemática urbana a una intervención de sectores y por otro lado mantiene una concepción en la que el artista es el motor creativo de la acción.

En otra parte de su texto, por ejemplo, Olea cita un texto de Jonh Cage donde dice lo siguiente: “*El arte, en vez de ser un objeto hecho por un persona, es un proceso puesto en*

²² Olea, *op. cit.*, p. 81.

²³ *Ibid.*, p. 80.

*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”.*²⁴ Esto es una posición bastante concordante con lo que en teoría constituiría una acción de *arte urbano*, pero en este caso, lo urbano, que no es el asunto en la cita, es rebasado por una noción socializante, que podría hacerse extensiva a una noción transformadora si los objetivos de esa acción (praxis) en proceso, tendieran a concretar otro tipo de relaciones distintas en una producción estética, y no solamente la posibilidad de una novedosa experiencia colectiva, donde sigue existiendo una separación entre quienes crean (intérpretes) y quienes siguen el impulso creativo.



(6) Esquema propuesto por Oscar Olea para la participación de artistas urbanos en la planificación.

Más que la simplificación en sectores actuantes en la problemática urbana, habría que atender primero la visualización y el entendimiento de la complejidad urbana, considerando que se requiere a su vez atender la forma en que se accede a este conocimiento de lo complejo.

A pesar de esto el *arte en la vida cotidiana* sucede, de hecho, en el sentido que plantea Michel de Certeau, refiriéndose a las tácticas cotidianas de la gente para sortear las imposiciones sistémicas,²⁵ y más aún en la práctica de pueblos que han hecho de su cotidianidad y su reflexión política cultural una interrelación coherente del arte en la vida cotidiana. En los ámbitos urbanos, la gente es creativa y resuelve sus problemáticas a pesar de la enajenación y la opresión hacía las libertades. Es decir, se

²⁴ *Ibid.*, p.15.

²⁵ Ver la “Introducción General” en Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (México, ITESO-UIA, 2000).

trata de un arte (o práctica cotidiana) que no necesariamente se refleja estéticamente, pero que contiene elementos de la creatividad potencial de cada individuo.

1.2.3 Estructuración disciplinar en el arte urbano

Si revisamos la noción de *práctica estética*, como problema del arte en la vida cotidiana de los habitantes de la urbe,²⁶ probablemente nos enfrentemos a una contradicción, pues al parecer el motor de esa práctica sigue siendo el artista conciente, que “generosamente” involucra a otros en su experiencia; y esa *práctica estética* entonces no sería posible sin esa iniciativa, es decir, sin la *práctica artística* volcada a la promoción, gestión y formación de la *práctica estética*. Si pensamos en la *práctica estética* cotidiana de todos los habitantes, incluyendo el componente estético en las tácticas creativas, estaríamos hablando por una parte, de la posibilidad de una formación donde el arte opere en la educación de manera integrada y no sólo complementaria, que implicaría la incorporación del arte como eje transversal de los contenidos curriculares desde la formación temprana; donde entonces, como resultado, todos podríamos articular con alto grado de sensibilidad los problemas más simples o los más complejos de todas las áreas del conocimiento y de la vida cotidiana; o estaríamos hablando, por otra parte, de la colectivización de las herramientas teóricas y prácticas del arte en el ámbito público. En ambos casos, se trataría del desarrollo permanente de una *téchne* transversal. Un saber hacer no fragmentario, sensible, estético y recíproco. A su vez constituiría todo un arte que logremos hacer todo esto de forma colectiva. Se trata de una contradicción o tan sólo de establecer claramente que para generar la práctica estética en las urbes se requiere una *práctica artística* que la propicie.

Pero, además hay otra cuestión que también genera una posible contradicción, que es, si el *arte urbano* podría considerarse una rama más del vasto espectro de manifestaciones artísticas contemporáneas o si necesariamente tiende a abarcarlas dentro de sí. Olea no aclara esta cuestión y da por sentado la participación de todas ellas en la humanización de la ciudad; sin embargo, la situación concreta del *arte urbano* planteado por Olea se observa como otra área más, dentro de las disciplinas del arte. Situación que opera en su contra.

²⁶ *Ibid.*, p. 49.

Entonces, ¿cómo situar con precisión al *arte urbano* dentro de una estructura ya convencionada del arte en la actualidad? Desde mi punto de vista no es necesario, porque si estamos de acuerdo con los planteamientos iniciales donde el *arte urbano* trata de incidir *eutópicamente* en la complejidad del problema de la ciudad, es evidente que corresponde a otra estructuración y a otro tipo de intereses. Aunque podría ejercer la pintura, por ejemplo, se distanciaría evidentemente de los intereses en torno a la pintura tradicional para sala, tendría una relación espacial-ambiental distinta.

La participación de todas las artes en otro arte, por así decirlo, plantea una problemática donde la fragmentación del conocimiento hace que el abordar un problema complejo, como el urbano, implique una nueva visión del conocimiento que implique trascender esta fragmentación e integre distintos conocimientos incluso a través de distintos métodos.²⁷ Las artes plásticas, origen del arte urbano, estarían ya fundidas con la práctica arquitectónica, con la ingeniería su fuese necesario, con la filosofía con la sociología, con la gestión territorial, con la sustentabilidad ambiental, con la biología y un largo etc. El *arte urbano*, sin que lo mencione Olea, implica la transformación de los campos de conocimiento, por lo menos, iniciando con las artes plásticas, que atraviesan hace años por una crisis de la Academia, no sólo en México.

Problemática evidente, por ejemplo, en la misma estructuración fragmentaria de la educación artística y de la educación en general. La estructuración curricular, no corresponde a la diversidad actual de manifestaciones artísticas, completamente híbridas. Sin dejar de lado, que se sigue pintando, grabando y esculpiendo como siglos atrás, buena parte de la producción artística tiende a emplear nuevos formatos, nuevas tecnologías, otros soportes. Esto implica que la producción real no corresponde con precisión a la estructura académica. En el mismo posgrado de la ENAP se observa esta fragmentación del conocimiento artístico, tanto si pensamos que las artes plásticas corresponden tan sólo a un área de las artes (danza, teatro, música, arquitectura) fragmentada dentro de sí en campos diferenciados (escultura, pintura, grabado, foto, diseño, arte urbano), pocas veces real o eficazmente complementarios.

La integralidad del arte en general y sus medios requiere a su vez de espacios adecuados para esta interacción de conocimientos y medios, es decir, talleres abiertos y comunicados con múltiples recursos y sobre todo susceptibles a la transformación, o por lo menos la disposición y apertura para

²⁷ Por ejemplo Enrique Leff (*op. cit.*) señala la pertinencia de un conocimiento incluyente y amplio para la resolución del problema ambiental, pues para él este problema es en realidad un problema del conocimiento mismo, p. 17.

que estos operen en este sentido en sus actuales condiciones, además de seminarios, coloquios, montajes experimentales, intervenciones en otras disciplinas y diálogos constantes con integrantes de otras disciplinas. Pero si hablamos de arte en la vida cotidiana, el taller para ese arte es el espacio de la vida cotidiana. Por lo tanto, más que una apertura de talleres se trata de la democratización y accesibilidad del conocimiento en general. Esto rebasa las competencias en torno a una posible reconsideración y reestructuración de la enseñanza del arte o de las artes. Pero desde el ámbito de las artes es pertinente hacer las observaciones e ir discutiendo en torno a estos problemas.

Aunque, en el terreno de lo aún más utópico,²⁸ el mejor espacio para la experimentación del arte integral es precisamente esa realidad fragmentada-fragmentaria urbana, que podría reestructurarse valiéndose de las múltiples herramientas de todos los campos del conocimiento humano, y donde se pretendería extremar la noción de transdisciplinariedad,²⁹ lo cual implicaría generar tal vez una especie de laboratorio cotidiano, en el cual se ejercite una praxis colectiva en lugares concretos, como suma de las capacidades comunes en torno a objetivos también comunes, es decir una *eutopía* en permanente construcción. Y esta *eutopía* sólo puede serlo si su proyección parte de las concretas condiciones presentes.

Por lo tanto un arte integral como el arte urbano, si seguimos lo planteado por Enrique Leff, implicaría la construcción de una nueva estructura epistemológica partiendo de la necesidad de la inclusión de conocimientos diversos.³⁰ Esto quiere decir que la discusión sobre el arte tendría que dejar de centrarse en el arte en sí mismo, para atender las infinitas relaciones de la capacidad creativa desde el campo ya conocido del arte hacia otros conocimientos, y viceversa, es decir, incluso colocando en el foco de otros conocimientos o saberes, elementos del conocimiento generado por el arte. De ahí que la transdisciplina y el saber ambiental se vislumbren como herramientas útiles en este acercamiento a la complejidad. No obstante, además del problema epistemológico, otro obstáculo a salvar el problema de los recursos. Ya que el apoyo a los proyectos está condicionado por las políticas culturales vigentes, que mantienen una estructuración de los campos disciplinares de igual modo fragmentaria, se dificulta, como ya observamos, en buena medida el entendimiento de la dimensión que el *arte urbano* implica, así como se dificulta el apoyo con recursos que en teoría

²⁸ Es importante no perder de vista el sentido como se trata la palabra utopía en este trabajo (ver p. 23)

²⁹ Entendiendo transdisciplina como abordar un problema determinado aportando y generando conocimiento que trasciende el proceso y la estructura convencional de las disciplinas confluentes.

³⁰ Leff, *op. cit.*, p. 15.

tendrían que proporcionarse desde organismos diversos como dependencias gubernamentales, no sólo de cultura, sino desde otras, como energía, salud, transporte, economía, ambiente, etcétera, al mismo tiempo que la acción creativa del arte urbano cuestionaría el funcionamiento no tan coordinado de las mismas. Otros modos implicarían apoyos de organizaciones civiles cuyas orientaciones políticas, fuentes de recursos y objetivos son diversas y contrapuestas. En cualquiera de los casos la gestión de los proyectos implica que en estos se concrete una reflexión sobre la posible incidencia del arte en la conformación de nuevas relaciones y construcciones sociales. Y esto no quiere decir que no se pueda actuar fuera de esos canales, sino que, a menos de que se trate de proyectos de bajo presupuesto y gran influencia, o que cuenten con el apoyo decidido de una comunidad o grupo social, es un hecho que, si se actúa de manera aislada y sin recursos suficientes las acciones permanecerán marginales.

La influencia de un arte vinculatorio y generador de cambios sociales concretos no puede actuar tácticamente donde su influencia sea constantemente rebasada por la dinámica progresiva del deterioro urbano y la desigualdad social. Y esto depende en gran medida del sentido de las propuestas en relación a sus aliados tácticos, es decir, si se trata de instancias gubernamentales, organizaciones privadas, organizaciones civiles, o grupos organizados en resistencia. Y aquí también hay que prever otra dificultad, la posible contradicción ideológica entre participantes en proyectos de arte urbano. Pues habría que suponer qué sucedería con un hipotético encuentro de habitantes, artistas urbanos, funcionarios y planificadores -como lo menciona Olea-, provenientes de corrientes políticas distintas que tratan de llevar a la práctica sus particulares visiones de lo que es o puede ser una ciudad mejor.

Para Óscar Olea *el arte urbano sigue siendo hasta el momento solamente una (o)utopía*,³¹ y para alcanzar esta utopía, que en este caso sería ya una (e)utopía, es necesario: [1] *la conciencia del problema entre los propios artistas*; [2] *su inclusión dentro de los equipos interdisciplinarios que investigan el fenómeno urbano para su comprensión* y [3] *la inclusión de las proposiciones artísticas dentro de los centros de decisión estatal que permita canalizar los recursos suficientes para su realización*. Pues mientras no estén dadas estas condiciones *la ciudad no podrá llegar a ser nuevamente un espacio estético, ni los artistas modificarán sus hábitos ancestrales de comprensión que les permita una participación elocuente y propia en el proceso civilizatorio*; que para Olea es el *más revolucionario de la historia*.³²

³¹ Olea, *op. cit.*, p. 44.

³² *Ibid.*, p. 46. (La descolonización progresiva de la región latinoamericana).

1.3 Crítica al arte actual

A partir de lo anterior, es posible comprender que en relación con los restantes ámbitos de la cultura como actividad social conjunta, el arte actual se encuentra reducido³³ a una circunstancia de incidencia mínima en la vida cotidiana, aún cuando buena parte de las producciones se asocian discursivamente con la cotidianidad; y que con frecuencia el “mundo del arte” es básicamente referente de una sobrevaluada progresión de egos y audacias banales, sofisticadas o precarias parafernalias en torno a la inauguración de exposiciones, y muchísimas obras e ideas en la práctica sirven poco para incidir y transformar una situación planetaria compleja y desigual.

Obviamente, incidir y transformar el mundo no es el objetivo del *mainstream* del arte actual. Y en esa circunstancia, esa esfera del arte articula y mantiene una muy convencional manera de estructurar los procesos de creación y recepción, reduciéndolos nuevamente dentro de su propia reducción: creación de unos (equivalente a producción) de la obra artística (equivalente a producto, pero con valor simbólico y monetario agregado) y recepción de otros (equivalente a consumo). Esto contribuye a reproducir los modos económicos, políticos y sociales que mantienen la situación de inequidad, insustentabilidad y desequilibrio general. Por esto el arte como institución ligada al orden reproductor del sistema de explotación y explotación de los recursos de la tierra, reproduce culturalmente mecanismos, sectores, privilegios, exclusiones, excesos, omisiones, aún cuando muestre una faz de apertura, crítica y libertad.

1.3.1 La práctica artística

En la *práctica artística* existen, en efecto, elaboraciones distintas a las convencionales y en ocasiones desligadas de este *mainstream*, pero podemos reconocer, a grandes rasgos, que las elaboraciones convencionales son aquellas en las que una vez dispuestas apropiadamente, por lo general el autor es referente total a todo lo desplegado, la obra es lo desplegado que por lo general sólo se puede mirar detrás de la raya, el discurso es el texto necesario para la asimilación apropiada de la idea (del autor,

³³ En el sentido de que sólo pocos dentro de una enorme totalidad humana tienen un vínculo directo con las producciones artísticas, y porque lo que de él resulta es intrascendente para el resto dentro de esa totalidad.

que a veces suple el curador) y el receptor es ese privilegiado consumidor de cultura que sabe cómo entrar, desplazarse, retroceder, obviar o no las fichas y articular un comentario coherente y fundamentado al respecto; la institución y el mercado son los otros componentes que actúan como soporte que posibilita esta estructura.

Así, pensando en la convencional manera de hacer y consumir el arte, habría que tratar de entender básicamente el mecanismo de interrelación entre autor, obra y receptor en un espacio construido para crear siempre una distancia y un papel específico a cada uno de ellos; y que esto representa una manera de conservar un estándar controlable por la institución artística y el mercado.

Los sitios donde se lleva a cabo la interrelación convencional autor-obra-receptor son predeterminados y configurados espacialmente en términos de una relación también predeterminada, haciendo que la finalidad principal de la práctica artística actual sea exhibir y validar lo creado como “arte”, y no el seguimiento y la reflexión de la función y la acción de la obra o de la idea de la obra. En un proceso que fácilmente podría verse enriquecido con muchas y múltiples ideas en un proceso abierto de creación y reflexión, éstas son vertidas a una especie de nada estéril³⁴ del “espacio artístico” contemporáneo, donde la obra cosificada aparece en un escaparate sin otro contexto que el del “arte” (fig. 7). La obra se congela en el espacio y en el tiempo, permanece museificada, se colecciona, se documenta para ingrese a la historia del arte y se argumenta en torno a su pertinencia, su virtud, o se justifica su inclusión con la retórica incomprensible basada en la trayectoria del artista o algún rasgo de su obra. Incluso el proceso, en las obras de *arte proceso*, se detiene en el registro del momento “clave” de la obra, el resto del proceso ya no importa; ahora importa el documento y la gestión del documento.

La aparente libertad en el arte es completamente relativa. Si se está de acuerdo con que la mecánica de funcionamiento de la institución del arte corresponde de manera paralela a la dinámica de desarrollo moderno, es posible pensar que la circunstancia del arte actual, a su vez, corresponde a una adecuación constante de las posiciones asumidas por las partes que interactúan en la estructura instituida, según se presentan los cambios dados por ese desarrollo moderno y los cambios en la forma, el contenido y la significación de la propuesta artística. Estructura que en términos generales se puede sintetizar en *a.* una reacción que se encarga del mantenimiento de la institución artística y *b.*

³⁴ Espacio (limpio y liso, llano) en el que se quita y se pone sin posibilidad de que se articule un fenómeno cultural a partir de una acción y propuesta, es decir, se muestra el objeto o la acción para que se reconozca su cualidad “artística” sin considerar la posibilidad de reflexiones y acciones previas o posteriores.

una resistencia propositiva que, conciente o no de esta mecánica, presiona y rompe imaginando, para ser luego asimilado dentro de la estructura. La constante readecuación de discursos da cuenta de las nuevas experiencias artísticas, cobijándolas y absorbiéndolas en los espacios dados. Y las experiencias extramuseísticas constantemente regresan al museo [o al libro/museo].



(7) *Plaza de Tiananmen: interrupción de la transmisión*, 1990-1991, videoinstalación de Dara Birnbaum, en la galería Rhona Hoffman, Chicago y *Perdió la cabeza, se desvistió y hecho a correr desnudo*, 1983-1990, de Ilya Kavakov, en la Ronald Feldman Fine Art, Nueva York.

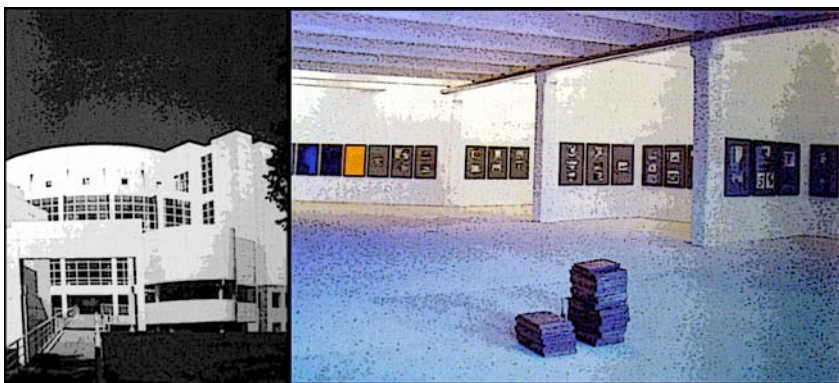
Por otra parte, las características del arte actual pueden visualizarse junto con múltiples factores sociales corrientes, como consecuencia de la potenciación del avance tecnológico de las sociedades contemporáneas, que a su vez ha ido potenciando la experimentación con los medios técnicos emergentes. Esta experimentación, sin embargo, no es correspondiente con la posible aplicación de estos avances a las necesidades sociales primarias ni a la reflexión sobre las capacidades humanas, sino a dictados ideológicos y mercadológicos precisos, directa o indirectamente. Dictados que, por ejemplo, según Heriberto Yépez,³⁵ han dotado de nombre y significación a un periodo artificial y confuso: la posmodernidad.

En las últimas décadas la función del arte en general, aunque no se precise cuál es, se ha ido restringiendo a una exploración que, paradójicamente, lo aleja de cualquier otra reflexión creativa ligada a la cotidianidad de la sociedad completa. Pues al mismo tiempo que sus contenidos y sus medios se extienden casi infinitamente, su incidencia en la realidad completa se restringe

³⁵ Ver el artículo “Defragmentación. Adios al posmodernismo [y a los Estados Unidos]” en *Replicante* (México, Año 1, No. 3, abril-junio 2005), p. 70-79.

instrumental y protocolariamente a los espacios artísticos, mientras que la reflexión en torno a lo creado se cede a los especialistas.³⁶ En la actualidad la función explícita del arte no está en absoluto definida, pues objetivamente nadie está de acuerdo en para qué sirve. Pero, en cambio, sí se puede pensar en una función implícita, que surge de las determinaciones de la institución de acuerdo con las necesidades del sistema, haciendo adecuaciones contextuales a la producción de mensajes y significados, siempre acorde con la tendencia general que conduce la transformación permanente de la estructura social moderna sometida a los intereses del capital. El arte no sólo no escapa a estos imperativos ideológicos, sino que tiene una función específica en el mantenimiento de estos imperativos. Y se muestra como indicador de la localización del poder económico-político-ideológico asociada a él en distintos puntos de la tierra.³⁷

La transformación social conducida por estas determinaciones económicas, políticas e ideológicas contiene y evita transformaciones radicales contrapuestas a las proyecciones estratégicas del poder económico planetario dominante. La estructura instituida del arte cumple un papel en el engranaje de estas transformaciones que mantiene el concepto *arte* y el conocimiento alrededor de él, es decir, el *logos* del arte, dentro de espacios controlados en mayor o menor medida (fig. 8), estos son, a grandes rasgos, los museos, las galerías, los catálogos, las bienales, los libros, los escritorios de los críticos, la sección de arte y cultura de periódicos, las revistas especializadas, las bóvedas, los espacios de la gente más acomodada y los talleres de los artistas.



(8) High Museum of Art en Atlanta, Georgia (maqueta) y *Arena, ¡Donde habría llegado si hubiese sido inteligente!* de Joseph Beuys, 1970-1972, Instalación en el Dia Center for the Arts, Nueva York.

³⁶ Un buen ejemplo de esto es nuevamente la argumentación general de Arthur Danto, *op. cit.*, p. 37.

³⁷ Ubique en un globo terráqueo los espacios artísticos más prestigiados.

Aún en el caso del arte más crítico se retorna a estos espacios, en documentos. Y el concreto valor de cambio de estas obras está en esos documentos. Esto ubica al arte actual en una lógica distante de la posibilidad de diluir el arte en la sociedad y la vida cotidiana de todos, ya sea en los términos que Walter Benjamin previó y que harían posible la democratización del arte dadas las condiciones materiales de reproductibilidad técnica a principios del siglo XX, y la conformación de los Estados socialistas, o en los términos de Joseph Beuys en el sentido de que “todos podemos ser artistas”, o en la lógica del *arte público de nuevo género* o en cualquiera de las más críticas propuestas de arte social.

Se retorna siempre a los mismos espacios, al público especializado y al autoconsumo entre creadores y resulta marginal la incidencia y trascendencia de propuestas artísticas de carácter social, que tienden a ser entendidas finalmente como “obras de un autor o grupo intelectual”. Ya que poco importa para el mundo del arte si repercuten en la experiencia de la gente, así hayan sido copartícipes de la acción. Lo importante es la capacidad del autor o del grupo que funge como autor, que logra articular conceptos, procesos, materiales, energías.



(9) *GelöbNIX*, una intervención antimilitarista, en Stuttgart
y Peggy Diggs, *Domestic Violence Milkcarton Project*, 1991-1992.

Las instituciones del arte acogen directa o tangencialmente todas las propuestas artísticas, validándolas como arte, y al mismo tiempo despojándolas de cualquier repercusión político-social, es decir, neutralizando para sí el valor de uso, al documentarlas, rotularlas, describirlas, recontextualizarlas y exhibirlas en esos espacios controlados, dotándolas de un valor de cambio como objetos artísticos. Así contengan una profunda reflexión sobre algún problema social, económico o

político (fig. 9), la repercusión concreta para la institución es que se trata de una obra de arte “crítica” y cómo tal debe ser reconocida y expuesta según los estándares contemporáneos para la lectura de una obra artística. Sin embargo no todas las acciones críticas son absorbidas tan fácilmente o incluso no lo son, en la medida en que no es posible efectuar valuación alguna sobre los documentos, pues son públicos, y porque su repercusión está basada directamente en la acción, es decir, la acción se efectúa centrada en su objetivo y el propósito de su documentación es la difusión.

En el arte actual, sin duda, se debate políticamente, pero se efectúa sobre todo para gestionar su factibilidad y su lugar en relación con los espacios ya descritos, ejerciendo una lucha en esta tensión dialéctica entre institución conservadora y artista presionador de límites que difícilmente logra transgredir por completo, ya que su propia condición de artista lo vincula a un ámbito donde está reconocido y de algún modo protegido, así como su trabajo es valorado de manera diferenciada al resto de la producción económica.

Por lo tanto, lo que sucede en dado caso con los espacios, a partir de que fue asimilado que una obra de arte podría ocupar cualquier tipo de espacio dentro un campo expandido de conceptualización lógica,³⁸ está vinculado a la tensión existente entre la reacción y la resistencia, la institucionalización validatoria y la búsqueda creativa por trabajar más allá de los límites tanto conceptuales como espaciales, que tiende a ser posteriormente asimilada dentro de ellos. De tal modo que la institución artística está en una permanente adecuación de espacios y discursos para acoger nuevas propuestas sin dejar de establecer sus propios estándares para los artistas que no logran imponer sus propias condiciones.

Tal vez, no es posible afirmar que la estructuración y designación del uso del espacio del arte como *estrategia* de control sea siempre pensada como forma de sujeción de la capacidad creativa y liberadora humana, pero sí se da, de hecho, de manera controlada y alineada a los sistemas establecidos, de tal suerte que existen una serie de escrupulosos protocolos para gestionar la exhibición de un trabajo para que forme parte del “prestigioso” circuito del arte.

Esta forma de exhibición y validación mediada por un círculo cerrado de personas autorizadas para reconocer la factibilidad de las propuestas en relación con estos espacios actúa como filtro contextual entre el público meramente receptor y el artista meramente creador, aun en los casos más generosos de obras interactivas u obras abiertas. Sea antes o después, el “filtro” gestiona la

³⁸ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad* (México, Kairos, 1983), p. 59-74.

trascendencia de las acciones en los registros del “arte”, independientemente de si existe una trascendencia de esa experiencia en el receptor y de si existe algún tipo profundización y de relectura que pueda tener el artista de la observación del funcionamiento de su propia obra con respecto al receptor o al ambiente.

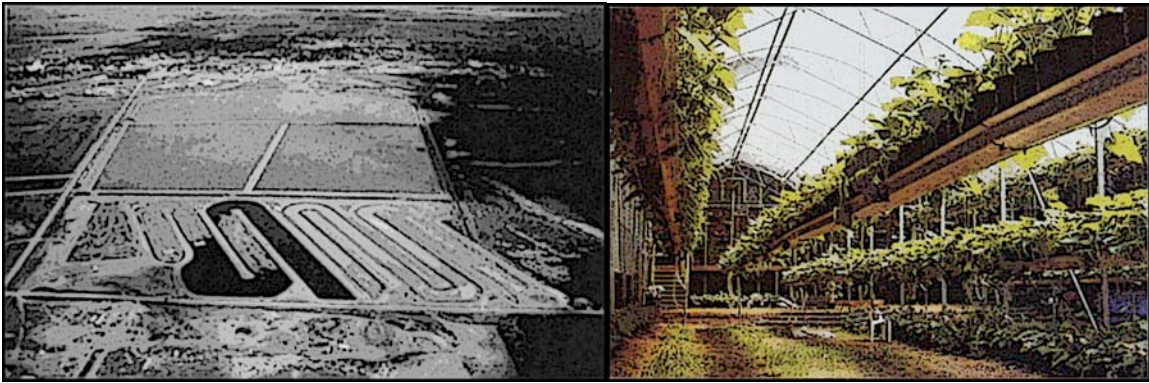
Esta regulación de la obra, que representa la *práctica artística* en el contexto social, tanto segmenta sectorialmente entre los artistas (capaces de tales elaboraciones) y los distintos públicos (generalmente no capaces) que acceden en distintos grados a las obras, como matiza y absorbe dentro de su ámbito las repercusiones potenciales de las propuestas más críticas.

Así, la carencia de vínculos fuertes de la *práctica artística* con las problemáticas sociales operaría como cesión ante estos imperativos de la institución artística. Desde el presupuesto de cómo debe presentarse una obra, el arte es emplazado finalmente, como un producto cultural destinado al consumo y al atesoramiento, ocultando de cierto modo, como una segunda repercusión, la dimensión estética de las acciones cotidianas fuera del “ámbito artístico”, es decir, las acciones creativas que realizan millones de seres humanos en su quehacer táctico de sobrevivencia en un mundo sometido a la mediatización y estandarización de la diversidad cultural. La *práctica artística* se mantiene en una posición donde es posible realizar observaciones desde la valla, agudezas perceptivas, desarrollar ingenios extraordinarios, ambigüedades simpáticas, desentendimientos profundos pero con gran habilidad técnica, la *práctica artística* actual cuestiona y observa, pero no logra como generalidad analizar críticamente su papel socio político y económico.

1.3.2 La cuestión ecológica en el arte

Al agudizarse progresivamente las crisis sociales, económicas y políticas con el avance del desarrollo del capital y todas sus implicaciones en el plano global, la cuestión ecológica ha ido apareciendo cada vez más dentro de los planteamientos del arte; no sólo alrededor de las problemáticas actuales en torno al agotamiento y la destrucción de los ecosistemas, la sobreexplotación y el mal uso de los recursos en general, sino también alrededor de la posibilidad de refuncionalizar el arte, es decir, de entenderlo de manera diferente a la práctica hermética que es actualmente, y concebirlo más como un campo de conocimiento teórico y práctico que permite o abre la posibilidad de instalarse en una

dimensión social y reconocer su enorme capacidad para crear vínculos y conexiones transdisciplinarias dinámicas, aparte de comprender que posee una enorme capacidad para transformar el espacio. En el caso del *land art*, que inicio como una extensión del minimalismo y que más tarde tendería a buscar una interacción más compleja con la naturaleza [la tierra], como reacción ante la civilización industrial,³⁹ en alguna medida ha incorporado estas preocupaciones ligadas a la cuestión ambiental y el papel del arte ante estas problemáticas (fig. 10).



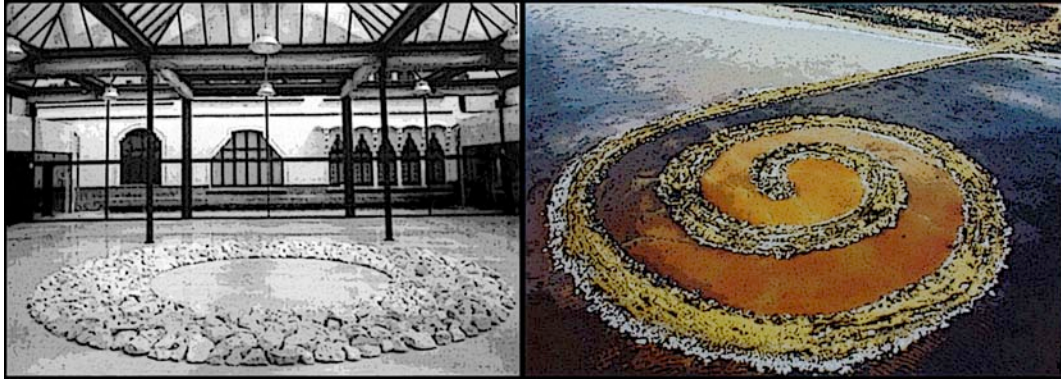
(10) Viet Ngo, *Devil's lake waste water treatment plant*, 1990 y Avital Geva, *Greenhouse*, 1997>.

Aunque se han podido ver obras en las que intervienen múltiples medios, técnicas o conocimientos transdisciplinarios, y reflexiones filosóficas o científicas complejas, buena parte de la “obra” se mantiene identificada y expuesta dentro del mundo del arte en su respectiva categoría, pero operando en una dinámica posiblemente muy distinta. Sin embargo, aunque ciertas obras tienen una incidencia efectiva en un lugar, un periodo, un grupo social, o un ecosistema (fig. 11), las “obras de arte” no son vinculadas a proyectos sociopolíticos generales, el ámbito del arte se inscribe en el de “las artes”, y este a su vez, en el de la cultura, que de acuerdo con la tónica política de cada país, responde a ciertos intereses, ciertas visiones y a ciertas prioridades.

Las capacidades comunicativas y reflexivas del arte en los planos social y político son subestimadas, al mismo tiempo que se sobrevaloran sus atributos como objetos de producción limitada. La producción artística requiere, dentro de esta óptica, un sentido práctico que lo haga verdaderamente accesible al uso colectivo, en vez de convertirse en objetos, o particulares

³⁹ Edward Lucie-Smith, *Artes visuales en el siglo XX* (Colonia, Könemann, 2000), p. 276-278.

documentos de objetos o sucesos, a veces de carácter exclusivo,⁴⁰ una vez que ingresan al ámbito circunscrito del arte.



(11) Richard Long, *círculo catalán*, 1986 y Robert Smithson, *spiral jetty*, 1970.

Así como se produce y aplica la investigación científica, es posible que la investigación estética sea aplicada en problemas prácticos de la vida cotidiana y no sólo como una investigación retrospectiva de lo que se hace o ha hecho en ese campo. De este modo las investigaciones tendrían que abordar conceptos como lugar, pertenencia, conocimiento, contextos, contenidos, métodos, proyectos, en vez de corrientes y estilos, es decir, clasificaciones, y situarse en un espacio de acción concreta para volcar su energía en relacionar aspectos inconexos de un mismo fenómeno.

Por lo general el arte ve estas relaciones, pero no las construye concretamente en la realidad abierta; quizá acaso construye observaciones, y es aquí donde es necesario identificar hasta qué punto el arte funciona tan sólo como idea y hasta qué punto funciona como acción y, también, hasta qué punto la acción es solamente observación.

El arte visual es, por esto mismo, conformado predominantemente por imágenes. La construcción más allá de sus apuntes es, aparentemente, materia de otras disciplinas, y de este modo los artistas visuales se desentienden de esa capacidad vinculante que, paradójicamente, proporciona esa capacidad para visualizar. Aun lo táctil, lo textual, lo sonoro y lo cinestésico son abordados por los artistas a manera de apuntes. Las obras son ejercicios que se refieren a la realidad, pero que no inciden en ella, si acaso ocupando un lugar predeterminado, como ya se ha señalado. Pero los sentidos exigen mucho más de la experiencia con la que se encuentran al confrontar una obra de arte

⁴⁰ Por ejemplo, el pago de derechos para la obtención de una copia o su inclusión en colecciones privadas.

visual actual; en muchos casos es preferible la experiencia cinematográfica, o la catarsis en ciertas obras escénicas, pues resultan ser observaciones y construcciones profundas mucho más completas y producto de un trabajo profesional interdisciplinario más arduo. Más aún, también es posible afirmar que dado ese sobrevalor otorgado al objeto artístico, los trabajos en muchos casos suelen ser comparativamente pobres.

La lógica de estas afirmaciones trata hacer notar que las investigaciones estéticas “teóricas” son por lo general retrospectivas y que las investigaciones estéticas “prácticas” -que ni siquiera son reconocidas como tales-, son en efecto pobres y poco prospectivas respecto de problemas de alcance mayor a su resolución formal, mediática o discursiva. Es evidente que existe una gran limitación actual del arte en la propia observación de las múltiples posibilidades de acceder a la compleja dimensión de la vida cotidiana y que ese acceder podría crear profundas transformaciones en la sensibilidad colectiva dentro de un mundo alienado, adormecido y atrofiado en su capacidad de imaginar, y que estas transformaciones causadas por las prácticas creativas constituirían un espectro inmenso de posibilidades transformadoras, como dice Óscar Olea en su libro.

El arte entendido en una lógica distinta a la convencional puede ser un catalizador en todas las áreas del conocimiento y propiciar intercambio por medio de prácticas tanto estratégicas como tácticas, en una serie de procesos que implican intervenciones transdisciplinarias en la realidad concreta, y distanciarse o transformar esa esfera hermética y elitista del arte para generar directamente en el espacio, en el que se desenvuelve el deterioro de los ecosistemas y de las condiciones de vida de millones de personas, elaboraciones culturales colectivas asociadas con las dinámicas de los sistemas sociales, políticos y económicos contribuyendo a su transformación.

Por ejemplo, Lucy Lippard plantea algo que podría coincidir con esto: *Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte [...] fuera, la mayoría de los artistas no son bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentir importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos [...] quizá estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas como arte.*⁴¹

⁴¹ Lucy R. Lippard, “Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar”, en Blanco, et al, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001), p. 61.

Lippard está hablando del arte público. Para ella el arte público, es cualquier tipo de obra de libre acceso que se ocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión de la gente para quien o con quien ha sido realizada, respetando aspectos fundamentales de la comunidad o del medio. En este sentido, el *arte urbano* tendría coincidencias con este pensamiento. El *arte urbano* interviene en la urbe y se relaciona propositivamente con otras áreas del conocimiento humano, proponiéndose pensar y construir colectivamente una realidad distinta, en la que esa serie de relaciones desiguales en todos los ámbitos de la reproducción social cotidiana, transforme el hábitat humano, equilibrando sus procesos internos y su dimensión biológica. El arte estaría así verdaderamente comprometido con el análisis del problema social, ambiental y con la necesidad de generar acciones conjuntas.

De este modo el arte puede ser comprendido en un sentido más amplio, fuera de esa esfera, y elaborarse en un lugar determinado, en una región o en una red de comunidades conectadas. Sus propuestas pueden ser determinadas por las observaciones desde distintos saberes y por las necesidades específicas de los habitantes y el lugar, es decir, el espacio habitado y construido de esa comunidad. Sin embargo, el *arte urbano*, de acuerdo con todo lo anteriormente planteado, no es equivalente en su totalidad al *arte público*, su diferencia radica en la conceptualización de su campo de acción. Aún cuando existen evidentes coincidencias, su caracterización está más cercana a un planteamiento (e)utópico de transformación social y a una invitación a ejercer la capacidad creativa para detonar procesos culturales junto con una apuesta de trabajo coordinado de planificación, gestión y reorganización urbana que no sólo se limita al espacio público, sino al sistema urbano en su toda su complejidad.

En síntesis, el *arte urbano* está fuera de la lógica del mundo del arte. No es igual, pero sí comparte características, de cierto modo, con el arte público. Su vinculación con la cuestión ecológica se basa en el entendimiento de que una ciudad (e)utópica comprende y se articula de acuerdo con un conocimiento de los sistemas sociales, políticos, económicos, biológicos con los cuales se interrelaciona. Con base en todo lo anterior, es posible afirmar que el *arte urbano* contiene, en alguna medida, la articulación de los ejes: *arte, ecología y ciudad*.

CAPÍTULO 2

EL ARTE DE HABITAR LA CASA COMÚN

2.1 Habitar la tierra

La articulación de las relaciones conceptuales entre *arte*, *ecología* y *ciudad* permite la observación de las problemáticas contemporáneas desde un punto de vista que, por un lado obliga necesariamente a plantearse un cuestionamiento al problema del conocimiento, como plantea Leff¹ -entendiendo que estos mismos conceptos entrañan problemas complejos-,² y por otro lado, provee algunos recursos para abordar desde ópticas distintas esta complejidad. Si coincidimos en entender el *arte* como capacidad creativa no exclusiva, sino parte de la condición humana y sus potencialidades, entre ellas la sensibilidad y la práctica estética, *ecología* como conocimiento de nuestra casa, la tierra y su compleja red de vida, y la *ciudad* como lugar, como hábitat específicamente humano y como soporte de la praxis concentrada que modela socialmente el espacio a escala planetaria, también podríamos coincidir en que existe una relación profunda entre estos tres ejes y que su estudio vinculado puede brindar elementos positivos para la proposición de alternativas a las situaciones críticas del momento histórico actual. El *habitar* constituye un concepto clave en esta articulación.

En la conformación de las urbes contemporáneas, el modo en que cada ser humano habita determina la forma y el funcionamiento del ecosistema en ese lugar. El concepto *habitar* y el concepto hábitat tienen obvias relaciones. Esta condición de análisis no es tan determinante en el caso de otras especies de seres vivos pues la transformación ejercida sobre el medio ambiente no tiene la dimensión de la transformación acelerada del medio producto del trabajo, las capacidades

¹ Argumentación en torno a la necesidad de un replanteamiento del problema ambiental con base en un saber ambiental incluyente y diverso, Leff (*op. cit.*)

² Tanto la cuestión de la función del arte, la cuestión ambiental, la red de ciclos y sistemas de la tierra, y como la urbe en tanto construcción producto de procesos históricos diversos.

técnicas y las relaciones socioeconómicas de la especie humana. La gran mayoría de las especies vive generando adaptaciones al medio en su propio organismo, mientras que los humanos generan adaptaciones directas sobre el medio para satisfacer tanto necesidades primarias como un complejo tramado de necesidades adquiridas socialmente. No obstante que el ser humano se transforma permanentemente, al igual que todas las especies.

Pero el problema no es la adaptación o la transformación del medio en sí, sino el sentido y el modo acelerado en que este se desarrolla en las sociedades humanas contemporáneas y lo cual se refleja en una “crisis” de las relaciones del hombre con su medio y la presión sobre los recursos de la tierra. La intervención del hombre sobre los ecosistemas no siempre resulta negativa, pues son y han sido posibles modos de coexistencia en cierto equilibrio.

El desequilibrio básicamente se debe a las presiones excesivas producto de los modelos económicos basados en el consumo y la acumulación sin reintegración de materias y energías a sus ciclos estables. El distanciamiento cultural del hombre con la tierra, se expresa en la degradación de las condiciones de vida urbanas -aun cuando son aparentemente compensadas por el “confort” de lo urbanizado-, la enajenación, el sometimiento acrítico y como reacción, en el surgimiento creciente de numerosas posiciones ecologistas tanto “complementarias” como contrapuestas al desarrollo económico y social proyectado hacia el futuro inmediato. Razón por la cual, es necesario reconsiderar los modos de habitar el planeta en relación con los paradigmas generados por la modernidad y los paradigmas emergentes que plantean otro tipo de relaciones entre los hombres y de estos con la tierra (**fig. 1**).



(1) Reutilizada foto de la tierra desde el Apolo.

2.1.1 Construir, pensar y habitar el espacio ecológicamente

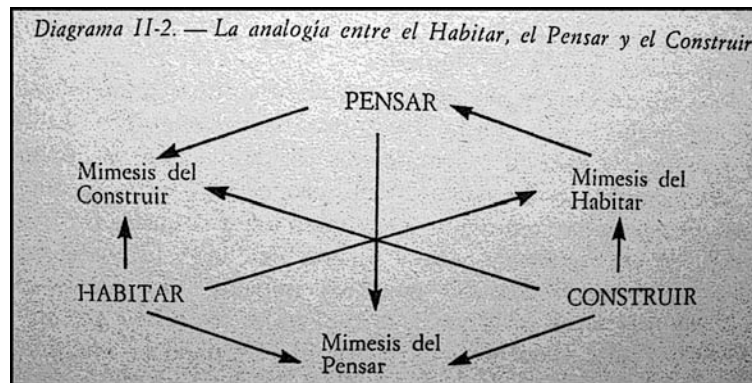
Construir y pensar son ambos intrínsecos al habitar;³ y es por esta interrelación entre el construir, el pensar y el habitar que una construcción humana expresa el modo en que el ser humano entiende y resuelve tanto su realidad inmediata como su proyección futura determinada por una serie de valores culturales. La contemporaneidad muestra múltiples expresiones del ser en el mundo en cuanto a su construcción concreta. La disparidad entre opulencia y precariedad, el derroche, la inconciencia, el sentido estético, la tradición, el descuido, el caos o la planificación extrema, todos son rasgos de los modos culturales de vivir en un lugar y relacionarse con los otros y con el medio, con el hábitat. No obstante, no sólo constituyen rasgos de los modos culturales, si no que expresan particularidades de una estructuración social predominantemente desigual.

La interrelación entre el construir, el pensar y el habitar en estas condiciones desiguales, donde la lógica común tiende a asumir los costos de la contradicción de la modernidad, impide la toma de conciencia de la importancia específica de la acción cotidiana respecto al proceso global. La dinámica cultural urbana promueve objetivos difusos respecto a la noción de bienestar y esto se refleja en la vaciedad del habitar cotidiano. El bienestar en las ciudades se asume en relación a la acumulación de satisfactores de última generación y estereotipos conductuales de lo que socialmente se entiende como “pasarla bien”. No importa el origen del proceso que implica lograrlo, ni los subproductos de su utilización. En la lógica urbana contemporánea, lo importante, sin saberlo, es reproducir inconscientemente el mecanismo de expoliación de la tierra, en contra de sí, para mantener la ilusión del estatus y lo nuevo. Lo nuevo que alimenta la sensación de logro en medio de una profunda insatisfacción generada precisamente por los subproductos de la actividad inconsciente.

La acción cotidiana define el modo en que se habita. ¿Pero que define el habitar y la toma de conciencia de los procesos involucrados? ¿Cuándo un habitar entra en resonancia con esta conciencia? Particularmente, la arquitectura tiene un papel altamente responsable en la conformación socioespacial que facilita o promueve la lógica cultural. Y es por esto que la interrelación entre pensamiento y construcción implican directamente los modos de habitar. Por ejemplo, no obstante que se trata de una lectura particular de la arquitectura posmoderna, para Josep Muntaniola, es por esta interrelación entre el construir, el habitar y el pensar (fig. 2) que una construcción puede ser

³ Josep Muntaniola, *Poética y arquitectura* (Barcelona, Anagrama, 1981), p. 59.

poética. El hombre habita sólo en cuanto construye poéticamente en el espacio su hábitat, es decir, su lugar. La poética del habitar referida por Muntañola, se refiere a que la arquitectura tiene elementos culturales específicos por explorar en una relación consciente con lo que ocurre en sus relaciones históricas, poéticas y retóricas, una exploración sensible en contraposición a una “autonomía de la arquitectura”. Autonomía posiblemente equivalente a la autonomía del arte, es decir, un ensimismamiento que desliga la esfera disciplinar autoreferenciada de la esfera de la cotidianidad humana. La arquitectura, para Muntañola, es un hecho histórico, poético y retórico, donde la actividad del artista no es contradictoria con la del científico, sino complementaria y diferente.⁴



(2) Diagrama de Muntañola.

Ahora bien, el concepto de *lugar* tiene un papel determinante para comprender el concepto de *habitar*. Para Marc Augé el lugar es un espacio fuertemente simbolizado en el cual existe una significación o un conjunto de referencias espaciales en el que es posible reconocerse y es posible un diálogo entre sentido y conocimiento,⁵ es decir, dar sentido al espacio en términos sociales y entenderlo como la casa colectiva construida a través de la cultura. De este modo, al definir el lugar como un espacio en donde se pueden leer la identidad y la historia, se entiende que la cultura es aquello que define un lugar y su significado para la gente. Augé, por otra parte, propone llamar *no lugares* a los espacios donde esta lectura no es posible, es decir, soportes (espacios) no sensibles a alteraciones o huellas culturales, por ejemplo, los espacios de circulación, los espacios de consumo y los espacios de entretenimiento de las urbes en las cuales se desarrolla una cotidianidad relativamente

⁴ *Ibid.*, p.116.

⁵ Marc Augé, “Sobremodernidad, del mundo de hoy al mundo del mañana”, en *Memoria* (México, no. 129, noviembre de 1999), p. 5 de la versión electrónica.

vacía significativamente y una homogeneización de los hábitos, en la que se ha dado una pérdida constante de proximidad en la relación entre la gente y con el lugar. Por lo que es el tipo de uso específico lo que hace característicos el *lugar* o el *no-lugar*, sabiendo finalmente que en general hay una condición biológica del hombre a habitar, bien o mal, en los espacios que puede, y que los *no lugares* son sitios en los que simplemente transita y actúa de acuerdo con lo que ha sido programado para el *no lugar* -básicamente, comprar, entrar y salir, abordar, etc.-. Sitios que de hecho pasan de ser un lugar de encuentro y cultura a ser un ámbito de entretenimiento y consumo, y en algunos casos también, de estricta regulación conductual, establecida como norma social.

Es ahí, en la experiencia cotidiana de falta de significado del espacio construido actual, donde radica la diferencia entre lugar y *no lugar*, definiendo antropológicamente *lugar* como un área que ha adquirido significado a partir de las actividades humanas colectivas que se dan en él. Y hay una diferencia entre lugar y emplazamiento, pues este último *se refiere a las propiedades físicas que constituyen un lugar, mientras que los lugares son los recipientes de lo humano.*⁶ Para Lippard, sólo pertenecemos realmente a un lugar si lo conocemos histórica y experiencialmente.⁷ Pero esta pertenencia sólo tiene sentido dentro de una lógica de vínculo con la tierra, es decir, de una conciencia de la dimensión ecológica de la praxis humana desarrollada en cada lugar.

Es necesario recordar que el significado de la palabra ecología es literalmente: conocimiento de la casa. Este conocimiento de la casa, es decir de la tierra o del ecosistema en el cual habitamos no es igual a entender “ecología” como equivalente a lo verde, a los árboles o a la naturaleza en general, excluyendo de ésta el ámbito humano como algo independiente de los procesos “ecológicos”. Es importante manejar bien, el concepto ecología que fundamentalmente se refiere al conocimiento, al *logos* del funcionamiento sistémico de la casa tierra y tomar distancia de “las ecologías” que pretenden totalizar el conocimiento en una sola disciplina.⁸ El *logos* de la casa, en realidad son los *logos*, los saberes diversos y muchas veces divergentes. Así, estos *logos* permiten saber que los procesos que implican el funcionamiento de la casa no distinguen lo humano de lo natural. El ser humano y sus construcciones son parte de la naturaleza activa, a nivel planetario.

⁶ Lippard, *op. cit.*, p. 54, (citando a Jeff Kelley en *Art in place*, San Francisco, Headlands center for the Arts, 1991, p.34).

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Leff, *op. cit.*, p. 20.

Somos naturaleza, o bien, siguiendo la argumentación de Félix Duque en el sentido de que la naturaleza (*Physis*) es la más grande y astuta invención del *technítes* griego,⁹ más bien somos tierra.

La razón humana genera a través de los procesos culturales un distanciamiento de la esfera social en relación con los procesos y los ciclos naturales, creando las alteraciones actuales y moldeando su quehacer de acuerdo con preceptos no sostenibles a largo plazo. Por lo tanto, el conocimiento de la casa implica el acercamiento del ámbito humano con esos procesos de la naturaleza de la que formamos parte. No sólo eso, hay que subrayar que la palabra economía comparte la misma raíz que ecología (*oikos – nomos*). La economía que rige el curso de los proyectos humanos no sólo no se considera comúnmente una disciplina basada en la organización inteligente¹⁰ de los recursos de la casa planetaria, sino que su significación monetarista se distancia totalmente de un vínculo con la tierra y por lo tanto del concepto ecología con el que etimológicamente comparte un vínculo original.

La noción de lugar resulta pues determinante en la comprensión del fenómeno urbano y el proceso de distanciamiento entre hombre y tierra. En el texto *Hacia un regionalismo crítico, seis puntos para una arquitectura de resistencia*, Kenneth Frampton argumenta estrategias ante “el fenómeno de indeterminación universal de lugar”¹¹ característico del avance de la modernización. Ahí cita a Paul Ricoeur quien advierte una paradoja en torno al fenómeno de universalización, que si bien es un avance, al mismo tiempo constituye una especie de destrucción sutil de lo que él llama el núcleo creativo de las grandes culturas, el núcleo ético y mítico de la humanidad. Frampton parte de esta base observando esa fragmentación de áreas del conocimiento, ya mencionada, donde la civilización se ha preocupado esencialmente de la razón instrumental, mientras que la cultura se ha dirigido a detalles específicos de la expresión, a la realización del ser y la evolución de su realidad psicosocial colectiva. Lo cual equivale a una ruptura de la razón con lo sensible, y de ahí también una falta de sentido o significación de la civilización, en una enredada cadena de medios y fines.

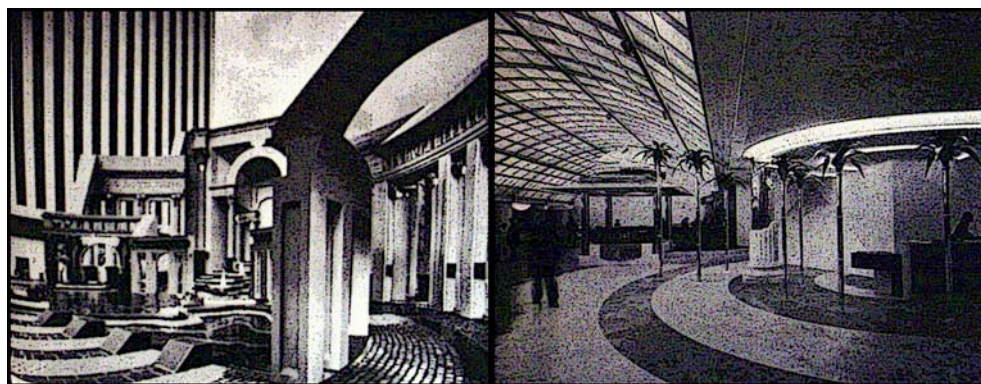
Ante la profunda contradicción del desarrollo moderno, que él expone a través del papel de las vanguardias, la gravitación de las artes entre entretenimiento y mercancía, y la arquitectura posmoderna (hacia la pura técnica o la pura escenografía) (**fig. 3**), plantea que la arquitectura sólo

⁹ Duque, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰ Pensando que lo inteligente planetariamente no es la acumulación de capital, con sus implicaciones sociales y ambientales.

¹¹ Frampton, *op. cit.*, p. 49.

puede mantenerse como una práctica crítica si adopta una posición de retaguardia con capacidad para cultivar una cultura resistente, dadora de identidad, teniendo al mismo tiempo la posibilidad de recurrir “discretamente” a la técnica universal.¹²



(3) *Piazza d'Italia*, de Charles Moore, Nueva Orleans, 1975-1979 y agencia de viajes en el Opernring, de Hans Hollein, Viena, 1976-1978.

La estrategia fundamental del regionalismo crítico, del cual ya se hablará más adelante, consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto, y que depende del mantenimiento de un alto nivel de autoconciencia crítica que incluye procesos de deconstrucción del proceso que hereda y de crítica manifiesta a la civilización universal, a través de una “contradicción sintética”. Deconstruir la cultura mundial, dice Frampton, y sintetizar principios y elementos procedentes de orígenes diversos y tendencias ideológicas muy diferentes.

La conciencia de *pensar* y *construir* el lugar respecto a la incorporación de conocimientos de orígenes diversos, responde también a la necesidad de abordar de una manera abierta y crítica el problema ambiental en general y el problema del *habitar* en particular. La naturaleza del significado cultural del lugar se mueve en las urbes contemporáneas entre tradición y construcción colectiva de ese significado del lugar y la implantación de modelos uniformes de cultura de producción y consumo. Habitar en un sentido extenso implica no sólo la acción de vivir y actuar culturalmente de una u otra manera. La dimensión conciente del *habitar* requiere conexiones más estrechas entre el pensamiento y la construcción del lugar.

¹² *Ibid.*, p. 43.

En el texto de Frampton se menciona que la palabra alemana correspondiente a construcción está estrechamente unida a las formas arcaicas de *ser*, *cultivar* y *habitar*. Si entendemos la capacidad humana de transformación del entorno, podemos ver que la interioridad del ser humano se nutre de sus relaciones externas, y que el ambiente interno generado por el entorno asimilado es reflejado de manera recíproca como acción hacia el exterior. De ahí que el ambiente interno en el ser humano tenga una repercusión en la realidad que conforma y construye cotidianamente. El camino que conduce de la impresión sensorial a la inferencia material en lo concreto está sembrado de imaginería, es decir, de contenidos culturales también generados por el ambiente asimilado; lo que hace del paisaje interior humano cultivado con el conocimiento pleno y desalienado del mundo, un modelo para la reformulación del paisaje exterior.¹³

Así la experiencia se representa y reproduce de muchos modos. La construcción y el emplazamiento humano son también otro sistema de representación y reproducción de la experiencia, al igual que “otros campos del arte”, sólo que se desprende de su naturaleza para ser habitada. Según Muntañola, en la unión entre lo real y lo ideal radica toda la complejidad de cualquier acto de representación,¹⁴ y que lo interesante y a la vez confuso en la arquitectura es el hecho de que a partir de la naturaleza de lo que es un lugar construido, lo general y lo particular tienden a confundirse y a identificarse, hasta el punto de constituirse en una contraposición exterior del lenguaje verbal, generando en ambos el espacio en sí de la crítica, del posible movimiento y de la capacidad de transformación de usos y significados.

Entonces la analogía fundamental entre el *pensar*, el *construir* y el *habitar* sigue el funcionamiento general del cuerpo social y particular humano en cuanto productor de significados. Si pensamos que la poética implica también una coordinación, una crítica y una confrontación constante que posibilitaría la realización plena y gozosa de los seres, entonces no resultaría tan estéril la propuesta de repensar una poética en el sentido de *habitar poéticamente en esta tierra*. Por lo tanto, necesario al habitar se encuentra un construir y un pensar consecuente con una crítica constante y una apertura a lo diverso. Según Heidegger, “la poesía es lo primero que consigue que el hombre pertenezca a la tierra y así lo introduce en el habitar”,¹⁵ “poéticamente, el hombre habita...”.¹⁶

¹³ Pierre Danserau, *Interioridad y medio ambiente* (México, Nueva Imagen, 1981), p. 15.

¹⁴ Muntañola, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶ Palabras de Hölderlin citadas por Muntañola, *Idem*.

2.1.2 El concepto utopía: eutopía y outopía

Otra observación interesante en relación con el concepto de lugar sucede con el concepto *utopía*. La utopía, que en general puede entenderse como situación ideal, es proyectada a partir de un deseo de existencia mejor en una circunstancia concreta que no corresponde a ese deseo. Un deseo de cambio específico ligado al entorno social de quien proyecta o externa la resolución de una necesidad propia. Desear utópicamente una existencia mejor es una reacción ante la imposibilidad presente de realizar tanto la trascendencia humana, la comprensión de sí mismo en relación con el mundo, y el deseo de todo lo que se sueña. La utopía es una proyección surgida en el seno de la organización social que no posibilita la realización libre o libertaria de sí mismo en relación con los otros. Aunque también puede implicar la proyección unilateral de sueños totalitarios.

Así, tanto ideologías como utopías son visiones de la realidad social determinadas posicionalmente dentro de la sociedad. Las formas utópicas son de alguna manera ideológicas, sólo que no se adecuan a la realidad existente sino que tienden a sobrepasarla intelectualmente y en ocasiones de manera práctica y concreta a través de una praxis imaginativa, o como una actitud contestataria individual o colectiva, ya sea compartiendo su deseo o realizando transformaciones propias y también transformando en lo posible las condiciones que configuran su realidad inmediata.

En un sentido libertario, cada ser humano que quiere trascender la sociedad basada en relaciones de dominio, critica y rechaza su facticidad situándose en la óptica de una utopía.¹⁷ Alternativa que consiste en optar por la transformación social hacia el entendimiento pleno de las relaciones en el mundo, es decir, conciencia del mundo y conciencia de sí mismo en el mundo. Lo que se puede interpretar como un conocimiento ecológico libertario. La actividad utópica no es lejana, futura, imposible y mucho menos inexistente. Por lo tanto es necesario eludir el entendimiento de la utopía como visión frustrante de todo lo que inaccesiblemente se anhela, sino comprender que el mismo impulso que no declina su intención transformadora es un fragmento, tal vez embrionario, de lo que en el mundo existe como entidad utópica y que se expresa en múltiples movimientos individuales y sociales.

Se dificulta entender la utopía pues parece que implica una paradoja de circunstancia. Se piensa que cuando la utopía sea concreta, en ese momento tendrá que dejar de ser utopía. La utopía

¹⁷ Agnes Heller, *La revolución de la vida cotidiana* (Barcelona, Materiales, 1979), p. 269.

tiene una base de disconformidad y por lo tanto la realización de una utopía es la resolución de los deseos proyectados a partir de una necesidad concreta que, si llegara a ser resuelta en absoluto, dejaría de tener sentido seguir deseando, o sea que, cualquier utopía que “sea”, ya no “sería” tan pronto como se realizara tangiblemente, por ello mismo perdería su condición de acción proyectiva a partir de un deseo de cambio en la realidad en curso, que oprime alguna cualidad o capacidad del proceso humano, ya sea en relación con el reconocimiento del mundo o en particular como entidad de esta tierra, es decir, como ser habitante de este planeta. Parece que esto es lo que precisamente deja sin lugar a la utopía.

La utopía existe en el campo de las ideas, en efecto, pero las utopías llevadas a la práctica se diluyen en expresiones más o menos contradictorias. Se puede pensar que las transformaciones en todos los casos llevan consigo sus propias contradicciones y de ahí que las expresiones utópicas se mantengan como tales. Pero el problema más bien puede estar en lo que entendemos por utopía. Como ya se dijo, la utopía generalmente se ve asociada a la raíz *ou-topos*, que se entiende como *fuera de lugar, lugar inexistente o sin lugar*, como un lugar que no es posible que exista; irrealizable desde el punto de vista de las condiciones existentes en el momento de su formulación.

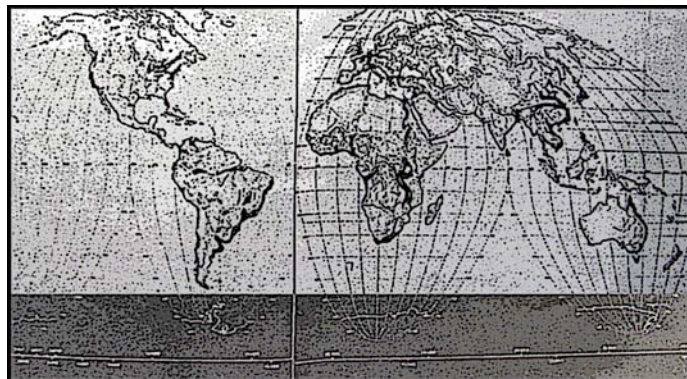
Al pretender acercarnos a una utopía parece que esta se aleja, como bien dice Eduardo Galeano, para eso sirve la utopía *para caminar tras ella*. La utopía existe porque habita dentro del ser como posibilidad misma de ser/hacer en el mundo, es decir, como expresión de la naturaleza del deseo de transformación y realización humana. Y no obstante, la utopía puede entenderse también en un sentido distinto, en un sentido que enfatiza la noción de lugar. Es este el significado que particularmente interesa y que se pretende estudiar, *eu-topos* (del gr. *eu*-bueno o bien y *topos*-lugar), un *buen lugar*, una proyección-construcción continua hacia un estar en un lugar mejor para la existencia cotidiana. Entendiendo también que no existe un único parámetro de lo que un *buen lugar* significa para cada uno, pero que sin embargo requiere un conjunto organizado de relaciones recíprocas, tal como se entiende un ecosistema, donde la relación cooperación-oposición entre los componentes del mismo está en equilibrio, y donde el arte y la estética pueden jugar un papel relevante en el entendimiento y en el intercambio.

De este modo, si se considera válida la postura del ecologismo como aquella que reconoce al ser humano inserto en los ciclos comunes que comparte con todo organismo vivo y que se opone al deterioro de las relaciones vitales, no se puede entender una (e)utopía humana que no plantee la

dignidad y el derecho de otros seres vivos a existir también en un buen lugar elaborado con el pensamiento y la acción conciente y sensible de quienes construyen y habitan en la tierra. Es decir, no sólo la búsqueda de mejores condiciones de vida para todos los seres humanos, sino para todos los seres vivos. Las *eutopías* son posibles, de hecho existen de múltiples maneras. La idea es extender la *eutopías* de las formas más diversas posibles, entendiendo y considerando que cada lugar encierra sus propias especificidades como hábitat inserto, integrado e interrelacionado con la casa común, la tierra, *eutopía* en sí misma.

2.2 Espacio público y ecosistema urbano

El mundo configurado y estructurado por las culturas recientes ha moldeado la faz de la tierra de una forma nunca antes realizada por civilización alguna. La huella de la construcción de espacios y objetos es inmensa, tanto que se ha llegado a prever la futura conformación de la ecumenópolis,¹⁸ extendida en forma continua por todas las zonas habitadas del planeta, albergando a más de 10,000 millones de personas (fig. 4). La huella de la urbanización contemporánea en un segmento planetario de la magnitud prevista e incluso de la actual es algo de lo que no se tiene precedente. El impacto directo e indirecto de esta construcción humana sobre ecosistemas que han tomado miles de años en moldearse es evidentemente muy grande.



(4) Ecumenópolis de Dioxadis, en el mapa mundi.

¹⁸ Olea, *op. cit.*, p. 10.

Tan sólo en el 2003 en la amazonía brasileña fueron devastados varios miles de kilómetros cuadrados de selva. En México es posible observar la magnitud del impacto al comparar fotografías satelitales de zonas específicas de un año a otro, por ejemplo de los Tuxtlas, en Veracruz, un sitio que concentra variados ecosistemas con flora y fauna endémicos, además de ser sitio de paso de especies migratorias y área natural protegida y que muestra una considerable reducción de la zona boscosa.

2.2.1 Huella urbana planetaria

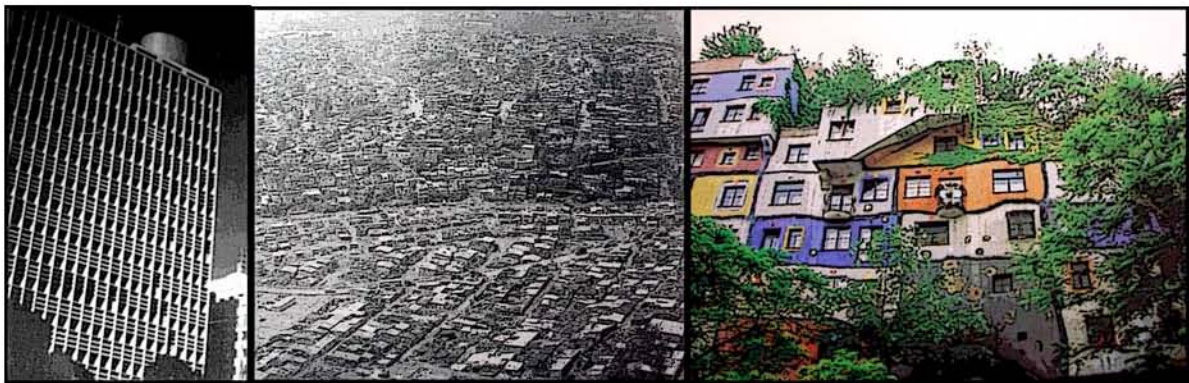
La suma de este impacto generado diariamente por la actividad de millones de personas volcadas en una dinámica de producción, consumo y desecho, alejada del conocimiento de los ciclos naturales, se refleja en una devastación progresiva de ecosistemas vitales para todos los organismos terrestres, incluido el ser humano; aún cuando se mantienen en curso las acciones emprendidas en muchos países a partir de los compromisos suscritos en la llamada *Agenda 21*, además del conocido protocolo de Kyoto sobre el calentamiento global.

A pesar de la devastación, la propia naturaleza actúa en contrasentido en un fenómeno conocido como *resiliencia*, que consiste en la reorganización de los ecosistemas en espacios, donde por razones diversas, la presión a la que había sido sometida cede, iniciando un progresivo proceso de regeneración. La propia naturaleza de la tierra siempre va efectuando cambios físicos, químicos y biológicos para encontrar equilibrios generales. Sin embargo podemos observar en el tiempo reciente que el impacto de esta huella gigantesca sobre la superficie terrestre, en la atmósfera, el subsuelo, los cuerpos de agua interiores y en el mar tiene consecuencias visibles en el clima. Esta es una de las razones por las cuales los planteamientos en torno al desarrollo sustentable se han vigorizado y han encontrado eco en segmentos crecientes de la población humana que se ven afectados directamente por esta situación.

Sin embargo los intereses económicos que giran entorno al mantenimiento del uso de energías no renovables y altamente contaminantes en la industria, o bien, energías renovables pero que su implementación reduce la biodiversidad o tiene impactos secundarios en sus procesos de producción, tanto como los negocios de la guerra y la conveniencia en que las poblaciones no encuentren sus propios mecanismos sostenibles de organización, adaptación y aprovechamiento de los recursos

locales, mantienen una constante oposición que sólo cede en cuanto afecta directamente las ganancias o cuando esas poblaciones tienen la capacidad suficiente para resistir a esta dinámica. Razón por la cual esta oposición se obstina en evitar el fomento de procesos pedagógicos amplios en torno al conocimiento, no sólo de herramientas ecotecnológicas del dominio público, sino al pensamiento crítico en general, pues sin duda esto representa una latente fuente de procesos de desalienación dentro de la cultura del consumo.

La huella visible del impacto de la actividad humana dentro de la lógica de la cultura del consumo es distinta de la huella de las actividades dentro de la lógica ecológica, es decir, de la actividad económica, social y política que reconoce los procesos elementales de la casa tierra. Es distinta la huella de una selva amazónica devastada por los cultivos de soya para el mercado europeo o de ganado para una cadena de hamburguesas, de la huella sobre la selva chiapaneca producida por los cultivos orgánicos de café. Así como es distinta la huella de un desarrollo habitacional autosuficiente e integrado al medio circundante captando su propia energía, generando sus propios insumos y reciclando todos sus desechos, que un desarrollo habitacional que arrasa un ecosistema específico –una zona boscosa, por ejemplo-, utiliza materiales cuyos procesos implicaron una alta contaminación, cuya dependencia energética, de insumos y de servicios es alta y plantea la construcción de zonas comerciales extensas, caminos, además de generar una gran cantidad de desechos sin contar con una planificación para procesarlos. La diferencia entre ambos es muy grande considerando el efecto multiplicador del segundo (fig. 5).



(5) Edificio moderno en Rio de Janeiro, asentamientos irregulares en la ciudad de México y edificio ecológico en Viena.

Básicamente el impacto negativo se traduce en el deterioro, disminución o desaparición de la biodiversidad expresada en el conjunto de especies vegetales y animales, además de hongos y otros organismos. El conjunto ve rota su cadena trófica (alimenticia) en cuanto un factor desestabilizador se implanta en el lugar de sus procesos produciendo una huella o impacto ambiental.

Pero también existe la posibilidad de generar impactos positivos en lugares en los cuales ha sucedido un proceso de deterioro y donde la actividad humana puede generar las condiciones para el restablecimiento de la biodiversidad y la integración o por lo menos cierta compatibilidad de la propia actividad humana con un ecosistema. En la actualidad son pocos los espacios urbanos a nivel global que han tomado ya una ruta definitiva y clara hacia el reestablecimiento de estos procesos, sin embargo la problemática esta puesta sobre la mesa de debate en la mayoría de las urbes más importantes del planeta. Urbes que por su dimensión e importancia en la lógica de la cultura global implican un factor detonante para el resto de las comunidades urbanizadas del planeta. Pero aún así la respuesta a la problemática parece no contar con la radicalidad suficiente. Generalmente se considera aceptable una medida de mitigación ante un impacto importante, sin embargo, el impacto no siempre es revertido visualizando el restablecimiento de una condición de vida afectada por un proyecto humano, es decir, que una medida de mitigación puede reducir la afectación o generar un proceso de recuperación pero no siempre en la medida del daño producido.

El ecosistema urbano muestra claramente su dependencia de otros sistemas al tener necesidad de la entrada masiva de minerales, vegetales y materias animales, con la consecuente inactividad del ecosistema en sus niveles inferiores,¹⁹ que son compensados por la importancia de sus inversiones y la fuerza de su poder para controlar otros ecosistemas.²⁰ La huella urbana sobre los ecosistemas que le antecedieron no podrán recuperar en definitiva un ciclo idéntico, pero sí puede pensarse en general en la recuperación del espacio para especies originales, por supuesto, compatibles con la vida humana. Es decir, no se puede ir fácilmente a trabajar junto con un oso, pero el ser humano sí puede ceder espacios dentro de lo que va considerando su territorio. En este sentido y en contra de lo que comúnmente se asocia con el proceso de urbanización y por tanto de “bienestar y progreso” el proceso de urbanización ecológico tiene que devolver espacio a las especies desplazadas y permitir que se inicien procesos que regeneren ecosistemas completos. Y sólo es posible en la medida en que

¹⁹ Danserau (*op. cit.*) habla de los distintos niveles tróficos en los ecosistemas.

²⁰ *Ibid.*, p.112.

una cultura distinta a la del consumo, de la alienación, la ignorancia y el desprecio por otras formas de vida –incluso humanas- gane terreno sobre éstas.

Por ejemplo, la cultura de lo exclusivo sin duda alguna impacta negativamente sobre los ecosistemas. Excluye. Y en esa lógica se construyen innumerables conjuntos habitacionales o comerciales excluyentes. No obstante que aún dentro de esa lógica de exclusión o distinción de clase o de estilo, la cultura de lo orgánico y lo ecológico avanza, a veces frívolamente, en otros casos como compensación de la conciencia, en otros pocos casos como un cambio moderado de perspectiva. Esto no incide en el entendimiento pleno de los procesos ecológicos ligados a los procesos sociales. Así tener o hacer un *roof garden* y hacer el *shopping* en el *green corner* puede ser *cool* o buena onda; pero aún no vemos, por lo menos en estas latitudes, que un barrio urbano entero cultive su huerto orgánico, genere o capte energías, recicle sus materias y permita la vida de otras especies sobre sus casas libremente.

Tampoco vemos aplicadas en las ciudades políticas públicas derivadas de una planeación estratégica que no sólo consistan en una mitigación del impacto producido por la actividad humana enajenada a los procesos del capital. Pues las ciudades actuales tienen la forma y la función decidida y trazada por la lógica del capitalismo. Los espacios urbanos tienen una función específica dentro de esta lógica y de este modo no es posible un cambio en la lógica urbana sino implica también un cambio en la conformación de sus espacios.

2.2.2 *El espacio público*

El espacio público de las ciudades guarda estrecha relación con los procesos de la economía global, sin embargo los procesos culturales a pesar de las políticas que pretenden imponer organismos multinacionales o bancos mundiales se desarrollan de manera específica de acuerdo con las características idiosincráticas locales. Cada ciudad tiene una particularidad cultural que resiste los procesos de homogenización y la imposición de modelos económicos y culturales. Los procesos dentro del espacio privado se relacionan con el espacio público y en este sentido la interdependencia de la actividad pública y privada corresponde de igual modo con los procesos culturales ligados al manejo socioeconómico de la urbe.

La traza urbana tiene una forma que, a excepción de ciudades planificadas por completo, se va moldeando de acuerdo a decisiones progresivas de gobiernos y planificadores urbanos en general, pero también de la iniciativa individual o colectiva de individuos para resolver sus problemas inmediatos o adaptarse a circunstancias no previstas. En este sentido es que se argumenta que un cambio en la política económico social y cultural urbana implica un cambio tanto en la forma urbana como en el uso del espacio y tanto en el espacio público como privado. No obstante en el espacio privado corresponde un cambio en la actividad, en la actitud y la conciencia del habitante particular, mientras que en el espacio público el cambio se puede sugerir desde distintos frentes pues corresponde a un ámbito en el que todos tenemos algún grado de incidencia y responsabilidad.

Al mismo tiempo esta rearticulación de la forma y el uso del espacio podría resignificar las nociones de lo público y lo privado, pues como sabemos la categoría de lo privado es correspondiente con la lógica del capital que defiende como irrestricto, el derecho a la propiedad privada, mientras que en otros modos de organización social funciona eficazmente la noción del espacio comunal o incluso la no propiedad sino la pertenencia a un lugar, en tanto que cabe distinguir entre el concepto privacidad y el concepto intimidad, donde la necesidad de un espacio aislado, dada la básica necesidad de un ámbito para la intimidad humana, se distingue de la propiedad en metros cuadrados.

Pero si consideramos a la ciudad como producto de una lógica socioeconómica predominante a escala planetaria podemos entenderla como expresión de un modo de ver culturalmente el mundo que a grosso modo ha evolucionado sin considerar en su justa dimensión los procesos de la tierra y que sin embargo, puede ser progresivamente modificada como una organización *eutópica* del hábitat humano. Objetivamente cualquier proceso de transformación tiene que partir de la situación y condiciones presentes, considerando aspectos del proceso histórico.

2.3 La casa: sustentabilidad, arquitectura y diseño

Las herramientas para una transformación efectiva de la conformación socioespacial en la óptica de la sustentabilidad necesariamente tienen que considerar aspectos ecológicos. La investigación tecnológica, el conocimiento tradicional, la sensibilidad estética y la planeación ambiental permiten una articulación positiva en este sentido.

La tecnología ambiental, considerando monitoreo y diagnóstico, tecnología del agua, tecnologías de procesos industriales limpios, la agricultura orgánica, aprovechamiento de residuos domésticos, industriales y agrícolas, biorremediación y recuperación de recursos naturales, tecnologías de energía y combustibles limpios, forma parte de las herramientas prácticas; la reconsideración del conocimiento tradicional en la observación de ciclos y en la adopción o revisión de técnicas eficaces por generaciones, el respeto por relaciones culturales profundas de los pueblos con la tierra, con el bosque, la selva, el mar, el desierto, constituye una herramienta cultural y de cohesión social, incorporando, a su vez, procesos culturales históricos; y la planeación conjunta, es decir, incluyente y participativa, en todos los ámbitos concurrentes de la problemática ambiental constituye la herramienta proyectiva, es decir, una herramienta fundamental para articular, coordinar y optimizar las acciones que interactúan en el proceso hacia la sustentabilidad.

Constituyen todas estas herramientas un plano de acción macro. A esto se suma en el plano micro, una herramienta complementaria e insustituible: la casa y ligada a ella la praxis cotidiana, vista en pequeña escala; la acción específica de cada individuo, el *habitar*.

2.3.1 Reivindicación de la casa

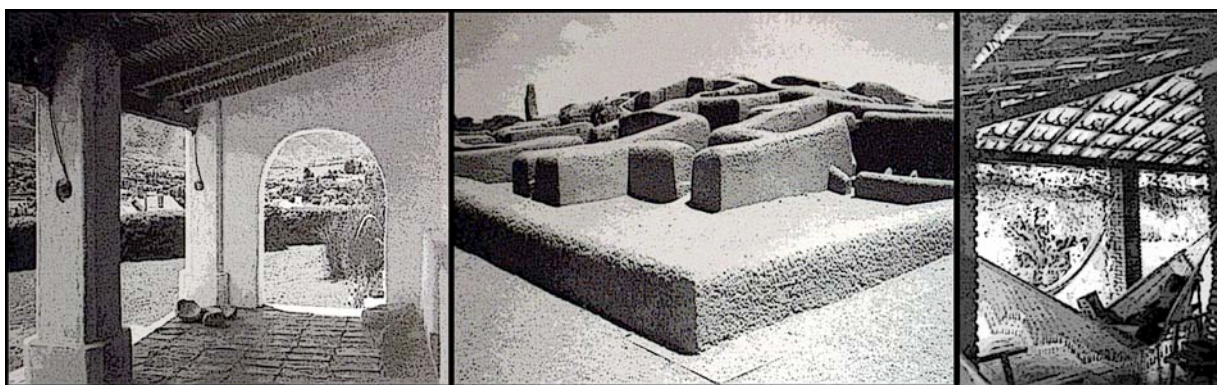
Para la “ecología profunda” la *casa* funciona como un micro-ecosistema en interacción con el ecosistema más amplio llamado Gaia (la tierra).²¹ Como ya se ha mencionado la palabra *oikos*, de la cual deriva el término ecología, significa casa. Para los biólogos, el hábitat es parte de los procesos ecosistémicos y etimológicamente ecosistema significa *sistema de la casa*. Los ecosistemas interrelacionados son continuos, autorregulados, regenerativos y sostenibles.²² Si estos sistemas dependen unos de otros, es necesario entender que el ecosistema *casa humana* interactúa y afecta al resto de ellos. De ahí la necesidad de la reivindicación de la casa,²³ y la acción que le da forma y sentido cultural, el *habitar*.

²¹ Jorge Calvillo, *La casa ecológica* (México, Cultura Tercer Milenio - CONACULTA, 1999), p. 2.

²² *Idem.*, p. 2.

²³ Ivan Illich, “Reivindicación de la casa”, en *Alternativas II* (México, Joaquín Mortíz/Planeta, 1988), p. 27.

Para Ivan Illich, *la equiparación de habitar con vivir procede de una época en la que el mundo era habitable y los hombres [verdaderos] habitantes.*²⁴ *Toda actividad se reflejaba y repercutía en la habitación. La habitación era siempre huella de la vida. Vivienda nunca acabada, habitación en proceso. Hábito y habitar son palabras que guardan estrecha relación. Lo que los antropólogos llaman “arquitectura vernácula” es tan peculiar de un pueblo o región como un dialecto. Esa arquitectura es conformada por la particularidad de la acción y de los modos de hacer (fig. 6). El desarrollo económico ha impedido por doquier y quizá ha hecho [prácticamente] imposible, una vida activa, creadora de espacios habitables. El desarrollo económico ha cubierto de cemento el mundo habitable. El medio ambiente se ha vuelto tan [rígido] que nuestros cuerpos ya no pueden marcar en él su impronta. Así, pasamos por la vida sin dejar huella.*²⁵ *Habitar ya no significa dejar una huella [propia] en el paisaje, la huella es otra, es una huella de destrucción estandarizada. Habitar equivale hoy a inscribirse en el censo de consumidores de alojamientos y tener derecho a un alquiler o a un crédito vivienda. Quien contraviene la prohibición que ha impuesto la sociedad de no alojarnos a nosotros mismos [a nuestro modo] deberá contar con la intervención de la policía.*²⁶



(6) Arquitectura con formas introducidas culturalmente en Tucumán, Argentina, vista de Paquimé y alguien disfrutando sobre una hamaca.

Pero el arte de habitar, dice Illich, no sólo crea espacios interiores. También fue siempre y en todas partes habitable el espacio situado más allá de nuestros umbrales. Aún hoy [“]en los países

²⁴ *Ibid.*, p.27.

²⁵ *Ibid.*, p.28.

²⁶ Y pensar que el término policía proviene del griego *politeía*, y este a su vez de *polis*.

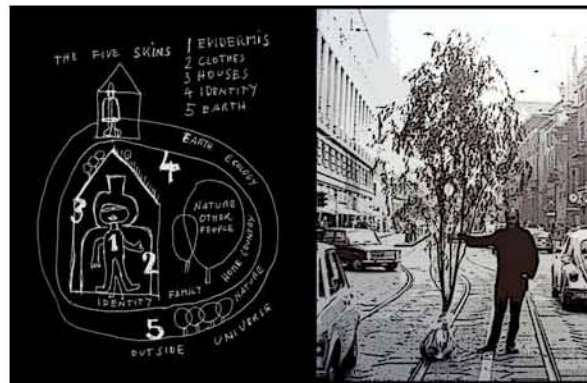
calidos[’]’, la mayoría de la gente pasa una buena parte de su vida en la calle.²⁷ Este espacio fuera del propio hogar son las zonas comunales, o sea, el espacio público, lugares que sirven a muchos [individuos y] grupos y a cuyo uso todos tenemos derecho, aunque sólo en la forma comúnmente reconocida [y aceptada] por la comunidad.²⁸ Hasta ahora, el progreso económico [moderno] ha supuesto siempre y en todas partes la ruina de zonas comunales y la reclusión de las personas en [cajas] de cemento [con su respectivo televisor]. Así, poco a poco, el mundo se ha vuelto inhabitable. [Esta lógica de desarrollo] nos ha despojado del derecho a habitar. Esta privación constituye una forma muy especial de destrucción del entorno, no menos brutal que la contaminación del agua o del aire, aunque hoy por hoy mucho menos reconocida y denunciada. A la larga, un espacio en el que la vida pueda dejar huella es tan fundamental para la supervivencia humana como el agua y el aire. Los hombres no están hechos para ser alojados en cocheras por bien acondicionadas que estén. Y esto hace parte del estrés y el desequilibrio de la vida urbana.

Illich agrega que *el carácter del espacio habitable ha sido a lo largo de milenios, no por el instinto y los genes, sino por la cultura, la experiencia y la reflexión. Cuando los políticos debaten hoy este tema se dividen las opiniones. Para unos, quizá los más en nuestros países industrializados, se trata de promover el derecho de los ciudadanos a un alojamiento en vivienda-cochera. El derecho a habitar significa para ellos que todo ciudadano disponga de su parte de metros cuadrados bien sitiados y acondicionados, construidos por profesionales. Pero otros muchos quieren algo distinto: para ellos se trata de instaurar el derecho a un hábitat comunal en el que cada comunidad pueda asentarse y vivir de acuerdo con su propio arte y su propia capacidad.*

Y en esto parece coincidir plenamente con el pensamiento de otro austriaco, el sui generis Hundertwasser, pintor y “médico de la arquitectura”, que sitúa los niveles de intervención de su obra en lo que él llama las 5 pieles del hombre: *la epidermis, la ropa, la casa, la identidad social, y el entorno planetario*. Y que defiende el derecho de cada habitante a modificar y ‘desestandarizar’ el aspecto físico de su vivienda, expresando así su característico modo de vida y su gusto particular. Además de la necesidad de interrelacionar el arte con el hábitat (fig. 7).

²⁷ En su silla frente a la puerta de su casa, o en la hamaca de la enramada en buena parte de las costas mexicanas.

²⁸ Illich, *op. cit.*, p.29.



(7) *The five skins of man*, Viena, 1998 y

Hundertwasser durante la acción del *árbol inquilino*, trienal de Milán, 1973.

El derecho a una casa propia, no sobre la cual se tiene un título de propiedad, sino en la cual se crea un vínculo de pertenencia y una acción cotidiana apropiada a la idiosincrasia de cada individuo, tiene que ser parte de las consideraciones de la problemática ecológica. El *habitar* cotidiano no puede ser ajeno a una situación que es reflejo de la alienación conjunta a un modo de reproducción que en todos los sentidos es desequilibrado, injusto e inequitativo, que margina y minimiza aspectos de la vida humana fundamentales para que la vida misma cobre sentido. Es decir, el sentido de la vida no puede ser el consumo de todo lo que nos rodea y de nosotros mismos en nuestros procesos de enajenación.

El cultivo de la cultura en relación con el hábitat propio, permite el reconocimiento de nuestra sensibilidad y de nuestras propias potencialidades como seres vivos inteligentes y creativos. La conformación de un espacio apto para este proceso humano, que sea compatible con el proceso de todos los demás seres vivos, es condición también del análisis del problema ecológico. Si consideramos que el planeta es nuestra casa en su conjunto, y es una casa que compartimos con una enorme diversidad de seres vivos, y que la interacción de todos juntos, sumado a la acción geofísica, da forma al hábitat tierra, podemos ver que su forma, que a través de millones de años se ha autoorganizado para que en ella los procesos fluyan, está siendo profundamente alterada en momento histórico breve. Es como si de pronto a una casa bien organizada, llegan unos papanatas a desmadrarlo, literalmente, todo. Unos con la iniciativa y otros con la inercia.

Iván Illich es muy crítico a este respecto, en muchos de sus textos pone en evidencia la irracionalidad y la insensibilidad del aparato moderno. Hospitales que no curan, transportes que no

avanzan, escuelas que no enseñan, montajes superestructurales paradójicos para el control y la reproducción de un sistema de privilegios, ignorancia y depredación. Ante tal situación general, es muy notable el esfuerzo de mucha gente por salir y construir otros modos de vivir. No son pocos y basta salir un poco de la dinámica de las principales urbes para ver que estos procesos propiamente ‘ecológicos’ avanzan a pesar de todo. Dentro de estos esfuerzos el entendimiento del funcionamiento simple de una casa humana que no degrada con sus procesos otros hábitats es también necesario para avanzar al respecto. Lo que ahora parece una innovación en cuanto a técnica del hábitat ha sido una práctica empírica y sensible durante miles de años (fig. 8), lo cual nos habla de una pérdida de la tradición a favor de una universalización de los conceptos de confort y comodidad modernos que arbitrariamente se adoptan como proceso urbanizador.



(8) Vivienda bioclimática y esquema de construcción de apartamentos de estructura multicelular con varios niveles de las culturas Pueblo III y IV (1300-1700) en el norte mesoamericano.

2.3.2 Sustentabilidad y ecotecnologías

La sustentabilidad implica una visión distinta de la interrelación hombre-naturaleza. El biorregionalismo es un ejemplo de un entendimiento distinto del problema ambiental. Este es una idea surgida a principios de los ochenta en el seno de un movimiento social en Estados Unidos y Canadá. En 1984 se llevó a cabo el primer congreso Bioregional de Norteamérica, luego en 1988 el congreso contó con la participación de representantes mexicanos y adoptó el nombre Turtle Island Bioregional Gathering, basados en la antigua concepción Hopi que denomina *isla tortuga* a este

continente. El bioregionalismo, como su nombre lo indica, basa su noción en regiones biológicas y no en naciones, Estados y fronteras. La articulación de múltiples visiones culturales forma parte de la integración de conceptos y acciones. El concepto bioregión tiene una particularidad para el análisis y la planeación, pues somete a una conformación biológica precedente, las posibilidades de acción humana, integrándolas. Esta visión comporta una diferencia radical al desarrollo occidental moderno, pues invierte, de un “dominio” a una especie de “sometimiento conciente, inteligente y amistoso”, la ecuación de la acción humana respecto a la naturaleza.

La actitud en este *modo de ver* es distinta y es patente el respeto y la necesidad de conocer para integrar(se). La tierra, el planeta, es entendido como una entidad viva y con una flexibilidad basada en el respeto y la tolerancia adopta entendimientos científicos, religiosos y filosóficos; cada uno a su manera compartiendo una visión colectiva. Esta actitud es equivalente en el movimiento indígena contemporáneo, cuyas reivindicaciones sociales incluyen la defensa de su propio modo de actuar y cuidar su medio ambiente.

Esta visión permite la incorporación de las herramientas tecnológicas, culturales y de planeación partiendo de un concepto de lugar distinto al que suele emplearse al trazar el ordenamiento del territorio. El concepto de territorio puede adaptarse al de bioregión para invertir del mismo modo la visión desarrollista a la visión integradora. Pues la noción de desarrollo generalmente asociada a un crecimiento económico, medible en indicadores monetarios, no necesariamente se traduce en mejores condiciones de vida.

El problema del concepto de desarrollo se extiende a los conceptos de desarrollo sustentable, desarrollo sostenible o sustentabilidad. Nadie se pone de acuerdo. El desarrollo humano sostenible se entiende como el proceso de desarrollo en el que el tamaño y crecimiento de la población y los modos de vida están acordes con las posibilidades de producción del ecosistema, o bien, como el proceso de “crecimiento económico” en el que la tecnología, la explotación de los recursos y la organización social y política “satisfacen las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de satisfacer las de las generaciones futuras”. El paradigma del desarrollo sustentable, a veces puramente demagógico, se refiere sintéticamente a un proceso donde las interacciones entre los sistemas humanos con los naturales se efectúan intentando incluir el proceso de desarrollo humano en el proceso de evolución y equilibrio natural.

Para algunos autores la sustentabilidad significa por un lado un concepto biofísico referido a un recurso natural determinado, por otro un concepto biofísico usado específicamente para un conjunto de recursos o un ecosistema y por otro un concepto con raíces biofísicas, sociales y económicas. En este último, la interacción y estabilidad de los tres factores refleja el índice de sustentabilidad. En el análisis de este esquema se considera que a) *la dimensión económica está basada en la definición del rédito neto como el máximo flujo de beneficios posibles, dado un capital, sin comprometer el flujo de beneficios futuros. El “capital natural” proporciona condiciones vitales y no pueden ser sustituidas por el capital generado por el hombre. Ya que las definiciones en el ámbito económico responden a la estructuración sistémica, la incertidumbre acerca de los beneficios y costos incrementa la dificultad de tomar decisiones que medien entre el capital creado y el capital natural. El análisis del valor de los recursos naturales considerando sus funciones dentro de los ecosistemas requiere técnicas de valuación y contabilidad ambiental.* b) *La dimensión ambiental implica la capacidad de regeneración o la integridad biológica, que se mide por la capacidad para mantener la auto-organización.* Y c) *la dimensión social implica la adaptación y preservación de los diversos sistemas socio-culturales.*²⁹

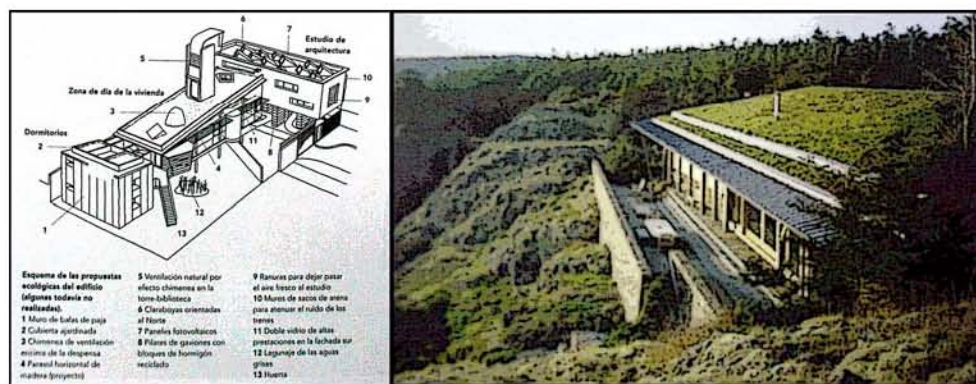
Esta interrelación es útil desde la perspectiva de la planeación ambiental estratégica generada por gobiernos y organizaciones vinculadas a programas gubernamentales, pues hay que tomar en cuenta que la incorporación de definiciones y conceptos ecológicos a nivel gubernamental se dan por los acuerdos suscritos en las principales reuniones sobre temas ambientales, por ejemplo, la conferencia de Estocolmo en 1972, Río de Janeiro (1992) y Johannesburgo (2002). Esto quiere decir que a los planes de desarrollo, que buena parte de los casos corresponden a modelos capitalistas se incorporan conceptos ecológicos que van mediando entre las posiciones contrapuestas y reconociendo los costos del uso de recursos no contabilizados antes de “finalmente” caer en cuenta que tienen un “valor” en el proceso productivo.

Por todo esto es problemático el concepto de desarrollo sustentable. Desde otras ópticas el desarrollo por si mismo es una coartada para los grandes negocios, lo sustentable es una simple etiqueta y el modelo económico, social y político imperante es el centro del problema ecológico. Sin embargo desde ambas ópticas la incorporación de tecnologías ambientales tiende a ser relativamente

²⁹ Tomado de la lección 2 del *Diplomado de capacitación en evaluación de impacto ambiental*, UAM-Iztapalapa / Fondo Mexicano para la Conservación de la Naturaleza, 2006. <http://ambiental.izt.uam.mx>

positiva ambientalmente; en una constituyen soluciones paliativas, de rendimiento o hasta de “estilo” y en otra constituyen parte de un modo distinto de existencia. Entre estas dos existe una serie amplia de visiones que a veces llegan a actuar en conjunto, pero que en realidad forman parte de una expresión de las variantes de la lucha de clases, sus ideologías y sus imaginarios, y donde a veces pareciera que para muchos cada vez es más evidente el papel de la economía capitalista en la degradación ambiental planetaria. Depende hacia donde se dirija la mirada. Podemos también ver como se aglomeran los centros comerciales y como, en algunos casos, la gente empieza a llenar sus carritos con productos orgánicos.

Las tecnologías ambientales o ecotecnologías incorporan el conocimiento sobre los ecosistemas y esto repercute finalmente en distintos grados en el impacto ambiental general. Aunque ha habido un avance en la incorporación de estas definiciones y de estas tecnologías, la correlación de factores y su valoración como negativa o positiva en el impacto, aún esta algo lejos de ser estable. No obstante una visión optimista y consecuente es mejor que una pesimista o inconsciente. Aún cuando es real la fragilidad de los ecosistemas, la tierra en su conjunto es más resistente que los humanos con nuestros problemas. Depende finalmente de todos nosotros la viabilidad de los proyectos y el asumir la responsabilidad de nuestra capacidad de transformación, pues esta afecta al conjunto de organizaciones vivas, incluida la nuestra.



(9) Diagrama de una casa taller ecotecnológica y vista de una casa construida con estas tecnologías.

Las tecnologías ambientales son aplicadas en una enorme cantidad de procesos. A grandes rasgos, vale mencionar que principalmente se concentran en energía, combustibles, agricultura, industria, transporte, ciclos y tratamiento del agua, manejo de residuos y biorremediación, es decir,

mitigación de impactos o restauración de ecosistemas. Pero particularmente en este trabajo se revisarán las tecnologías aplicables a la *casa*,³⁰ es decir, a la construcción de la casa ecológica o la adaptación de estas tecnologías en edificaciones habitables existentes (**fig. 9**).

2.3.3 *Regionalismo crítico y arquitectura bioclimática*

Una estrategia de contraposición a la universalización de la modernidad, con sus implicaciones de estandarización, la constituye lo que en arquitectura se conoce como *regionalismo crítico*. Para Kenneth Frampton, el término *regionalismo crítico* no denota la tradición vernácula tal como se ha producido espontáneamente por la interacción combinada del clima, la cultura, el mito y la artesanía, sino más bien se trata de ‘escuelas’ regionales relativamente recientes cuyo propósito primordial ha consistido en ser el reflejo y estar al servicio de las limitadas áreas en las que se han radicado. Entre los factores que contribuyeron a la aparición de un regionalismo crítico de este orden ha estado no sólo cierta prosperidad, sino también una clase de consenso anticentralista, una aspiración a alguna forma de independencia cultural, económica y política.³¹

En el regionalismo crítico entran en juego la configuración de una topografía específica y la adopción de la ‘textura’ del tejido local, de tal modo que las construcciones constituyen respuestas estrictas al paisaje, respeto por los materiales del lugar, la artesanía y las sutilezas de la luz local. Un respeto que se sostiene sin excluir las formas racionales y las técnicas modernas. En muchos casos su planteamiento es marcadamente táctil y tectónico, más que visual y gráfico. Esto habla de un interés por la forma tectónica y por la capacidad de la arquitectura para transformar la superficie de la tierra.

Una arquitectura sensual y enraizada en la tierra, delicadamente situada en la topografía de sus emplazamientos. Una arquitectura como la de Barragán,³² compuesta de recintos, estelas, fuentes y cursos de agua, situada entre rocas volcánicas y vegetación exuberante, en la que se concreta de manera manifiesta una oposición a la invasión de la intimidad en el mundo moderno y una crítica a la sutil y progresiva erosión de la naturaleza (**fig. 10**).

³⁰ Ver el inciso 3.3.4, *construcción con ecotecnologías*.

³¹ Kenneth Frampton, *Historia crítica de la Arquitectura* (Barcelona, Gustavo Gili, 2000), p. 318.

³² *Ibid.*, p. 324.



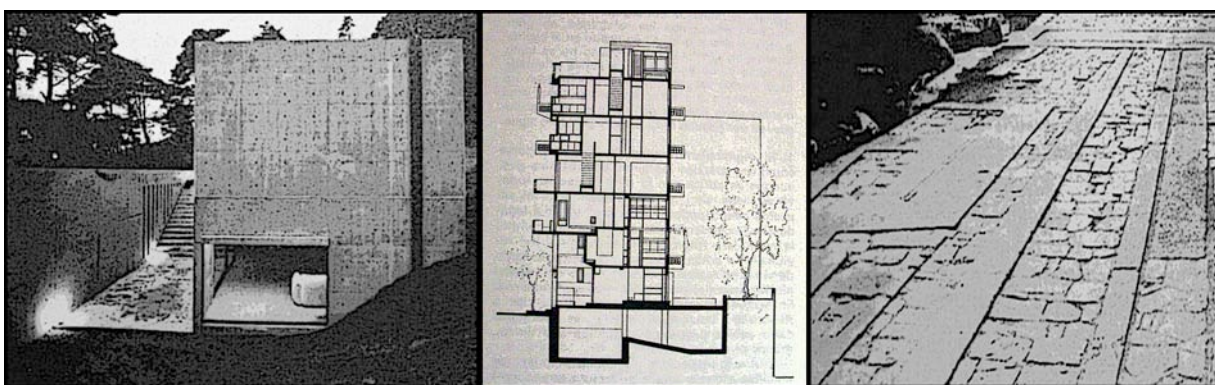
(10) Estudio de Barragán en Tacubaya, vistas.

Frampton menciona a una serie de arquitectos, cuyos trabajos identifica con estos planteamientos; además de Barragán, menciona entre otros a Utzon (Dinamarca), Alvaro Siza (Portugal), Mario Botta (Italia), Tadao Ando (Japón), Harry Wolf (EU), Pikionis (Grecia), el movimiento nacionalista catalán en los 50's y a otros barceloneses como Antonio Coderch. Menciona también a Niemeyer (Brasil) con sus primeras obras. Es decir, incluso en expresiones del 'estilo internacional', se realizaron obras con un componente de variables locales.

Para Frampton, el regionalismo crítico se manifiesta como una arquitectura concientemente delimitada, una arquitectura que más que hacer hincapié en el edificio como objeto aislado, pone el acento en el territorio que ha de establecer la construcción levantada en el emplazamiento. Y es regional en la medida que resalta invariablemente ciertos factores específicos del lugar, factores que abarcan desde la topografía –considerada como la matriz tridimensional en la que se encaja la construcción- hasta el juego variable de la luz local a través del edificio.

Consecuencia de esto es una respuesta adecuada a las condiciones climáticas. Lo cual es completamente contrario a la tendencia del estilo internacional en el uso de aire acondicionado, y tiende a tratar todos los huecos como delicadas zonas de transición con capacidad para responder a las condiciones específicas impuestas por el emplazamiento, el clima y la luz. Así se expresa concientemente de que el lugar se puede experimentar con otros sentidos además de la vista. Es sensible a percepciones complementarias tales como los niveles variables de iluminación, las sensaciones ambientales de calor, frío, humedad y movimiento del aire, los aromas y sonidos variables producidos por distintos materiales en distintos volúmenes, e incluso las diversas sensaciones provocadas por los acabados del suelo, que hacen que el cuerpo experimente cambios

involuntarios de postura, modos de andar, etc. Y en una época dominada por los medios de comunicación, se opone a la tendencia a reemplazar la experiencia por la información. Aunque contrario a la simulación, el regionalismo crítico inserta, en ciertos casos elementos vernáculos reinterpretados como episodios disyuntivos dentro la totalidad (de la construcción). Más aún, ocasionalmente extraerá tales elementos de fuentes foráneas. Lo que implica cultivar una cultura contemporánea orientada al lugar, sin llegar a hacerla excesivamente hermética, ni en el plano de las referencias formales ni en el de la tecnología (fig. 11).



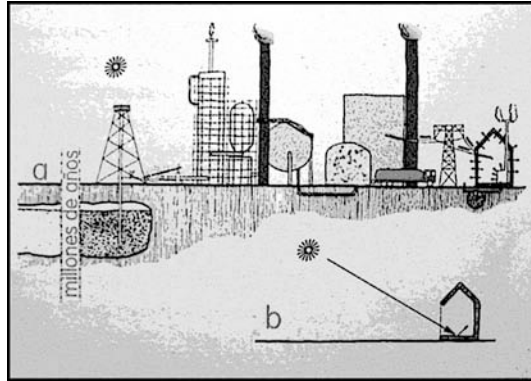
(11) Trabajos de Tadao Ando, Antonakakis y Pikionis.

Para Alex Tzonis y Liane Lefaivre,³³ que escriben sobre el trabajo de Pikionis –un paseo en la colina de Filopapo-, *la investigación de lo local es la condición para alcanzar lo concreto y lo real, y para rehumanizar la arquitectura*. La consideración de la especificidad conduce a un contacto ‘real’ de la arquitectura con lo humano, y que hace pensar en el origen de la construcción humana, cualquiera que esta sido, donde la especificidad del hacer humano, su pensar y su sentir, en relación con la especificidad del lugar, su forma, su dimensión, su temperatura, su luz, lo visible desde un punto determinado, lo audible, etc. entran en relación y generan una acción, es decir, una construcción, en relación con un ser, un pensar y un cultivar.

El regionalismo crítico se acerca sin duda a la arquitectura bioclimática, en general, aún cuando esta tiene múltiples expresiones según las orientaciones arquitectónicas; ya sea, en efecto una expresión de regionalismo crítico, o simplemente una *casa ecológica autosuficiente* que puede o no considerar en su totalidad planteamientos ‘regionales’ o ‘críticos’, pero que se adecua a necesidades

³³ *Ibid.*, p. 331.

concretas y a una sensibilidad distinta (fig. 12); o bien un high tec supermoderno que no rompa con, ni cuestiona, la trayectoria moderna de estandarización, pero que incorpora –sobre todo por costos– tecnologías bioclimáticas.



(12) Diferencias en el proceso de utilización de la energía (dibujo de Jorge calvillo Unna).

La arquitectura bioclimática recoge en general, de una u otra manera, un conocimiento histórico y una preocupación por crear espacios saludables y confortables, por hacer un uso eficiente de la energía y los recursos naturales (en general), e integrarse de manera armónica a los ecosistemas, impactando lo menos posible el ambiente.

La arquitectura bioclimática responde a una diversidad de condiciones geográficas, altitudes y latitudes desde el Ecuador hasta los polos, y a las variaciones climáticas resultantes de esta diversidad, además de la actividad volcánica y sísmica. La arquitectura bioclimática *implica una toma de conciencia socio ambiental en la práctica proyectual que responde al clima local, aprovechando las variables meteorológicas favorables con el fin de contribuir a la producción del hábitat construido*³⁴. Conjuntando el aspecto social al generar bienestar, el aspecto ambiental generando el menor impacto, y el aspecto económico usando el mínimo de recursos. Se apoya *en el análisis de las condiciones meteorológicas, y en la definición de las condiciones necesarias para lograr confort, tanto en los espacios interiores, como en los exteriores e intermedios. Al comparar las condiciones meteorológicas existentes con las con las condiciones deseables de bienestar, se detectan los requerimientos para modificar las condiciones o conservar las variables favorables. (...)*

³⁴ Martín Evans, “Herencia y vigencia de la arquitectura bioclimática en América del sur”, en *Arquitectura bioclimática* (México, UAM-Azcapotzalco, 2003), p.20.

*El objetivo es lograr una modificación favorable de las condiciones ambientales a través de los elementos de diseño y de las decisiones arquitectónicas con el fin de proporcionar adecuada calidad térmica sin recurrir, o minimizando en casos extremos, a instalaciones de refrigeración o calefacción, logrando así el mínimo de dependencia en el acondicionamiento artificial.*³⁵

La incorporación de aspectos adicionales como el uso del paisaje, la vegetación, la selección de materiales sin impactos perjudiciales, la participación activa del usuario y las complejas relaciones a escala urbana, aspectos lumínicos, acústicos, de salubridad, y de calidad del aire, eficiencia energética y reducción de impactos, adicionalmente a las condiciones térmicas, que representan el énfasis principal de la arquitectura bioclimática, implica, todo esto, el uso del término *arquitectura bioambiental*. Término que desde otro enfoque disciplinar habla prácticamente de las mismas variables que el regionalismo crítico en la producción del hábitat, lo cual podría significar la incorporación progresiva e irreversible de estándares de habitabilidad, de acuerdo con las características locales, pero aunados a la restauración del hábitat natural donde se ubica.

En síntesis, el *habitar*, producto de la interrelación teórica y práctica de saberes concurrentes en las acciones cotidianas, tiene una importancia fundamental en el entendimiento y en la posibilidad de transformación de las ciudades. La óptica *eutópica* de las ciudades revirtiendo procesos destructivos y readecuando sus relaciones internas y externas a través del análisis transdisciplinario de su complejidad, junto con el análisis de la propia complejidad de la interacción de teorías que abordan las problemáticas económicas, políticas, sociales, culturales, incorporando el conocimiento de técnicas adecuadas en los procesos constructivos y productivos, puede ayudar a visualizar otros caminos fértiles en el proceso de esta transformación. Junto con todo esto las herramientas culturales son fundamentales para lograr incidir en amplios sectores de las poblaciones urbanas.

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

CAPÍTULO 3

PROPUESTA DE EDICIÓN NO CONVENCIONAL

3.1 ¿Por qué un libro?

Antes de responder a la pregunta ¿por qué un libro?, tenemos que coincidir precisamente, o por lo menos en lo que respecta a este trabajo, en la respuesta a la pregunta ¿qué es un libro?

El libro es una herramienta cultural utilizada a lo largo de los siglos como forma de comunicación que permite fijar el pensamiento sobre soportes determinados. El conocimiento así se transmite por un medio fundamentalmente visual, pero que sin embargo, no necesariamente se concreta visualmente. Por ejemplo, la definición que provee Wikipedia es la siguiente:

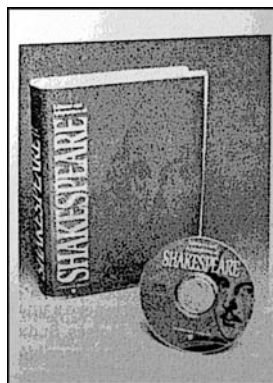
Libro, obra impresa o manuscrita no periódica que consta de una serie de hojas (más de 49 según la definición de libro dada por la UNESCO) de papel, pergamino, vitela u otro material, cosida o encuadernada que se reúne en un volumen. Un libro puede tratar sobre cualquier tema. Es cada una de las partes de dicha obra y los códigos y leyes de gran extensión.

Etm.> de latín *liber*, membrana, corteza del árbol.

Un **libro** es una colección de uno o más trabajos escritos, usualmente impresos en papel y envueltos en tapas para proteger y organizar el material impreso. Hoy día, no obstante, está definición no queda circunscrita al mundo impreso o de los soportes físicos dada la aparición y auge de los nuevos formatos documentales y especialmente de la World Wide Web. El **libro digital** conocido como e-book está irrumpiendo con fuerza cada vez mayor en el mundo del libro y en la práctica profesional bibliotecaria y documental. Además el libro también puede encontrarse en formato de audio, en cuyo caso se le denomina audiolibro.¹

¹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Libro>

Aunque la definición de wikipedia amplía su criterio hacia los libros vinculados con la tecnología emergente, no es esto lo que ontológicamente representa en su totalidad el medio de comunicación llamado libro (fig.1). Esta definición aceptada básicamente describe el objeto libro conocido convencionalmente. La noción que permite entender conceptualmente el libro como una valiosa y poderosa herramienta de comunicación es más bien la que plantea Ulises Carrión. La noción de Carrión, expresamente opuesta a lo que el llama “el viejo arte de hacer libros”,² describe lo que esencialmente es un libro más allá de su materialidad objetiva convencional. Dice Carrión, *un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente, un libro es también una secuencia de momentos.*³ ¿Qué significa esto? Desde mi punto de vista, la radicalidad de esta definición consiste precisamente en el acercamiento al fenómeno en sí de la lectura como experiencia de comunicación y como experiencia de conocimiento, que no necesariamente es de lenguajes escritos. La lectura, es decir, la percepción en el espacio y en el tiempo de una realidad planteada por un mecanismo de representación.



(1) Shakespeare en CD-Rom y libro.

Los libros existen originalmente como continente de textos literarios. Pero los libros, vistos como realidades autónomas, pueden contener cualquier lenguaje (escrito), no solo lenguaje literario, sino cualquier otro sistema de signos, dice Carrión. Un libro también puede existir como

² Carrión en su texto “El nuevo arte de hacer libros” opone sus ideas a lo que el llama el viejo arte. En este el autor (escritor) es tan sólo y en efecto un hacedor de textos, mientras que el resto del proceso de la producción de un libro la llevan a cabo una serie de profesionales y artesanos quienes dan forma y materia al objeto.

<http://www.merzmail.net/carrion.htm>

³ *Loc. cit.*

una forma autónoma y autosuficiente, incluyendo también un texto que enfatice esta forma, un texto que es una parte orgánica de esta forma: aquí empieza el nuevo arte de hacer libros.

Carrión fue el impulsor de una serie de prácticas no convencionales, éste, el nuevo arte de hacer libros plantea una noción que aunque ya había sido explorada⁴ expone una nueva forma de arte. *Los libros existen como objetos en una realidad exterior, sujeta a condiciones concretas de percepción, existencias, intercambio, consumo, uso, etc. Un libro consiste en diversos elementos, uno de los cuales puede ser un texto. Un texto que es parte de un libro no es necesariamente la parte más esencial o importante de este libro. Para leer el nuevo arte se ha de entender el libro como una estructura, identificando sus elementos y entendiendo su función.* Estas afirmaciones expuestas por Carrión recogen lo que de manera particular esta propuesta de arte urbano reconoce como libro en un sentido extenso. Este sentido puede identificarse con el concepto *libro alternativo*, que a su vez se identifica, pero es más preciso que el concepto de libro de artista, pues el libro alternativo implica una alternativa de realización, y como alternativa, siempre constituirá una nueva posibilidad de hacer *otros libros*.

3.1.1 Libros de artista

En cuanto a los libros de artista, José Emilio Antón, da una descripción bastante elocuente: *el libro de artista es una obra de arte, realizada en su mayor parte o en su totalidad por un artista plástico. Es una forma de expresión, simbiosis de múltiples posibles combinaciones de distintos lenguajes y sistemas de comunicación. Desde el punto de vista del artista, el concepto del libro de artista se puede definir como un soporte más, “como un lienzo para el pintor o como la piedra o el bronce para el escultor”, pero sus especiales características hacen de él un medio con unas posibilidades mucho más amplias: el juego con el tiempo al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales; la posibilidad de unión entre la pintura, la escultura, la poesía experimental, las artes aplicadas, el libro de edición normal (...) Todas estas*

⁴ Mallarmé (*Una tirada de dados nunca podrá suprimir el azar*, 1897), Apollinaire (*Caligramas*, 1914); El Lissitzky (*Dyla Golosa*, 1923. *Las cuatro funciones aritméticas*, 1928); Francis Picabia (*391*, 1924); Dieter Rot (*Kinderbuch*, 1954-57; *Picture Book*, 1956); hasta llegar a las obras actuales de artistas como Beuys, Brossa, Cage, Lewitt. Datos localizados en <http://www.merzmail.net/libroa.htm>

múltiples combinaciones proporcionan un sentido lúdico y participativo a la obra, ya que el libro de artista se puede ver, tocar, oler, hojear, manipular y sentir. El artista puede realizar sus obras no sólo sobre papel, cartón o cartulina (los materiales tradicionales del libro), sino también sobre metacrilato, madera, latón, pizarra, bronce, etcétera, la combinación múltiple de varias materias o aportar materiales reciclados impresos o encontrados. Puede emplear todas las técnicas artísticas posibles desde el óleo a la holografía, desde la acuarela a la infografía, desde el aguafuerte a la electrografía....o la conjunción de varias de ellas. Este carácter interdisciplinar, permite al libro de artista ser el medio de expresión de cualquier movimiento del arte contemporáneo, convertirse en poesía visual, en happening, en soporte subversivo, en cuento infantil, en escultura móvil....hasta en novela de ciencia-ficción. Se consigue, en definitiva, una libertad creativa total.⁵

Esta descripción abarcadora de los libros de artista concuerda con la definición de Carrión. Sin embargo, se trata de los libros en el ámbito de las artes plásticas, o del arte en general. La esencialidad de la definición de una secuencia espacio-temporal es la que permite sobrepasar la posibilidad de la libertad creativa más allá de la óptica del artista, pues la secuencia espacio-temporal es válida también más allá de las técnicas de las artes plásticas. El libro es un instrumento de comunicación cultural, y existe en relación a un contexto social y en relación con un proceso de civilización u organización determinante (fig. 2). La particularidad entre su contexto, su contenido y su modo específico es lo que llama la atención de la definición amplia de Carrión y esta postura permite la comprensión del *libro proceso habitable*.



(2) Encuadernación: *à la française*, y *alla napoletana*

⁵ <http://www.merzmail.net/libroa.htm>

3.1.2 El libro indicial: secuencia de espacios habitables

Las estructuras del libro en el transcurso de la historia, han atendido tanto a la eficacia de la representación, como a su producción y al mecanismo también específico de lectura que ha sido definido por su emplazamiento en el espacio. Hay que considerar que múltiples formas de representación han permitido el fenómeno de la lectura sin ser propiamente considerados libros, pues el origen de la palabra viene del latín *liber*⁶ (membrana, corteza de árbol), pero antes de la utilización de materiales de esta naturaleza el fenómeno comunicativo de la lectura, específicamente de signos inscritos, tuvo soportes distintos, y por lo tanto, espacios diversos para interactuar con el sujeto que lee (fig. 3).



(3) Lectores de tiempos diversos.

Es el fenómeno específico de representación y codificación del contenido a través de una secuencia espacio-temporal la que caracteriza al libro. En este sentido el libro es mucho más que una obra impresa o manuscrita no periódica que consta de una serie de hojas de papel, pergamino u otro material reunida en un volumen, el libro es una herramienta de comunicación y como se ha demostrado en la expansión de sus posibilidades técnicas y discursivas con los libros de artista, el libro puede conformarse según las estrategias necesarias para llevar a cabo el fenómeno de comunicación pertinente para el objetivo que se busca.

⁶ Coincidentemente, la palabra libertad (*libertas, libertatis*) tiene una evidente semejanza.

Dice Eliseo Verón,^{7 y 8} refiriéndose al libro convencional pero evidenciando otros aspectos ligados a la secuencialidad espacio temporal en el libro: *en mi fenomenología, el carácter indicial del libro aparece inmediatamente, tanto desde el punto de vista del espacio como del tiempo. El libro es ante todo un lugar, un espacio (en el sentido material del término) en el que se puede entrar y puede salir. Este espacio, naturalmente, no tiene nada de analógico puesto que un libro no se parece a nada. (...) Se trata de un espacio de reenvíos y trayectos, de avances y retrocesos, de altos y bajos; un espacio que, como todos los espacios recorridos por el cuerpo significativo, está hecho de un tejido de vectores indiciales.*

Verón señala una situación interesante y que coincide con la lógica de los trabajos previos al libro *proceso habitable*, y es el carácter indicial de lo que el llama un tejido de vectores.⁹ Desde la lógica de esos trabajos precedentes, que parte de relacionar el dispositivo fotográfico y la sensibilidad a la luz del fotograma con la susceptibilidad del espacio construido y habitado de ser alterado por la acción de la praxis humana, este carácter indicial en el libro es fundamental para entender cómo una herramienta de esta naturaleza tiene o puede tener la capacidad de modificar la realidad. En tanto la secuencia espacio temporal incide en el espacio y en las interacciones de *lectores-reproductores del espacio* es posible visualizar las posibilidades de este libro como herramienta cultural no convencional, si esta se dirige hacia la reorganización de los espacios urbanos contemporáneos.

Verón dice algo más que coincide con este entendimiento de la naturaleza del libro. *El libro es también un objeto sumergido en el espacio "real", que puede aparecer para la conciencia ingenua (igualmente subjetiva, pero no fenomenológica) cómo uno más entre los diversos objetos que pueblan el entorno en que vivimos. (...) Pero el objeto libro tiene un interior que no se parece al interior de ningún otro objeto. Ese interior tiene zonas (o habitaciones); tal vez la metáfora de la casa sea conveniente para el libro. Puedo recorrerlas y entrar en las que tengo ganas de entrar. Las zonas están estructuralmente marcadas (como por ejemplo este preámbulo, que es una zona que se presenta como diferenciada de las tres partes que vienen después), pero yo puedo elegir libremente a cuál entrar y quedarme cuanto tiempo quiera.* Es decir, plantea una analogía directa con el espacio habitado; una metáfora que está hablando de un objeto libro convencional, pero que refleja una

⁷ Eliseo Verón es doctor en lingüística de la Universidad de París.

⁸ Todas las citas de Verón fueron tomadas del preámbulo impreso en portada y contraportada del libro, *Esto no es un libro* (Barcelona, Gedisa, 1999).

⁹ Ver la introducción del mismo libro.

condición fenomenológica del libro que manifiesta la posibilidad de ser concreta en otras exploraciones espaciales.

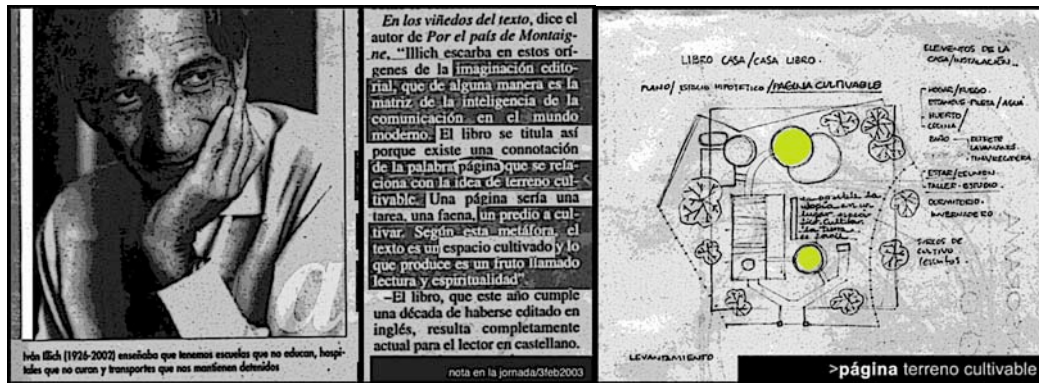
Más aún, Verón habla de la cualidad hipertextual en la naturaleza del libro (convencional): *Desde el punto de vista del reconocimiento, de la lectura de un libro, el libro más tradicional que uno pueda imaginar tiene la estructura de un hipertexto (...) Si, por un instante, incluimos la hipótesis del funcionamiento de una biblioteca (si pensamos en libros, y no en un libro), cualquier intelectual (o “trabajador de la cultura”, como se decía, más modestamente, en los ambientes europeos de izquierda) ha practicado desde siempre las operaciones hipertextuales: un libro lo lleva, de manera natural, a otro; su biblioteca ha sido desde siempre una arborescencia hipertextual. Leer o escribir un texto es ubicarlo automáticamente en un hipertexto (antes hablábamos, más modestamente, de intertextualidad). Una noción hiper moderna (si se me permite la expresión) recubre en este caso una banalidad.* Verón explica que esta noción ha sido impuesta haciendo creer que la hipertextualidad es algo revolucionario e insospechado mientras que esa cualidad ha estado presente en el mundo de los libros desde hace mucho tiempo.

Ahora bien, si conjuntamos estas características atribuidas por Verón al libro convencional con las características fenomenológicas de Carrión en el nuevo arte de hacer libros y tomamos como ejemplo la flexibilidad de contenidos, técnicas y soportes de los libros de artista, se tiene disponible un campo de acción extenso que puede ser ocupado para realizar un ejercicio más, dentro de este inmenso, quizá infinito, ámbito de los libros. El libro es una efectiva herramienta de comunicación y es esta la respuesta al ¿por qué un libro?, es decir, ¿por qué un libro como propuesta de arte urbano? Concretamente, para el objetivo principal de la propuesta, por que con todas las cualidades ampliamente demostradas de los libros, se trata de incidir en aspectos de la cultura ambiental urbana.

El libro tal como hemos visto funciona en la medida en que como soporte físico y conceptual constituye un medio con posibilidades tan amplias, pues está basado en un fenómeno elemental de la cultura que es la comunicación, y es este fenómeno de comunicación el que precisamente permite acercarse a relaciones fundamentales de la naturaleza social humana en relación con la naturaleza del planeta, es decir, de nuestra casa. El mismo Iván Illich¹⁰ del capítulo anterior hace una metáfora muy

¹⁰ Ivan Illich hace un planteamiento muy interesante en el libro en *El viñedo del texto* (México, FCE, 2002), *una historia de la relación entre los axiomas del espacio conceptual y la realidad social, en tanto que esta interrelación está mediada y configurada por técnicas que utilizan letras*, en ella se establece una relación más que metafórica entre la página y el

interesante respecto al fenómeno de la lectura que coincide con el pensamiento que da forma teórica al *libro proceso habitable*: la página como terreno cultivable (fig. 4), un espacio fértil, un lugar para trabajar con el conocimiento del mundo.



(4) Iván Illich en una nota del periódico La Jornada + boceto de una página cultivable.

3.2 El libro proceso habitable.

Como ya se ha señalado, el *libro proceso habitable* puede definirse como una obra *transitiva*, es decir, una obra en proceso y cambio permanente. Trabajo en el que se efectúa una praxis concreta en un lugar específico. Dicha praxis se ejerce en acciones sucesivas de proyección, edición, construcción, *habitación* y *reproducción*. Hablamos de una *instalación transitiva*, cuya característica principal es la posibilidad de habitar en ella leyendo y construyendo el mismo espacio delimitado del libro, al mismo tiempo que permite proyecciones hacia el exterior.

Un libro alternativo que se extiende en el espacio, es transitable y legible en varios planos simultáneos, que interacciona con las especificidades tectónicas, climáticas, biológicas, culturales del sitio. Se trata así, de un prototipo de obra editorial no convencional diseñada para intervenir en procesos de cultura ambiental urbana. Una herramienta de comunicación, un instrumento cultural práctico aplicable directamente en el espacio del hábitat colectivo.

espacio para el cultivo del conocimiento, lo cual hace pensar en la cercanía de los conceptos *cultura* y *cultivo*. Más información sobre Ivan Illich en www.ivanillich.org

3.2.1 Referentes del libro proceso

El *libro proceso* recoge, como todos, aspectos de trabajos con los cuales existen identificaciones y que han influido directa o indirectamente en la configuración de la propuesta. Y puede decirse que no es original en absoluto, se nutre de todas las experiencias de observación, lectura y reflexión. El *libro proceso* es una idea, con ejercicios conducentes, pero no está realizado, el pensamiento que lo imagina toma, fusiona, reensambla fragmentos de todas esas experiencias, junto con la permanente impronta cultural de todas las civilizaciones que nos precedieron y que van dejando rastros aleatorios en lo que se alcanza precisamente a observar, a leer, a escuchar. Sus referentes motivan un pensamiento relacionado directa o indirectamente con lo que se imagina.

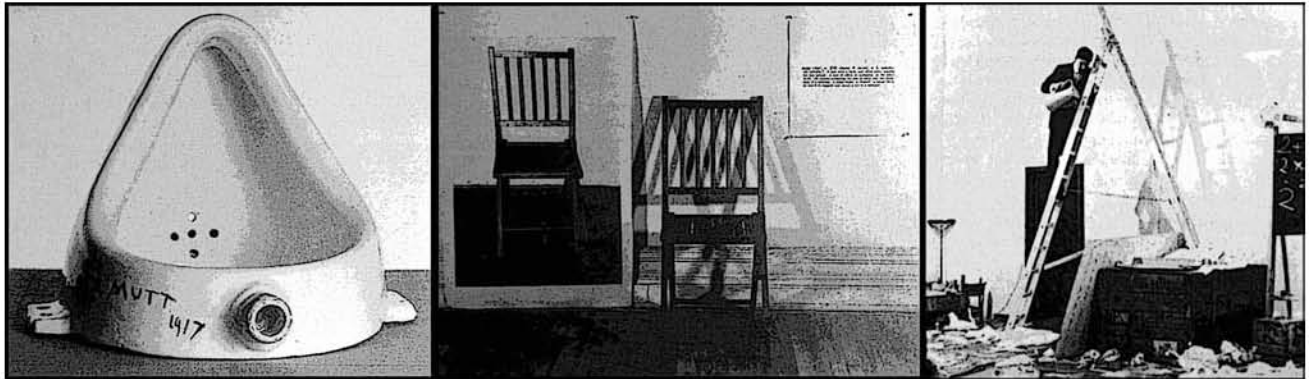


(5) Obras de Kline, Cragg y Appel.

Se trata de trabajos, que ejercen una atracción no siempre estudiada, pero que en general plantean rompimientos o cuestionamientos a la dinámica convencional del arte. Algunos de ellos han constituido lo que Pierre Restany llama *la otra cara del arte*, es decir, la cara contraria al desarrollo institucionalizado del arte moderno y contemporáneo; consistente en una serie de proyectos de alguna manera utópicos,¹¹ no siempre en el ámbito de las artes visuales, entre los que aparecen los de *Cage, Raushemberg, Kaprow, Schwitters o Satie*. Estos trabajos exploran y experimentan fuera de los campos establecidos y cuestionan todo lo posible dentro de su propia estructuración. Estando o no de acuerdo particularmente con cada uno, este carácter crítico o no convencional puede ser identificado también en obras de autores como *Klimt, Appel, Kline, Tapies*,

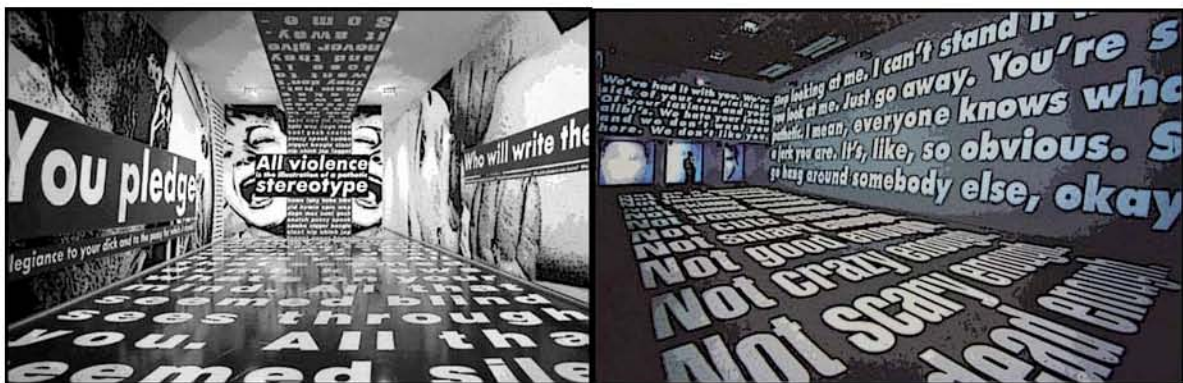
¹¹ Pierre Restany, *El pintor rey con sus cinco piles. Hundertwasser* (Colonia, Taschen, 1999), p. 7.

Kosuth, Cragg o los *happenings* y el *fluxus* (fig. 5 y 6), los cuales mantienen una constante postura crítica, cada uno dentro de su propio ámbito y su contexto social cultural. Por supuesto están entre estos referentes el constructivismo y el pensamiento de los situacionistas.



(6) De Duchamp, Kosuth y Maciunas.

Otros referentes evidentes son constituidos por obras donde se realiza un despliegue de textos en el espacio como en el caso de instalaciones de Barbara Kruger (fig. 7), los libros alternativos, los libros de autor, los libros objeto, cajas y otras formas editadas, desarrolladas por artistas que experimentan con diversos soportes, materiales y relaciones conceptuales en torno a la forma y estructura del libro tanto como obra en sí misma, como medio de comunicación y representación.



(7) Instalaciones de Barbara Kruger.

Otros referentes son los trabajos que tocan la problemática ambiental planetaria, como son los múltiples emplazamientos e instalaciones que abordan la problemática del espacio, el hombre y la

tierra haciendo particulares reflexiones entre estos, junto con la obra de Friedrich Hundertwasser (fig. 8), que, como se ha mencionado, sitúa los niveles de intervención de su obra en lo que él llama las 5 pieles del hombre: *la epidermis, la ropa, la casa, la identidad social, y el entorno planetario*. Manifestando la necesidad de interrelacionar el arte con el hábitat. Su trabajo abarca pinturas, grabados, acciones-performances, manifiestos, e intervenciones arquitectónicas. Su discurso principal gira en torno a la transformación de los espacios grises y hostiles generados por la arquitectura moderna. Su construcción y su discurso se suceden por consecuencia, es decir, una secuencia continua, proyectando gráfica y pictóricamente, e interviniendo plástica y “ecológicamente” en los hábitats humanos.



(8) Casa de Hundertwasser en Nueva Zelanda, carteles y diagrama de edificación con árboles inquilinos.

Al mismo tiempo que existen identificaciones con aspectos de estos referentes, en el planteamiento del *libro proceso habitable* se establece también una distancia con el modo en que se articula el arte actual en cuanto a su estatus y sus operaciones dentro de aparato cultural instituido. Se asume una postura crítica tomando elementos de análisis de campos de conocimiento diversos como la sociología, la filosofía, la biología, la arquitectura, la comunicación y el diseño. Por lo tanto se entiende que este libro es un trabajo que sigue cierta lógica de la evolución conceptual del arte retomando precisamente conceptos y operaciones lógicas, pero que adopta una posición crítica, no precisamente ante estos procesos de conceptualización en sí, sino ante la caracterización de la propuesta como “obra de arte” dentro de ese aparato cultural.

En los años recientes una serie de trabajos, asumidos o no como práctica artística, han buscado nuevas formas de acción tratando de no quedar sujetas a los espacios de la producción

cultural predeterminados. Intervenciones en el medio social que generalmente tienen o pueden tener efectos socio-políticos y que vinculan en muchos casos la acción política y el arte. Algunos de ellos, movimientos artísticos de resistencia que cuestionan los mecanismos de exclusión y homogeneización del capitalismo global. Otras, obras públicas que intentan rebasar la expresión individual y formular estéticas críticas orientadas a la búsqueda conciente de efectos sociales y políticos. Y en esta búsqueda se inscribe el *libro proceso habitable*.

Además de identificarse y sumarse a trabajos fuera del marco de “lo cultural”, que sin embargo, trabajan en la construcción de una o unas cultura(s) alterna(s), cultivando la tierra, estableciendo formas distintas de intercambio y producción; otras formas de trato entre la gente, en la pareja o en otras formas de relaciones amorosas, con la familia sanguínea y la familia extendida al grupo, con otros seres vivos; arquitecturas para otras relaciones socioespaciales, investigaciones tecnológicas sencillas y nuevas formas de interrelacionar conocimientos libremente, tratando de ser concientes de la posibilidad de estar asumiendo posturas contradictorias, más no necesariamente necias. Identificaciones y distancias que no siempre se ejercen con lucidez y determinación pero que, asumiendo una autocrítica, se resumen en esta idea lenta. Idea que bien puede identificarse, también, a lo dicho por Hal Foster, para quien la cultura es entendida como un *lugar de conflicto desde el cual es necesario llevar a cabo una investigación crítica de los procesos y aparatos que controlan las representaciones culturales, una práctica transgresora y resistente que busca transformar y contestar los sistemas dados de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación y que lleven consigo una efectividad material dentro de la totalidad social evitando de este modo quedarse reducida a una mera intervención reapropiada y recodificada dentro del gran espacio ideológico de dominación.*¹²

3.2.2 Estructura conceptual del libro proceso

La estructura conceptual de la propuesta del presente *libro proceso habitable*, se conforma, por una parte, con la argumentación que articula la problemática en la que se basa el trabajo y que sostiene la pertinencia de la propuesta como obra incidente en una problemática actual desde el campo de acción

¹² Paloma Blanco, *op.cit.*, p. 14.

del *arte urbano*. Y por otra, con la descripción misma de la propuesta, es decir, lo que ahora estás leyendo: su estructura conceptual y enseguida las fases del proceso. Una parte más, es la construcción material del libro.

Resumiendo un poco menos, esta estructura conceptual esta compuesta por:

a. La argumentación, expuesta en el presente texto, que se articula en los conceptos clave de la investigación, que como se ha visto, en un nivel general se encuentra una relación entre *arte*, *ecología* y *ciudad*, expresando campos temáticos amplios entre los cuales, a través del concepto *habitar*, se establecen conexiones que permiten argumentar que a través de la proyección del *libro proceso habitable* es posible establecer conexiones teóricas y prácticas entre los objetivos del *arte urbano* y las problemáticas ecológicas en la ciudad; considerando que el concepto *habitar* es fundamental en la lógica del *arte urbano*, en los términos ya expuestos, manifiestando que el *habitar* es un condicionante de la factibilidad real de las propuestas del *arte urbano* (el de Oscar Olea, reconsiderado) si tomamos en cuenta, principalmente, el argumento de que el *arte urbano* es un arte social cuyo objetivo es reestablecer condiciones vitales para los habitantes urbanos a través de la *práctica estética* colectiva.

Esta *práctica estética* no es posible si no se implica al *habitar* como práctica transformadora. El *habitar* en si mismo implica una sensibilización del proceso cotidiano, es decir, de las implicaciones de la praxis específica de cada habitante y su repercusión en el ambiente, tomando en cuenta que esta praxis requiere de la crítica a la totalidad productiva. El *habitar* no puede ser entendido completamente si no es a través, también, del entendimiento de qué es el lugar. Lugar es el concepto que expresa, no ya en el plano general sino específico, el soporte para la acción de *habitar*, la praxis transformadora de relaciones y de condiciones ambientales hacia las *eutopías*.

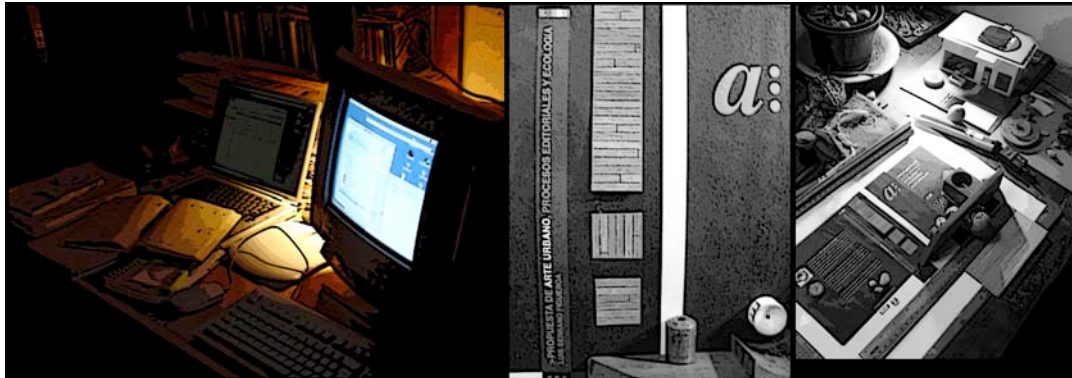
Y como una parte del entendimiento y la exploración de la acción de *habitar* en un lugar, se plantea la propuesta específica de experimentar con un libro no convencional, una obra de procesos, abierta, habitable, que se enfoca al trabajo en un lugar; lugar en el que se expone esta misma articulación conceptual y a partir de ello se propone la proyección de otras posibilidades; sin olvidar que la proyección se encuentra o se plantea en relación con las especificidades del sitio y con la interacción de la gente que le entre al libro. Siendo así una propuesta que, a grandes rasgos, se podría considerar como una “obra para sitio específico”, abierta, para uso colectivo, destinada a ser otra con

cada acción, que implica un emplazamiento transitorio que crea una especie de “núcleo poético”,¹³ es decir, un lugar donde se crean relaciones entre cultura (lo humano) y naturaleza (la tierra), un centro en el que se habita, se construye y se proyecta poéticamente.

El *libro proceso habitable* que aquí se propone conjunta la reflexión en torno a los tres ejes generales y los conceptos subyacentes empleando recursos disponibles de las artes visuales para integrar contenidos y, en algunos casos técnicas, de muchas otras disciplinas. Por esta plasticidad extraordinaria es que se pondera la pertinencia del libro como espacio y como lugar, como soporte para la acción y la reflexión. Si bien es cierto que este libro de tesis ya es parte de la acción, tanto idea, como proyección y como posible construcción material en un lugar.

b. La descripción de la propuesta, que es este intento por nombrar la idea para que poco a poco sea una concreción material, su estructura y su proceso junto con una serie de bocetos, planos, diagramas y mapas conceptuales.

Y c. La concreción material de la idea, un prototipo experimental de *libro proceso habitable*, un modelo destinado a experimentar en funcionamiento la efectividad o no de sus planteamientos.



(9) Espacio transitivo de trabajo (puntos a y b), ensamble y maquetas.

Esta tesis abarca los puntos **a** y **b**, mientras que el punto **c** pretende ser logrado a partir de la gestión de la idea con el material logrado con los puntos **a** y **b**, en los que junto con la argumentación y descripción se presentan lineamientos para el montaje de este prototipo en un anexo. Se pretende, además, presentar como trabajo intermedio entre **a-b** y **c**, un ejercicio de *libro proceso habitable* ex profeso para la exposición de estos puntos, mostrando los rasgos fundamentales del funcionamiento

¹³ Muntañola, *op. cit.* p. 86.

de este *libro proceso*. Es decir un montaje para exponer esta tesis que permitirá visualizar, *in situ*, las posibilidades planteadas en el proyecto.

Se pretende que este trabajo intermedio sea también parte de la gestión del punto **c**.

3.3 Proceso

El proceso de esta propuesta genera un problema que ha sido difícil de resolver y es el establecer los límites de lo que abarca el proceso, o por lo menos definir ¿qué se puede incluir en el proceso que lo conforma si se considera que una buena parte de la vida cotidiana paralela a la investigación es parte del proceso? Al imaginar libremente y trabajar con cierta (con)secuencia de lo imaginado y lo reflexionado, por momentos no es posible distinguir si se está trabajando en esta idea o en otras que están vinculadas, o sí hacer un café (orgánico) en la mañana, y regar las plantas es parte del ejercicio. Se entiende que la obra en sí misma es un proceso, que está formado por una articulación teórica y que se concretará en forma de libro; el proceso de investigación abarca situaciones no aprehensibles pero que son parte de la experiencia. Por esto, el proceso conjunto en sí no es delimitable, pero sí editable.

Puede dividirse en dos momentos, uno que respecta a la investigación individual y que esta conformado por todo lo que se articula como argumentación y que integra el proceso teórico, estructurado en **a** y **b**. Otro el que representa el proceso práctico, una parte individual y otra parte colectivo, consistente en el montaje, exposición y transformación del libro como obra abierta, estructurado en **c**. Sin embargo **c** está descrito en **b**, y **a-b** están contenidos en el proceso de **c**. Así tenemos que:

La publicación de los puntos **a** y **b** constituyen el primer momento del proceso.

El proceso de **c** constituye un segundo momento, que se sigue un lineamiento general descrito en los siguientes puntos:

1. Diagnóstico y proyección.
2. Emplazamiento, construcción y ensamble.
3. *Instalación transitiva*.

3.3.1 Diagnóstico y proyección

El *libro proceso habitable* puede emplazarse prácticamente en cualquier lugar. Sin embargo es necesario localizar los espacios más propicios para el montaje. Una vez localizado el sitio puede iniciarse un proceso de diagnóstico puntual, que permite localizar las fuentes del deterioro y las fuentes potenciales de reestructuración ambiental junto con datos sobre la situación legal del sitio, sectores involucrados o involucrables, grupos organizados, intereses contrapuestos etc. El diagnóstico consiste en una lectura de las condiciones del lugar y considera múltiples factores. Pero básicamente se basa la observación del deterioro ambiental-biológico comparado y del deterioro ambiental-estético (objetivo-subjetivo). El diagnóstico permite partir del conocimiento tanto de aspectos de la historia y como condiciones presentes que será necesario considerar para el trabajo siguiente. Con esta información se integra un primer documento que, ya instalado, permitirá conocer a todos un poco más acerca del lugar.

El *libro proceso* como herramienta de comunicación se vale de la didáctica para generar un proceso abierto de trabajo y aprendizaje. En este proceso se utiliza un ejercicio llamado *proyección de la didáctica / didáctica de la proyección*, que consiste en retroalimentar la construcción del espacio en el lugar con la documentación del proceso de proyección y los avances progresivos de la misma construcción. En este ejercicio se ha considerado necesario la implementación de una metodología proyectual de diseño para lograr involucrar en el proceso creativo y reflexivo a otras personas, donde la elaboración de este concepto responde a la proyección metodológica de una construcción objetiva que se pretende colectiva, pero basada en un lineamiento preciso que permita avanzar sin dispersión en los objetivos.¹⁴ Por lo tanto, se trata de mostrar didácticamente el proceso de construcción, tanto de la idea como del objeto y las acciones que se espera generar con su implementación en un sitio específico y que pertenece a la comunidad, avanzando consistentemente en la construcción.

Este ejercicio se compone de dos fases sucesivas y secuenciadas, complementarias: primero, proyectar una estructura didáctica y segundo, la instalación de la estructura didáctica como forma de exponer el proyecto (**fig. 10**).

¹⁴ Metodología proyectual de diseño basada en lo expuesto por Bruno Munari en *¿Como nacen los objetos?*, (Barcelona, Gustavo Gili, 2000).



(10) Esquema del método proyectual PD/DP.

Estas dos fases están integradas mutuamente por otra serie de fases internas del proceso proyectual. Las cuales posibilitan la construcción de la idea o abstracción de la construcción y proceso conjuntos, del texto, de los bocetos constructivos, de un modelo experimental, un mecanismo de verificación de su funcionamiento y por último el proyecto completo expuesto como obra producto de su propia retroalimentación. Todo esto de manera paralela a la incorporación de los planteamientos teóricos de los puntos **a** y **b**, antes descritos.

De este modo, el proceso creativo en su relación con el concepto de proyecto, considera el papel activo del sujeto en la creación, e inversamente, el de la creación como desencadenante de una actitud activa en el sujeto, que a su vez puede introducir las modificaciones necesarias a la idea. De este modo se piensa que este ejercicio como una estructura que genera patrones de trabajo proyectivos, y como una propuesta directa de trabajo creativo interactivo, las pautas o patrones de la proyección no están supeditados exclusivamente a la técnica; la creación es una construcción que se sirve de ella, pero que se manifiesta y enriquece en el proceso de realización reflexiva, en la acción, o sea, la praxis transformadora de las posibles e infinitas relaciones del ser humano entre sí y con su medio o entorno social, cultural y biológico en un momento y en un lugar determinado. De modo tal, también se piensa que el mejor adiestramiento de la capacidad creativa es la acción misma de crear. Tanto el proceso como el producto, pueden generar nuevas posibilidades y soluciones que permiten la incorporación de elementos diversos y abrir posibilidades de intervención en problemas específicos para los cuales el método proyectivo puede resultar una posible solución.

Proyectar es sencillamente organizar una serie de pasos que constituyen el modo de llevar a cabo una idea. Así, el proceso de montaje funciona como una puesta *en escena* (o en una tercera y cuarta dimensión) del proceso de proyección del *libro proceso*. Esta parte del proceso plantea una apertura al proceso de montaje a través de la comunicación con el dibujo, la fotografía y la escritura. Dado que este proceso consiste en una constante retroalimentación, se entiende que no es una fase que concluye, sino que es preparatoria en cada nuevo paso en la construcción y que el ejercicio *pd/dp* puede emplearse siempre en cada nuevo ciclo de retroalimentación y reconstrucción del libro.

Si el libro instalado en un sitio determinado genera la suficiente resonancia para que sea apropiado por una comunidad, tendrá contenidos los elementos suficientes para su reproducción, y si no, al menos generará algún mínimo de sensibilización y un *buen espacio* bien dispuesto para su posible entropización.

3.3.2 Emplazamiento, construcción y ensamble

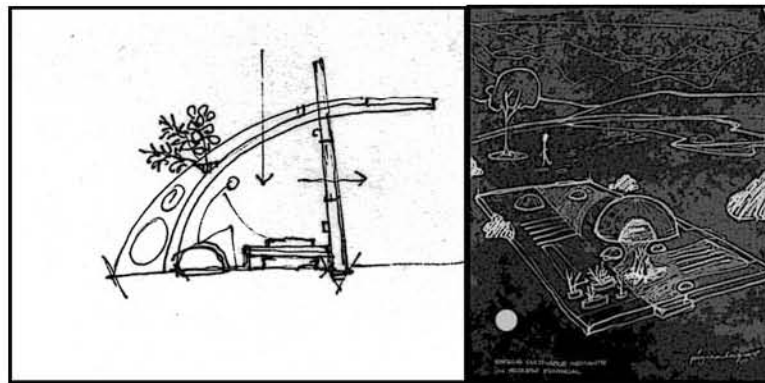
Una vez que se ha elaborado un diagnóstico se tiene un documento que permite valorar una serie de posibles incidencias en el proceso y a su vez la incidencia del proceso en los factores valorados. Esta valoración perceptiva ayuda a delimitar el espacio de intervención y localizar cada elemento de la obra en relación con cada factor. Esta información entra en el proceso de proyección y, con base en esto, el emplazamiento básicamente consiste en la visualización de los elementos de la obra en el lugar. El emplazamiento está ligado a la tectónica del sitio y se ajusta a las condiciones locales ambientales y culturales.

Adoptando tácticas y estrategias propias junto con el conocimiento de la gente en el lugar, se puede emplazar en prácticamente cualquier lugar que reúna condiciones mínimas necesarias para la acción con recursos tan sólo suficientes para completar el proceso con todos los elementos previstos para sensibilizar, comunicar, vincular y capacitar.

Las características específicas del emplazamiento podrían generar una construcción nueva o adaptarse a construcciones que permitan las modificaciones necesarias para su instalación. Al emplazar se requiere agudizar la sensibilidad para percibir cada factor incidente y cada pequeño detalle de la condición y de las posibilidades del sitio respecto a la obra: Observar, recorrer,

preguntar, oler, escuchar, platicar, tomar nota, tomar el sol, visualizar, volver a preguntar, dejar rastros y semillas, y mientras tanto seguir imaginando.

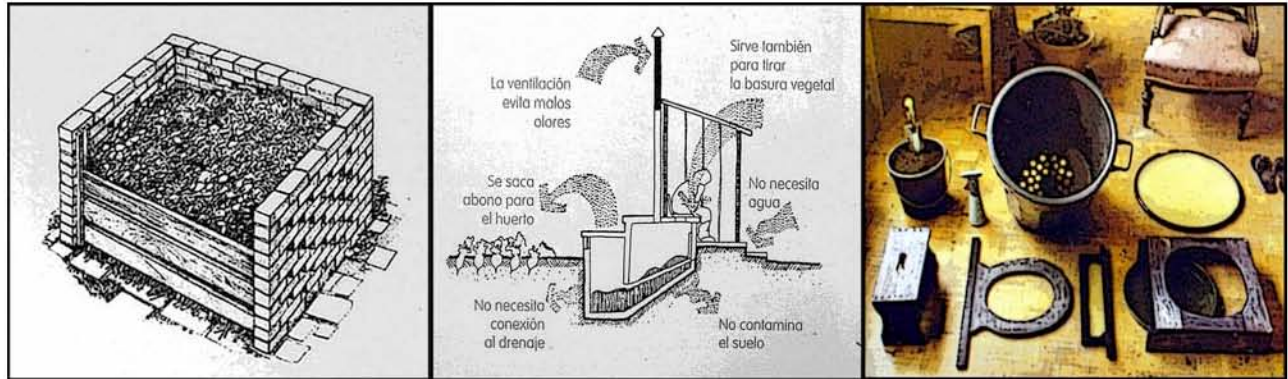
El soporte del libro es el espacio intervenido, para formar páginas, sin embargo este espacio tiene características específicas que tienen que interactuar en un sentido lógico con los contenidos del libro. De esta manera, la construcción del soporte constituye la base de la *resistencia* del libro al proceso de la acción, basado en el diagnóstico, la proyección y la agudización de la sensibilidad al emplazar. De esto surgen bocetos, planos, maquetas y trazos en el lugar (fig. 11). Una vez que el emplazamiento está decidido y la información procesada y organizada es posible seguir con la construcción.



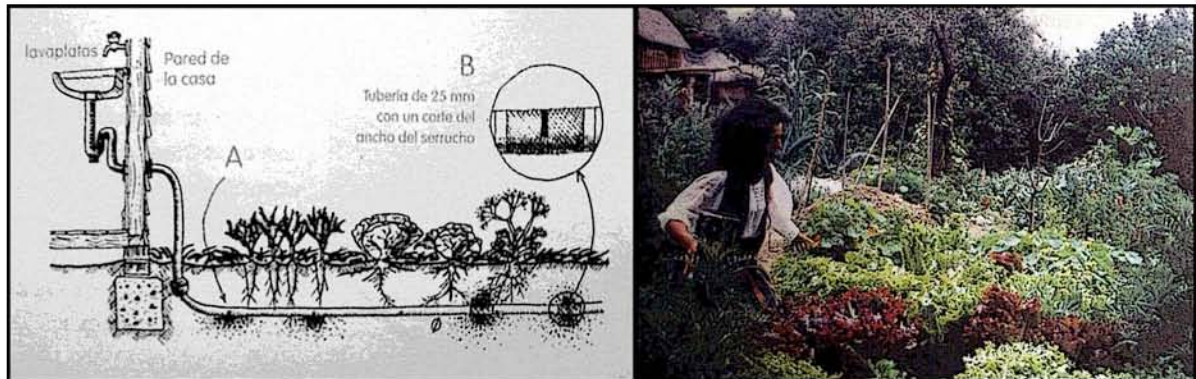
(11) Boceto de un módulo de lectura y de una página cultivable.

La construcción del libro proceso similar a la construcción (o a la adecuación) de una casa, pero se trata de una edificación diseñada o adaptada con criterios bioambientales, respondiendo, una vez más, de manera sucesiva a la articulación teórica, a los lineamientos descriptivos (susceptibles de modificación), al diagnóstico, al método proyectual, a las definiciones y las decisiones tomadas al emplazar. Esta fase corresponde, de algún modo a un trabajo arquitectónico sometido a un lineamiento editorial, es decir, a la utilización de técnicas de construcción tomando en cuenta los principios básicos del diseño de páginas, pues en este caso, muros, pisos, techos, ventanas, puertas se transforman en páginas concretas. De esta forma la construcción se habilita en el sentido de una didáctica del espacio habitable, considerando en ella todas las variables accesibles de la casa ecológica autosustentable.

Se consideran variables accesibles todas aquellas ecotecnologías desarrolladas por grupos organizados que aportan sus conocimientos con o sin retribución, a las investigaciones y la información disponible en publicaciones electrónicas e impresas, a los experimentos de algunos locos conocidos y a las generadas por el sentido común en una nueva circunstancia, señalando que, en general, fruto de algún sentido común son todas las anteriores.



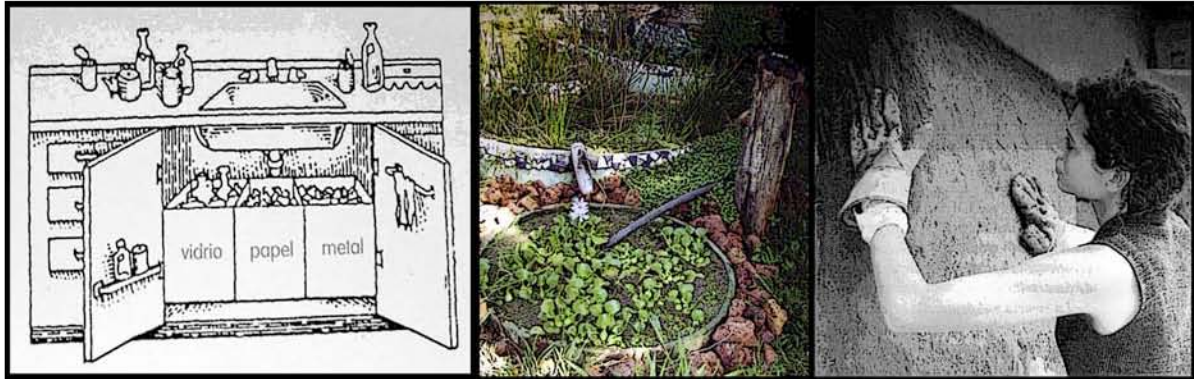
(12) Compostero, diagrama de baño seco y retrete de humus de Hundertwasser.



(13) Reutilización de agua y huerto.

En esta casa libro, se contempla el uso de las energías naturales de manera sensible, inteligente y responsable, es decir, de manera sustentable. La energía de la tierra viva (componentes orgánicos e inorgánicos, la energía del sol, la energía del viento, del agua, la interacción con los seres vivos), componiendo un sistema dinámico. Por esta razón en esta *casa-libro* se utilizarán sistemas de energía solar pasivos (ventanas, paredes solares, invernaderos) y activos (colectores solares para calentar el agua y el aire, paneles fotovoltaicos para generar electricidad, deshidratadores y secadores, y posiblemente una estufa solar en la cocina), sistemas de energía eólica (molinos,

ventilación natural), ionizadores, colectores de agua, filtros naturales, baños secos, composteros y lombricomposteros, un huerto, etcétera (fig. 12, 13 y 14).



(15) Esquema de separación de residuos, tratamiento de aguas grises con plantas de humedal y técnica *cob* con tierra.

Otra cuestión fundamental es tener la conciencia de la ocupación de un espacio que originalmente perteneció a un ecosistema distinto al existente. En este sentido se piensa en que el espacio ocupado sea de alguna manera devuelto al ecosistema original. La idea es, como lo planteaba Hundertwasser, devolver los espacios a la naturaleza donde el ser humano edifica su hábitat, permitiendo que otras especies habiten también en ellos, ¿dónde? Fundamentalmente sobre los techos y azoteas. En una visión más amplia de este proceso podría pensarse que la expansión del hábitat humano reconsiderado y readaptado progresivamente, no entraría nuevamente en fuerte conflicto con los procesos naturales, si este hábitat es construido con un conocimiento pleno de la casa local y global, así como haciendo mano de estos recursos tecnológicos compatibles con los procesos naturales de la tierra.

La conformación organizada de los espacios responde a la finalidad de esta obra, que es, fundamentalmente *habitar*, por eso en este libro existe una cocina, un baño, espacios para estar, reflexionar, pensar, contemplar, leer, compartir, discutir, respirar, cultivar, admirarse de lo que rodea, soñar, planear, proyectar, acordar con otros, jugar, discrepar, construir y destruir, y así las múltiples acciones de la vida que fluye. De tal manera que esta construcción resulta teóricamente un soporte propicio y una obra coherente con todos los aspectos contemplados anteriormente.

La siguiente fase es el ensamble de los contenidos **a** y **b**, más la documentación del ejercicio *pd/dp* en el desplegado de páginas del *libro proceso habitable* (fig. 15). De manera más precisa, los contenidos estarán integrados por los puntos **a** y **b**, ya descritos, más los anexos generados en el proceso intermedio, la documentación *pd/dp* de todo este proceso que tendrá espacio suficiente para seguir asentando lo documentado, más el planteamiento sintético de la propuesta a los participantes (una síntesis introductoria bien digerible), un índice lineal y un índice no lineal.



(15) Ejemplos de ensamble en el *libro proceso*.

Estos contenidos reunidos, a su vez, en un cuerpo de texto se ensamblarán en un volumen, del cual, según el diagnóstico, se elaboran las copias necesarias. Este volumen es, de hecho, un libro dentro del libro. De este volumen se desprenden materiales a las páginas del libro instalado, según se verá en los puntos siguientes. Esto quiere decir que el *libro proceso* está compuesto de volúmenes y páginas desplegadas que se retroalimentan para ir y venir entre la conceptualización lógica, la construcción y la documentación de las acciones interrelacionadas en documentos transitivos, delimitados y editados en cada cierre editorial,¹⁵ pero abiertos a una transformación subsecuente.

3.3.3 Instalación transitiva

El siguiente paso en la construcción del libro implica la instalación de materiales ensamblados, en otro proceso más de ensamblajes en el espacio/lugar. Este espacio/lugar, en adelante, funcionará

¹⁵ Parte del proceso editorial implica un cierre de la edición.

como soporte de experimentos formales, y conceptuales. Aquí toma forma el *libro proceso* ya habitable. El lugar ahora puede diagramarse, desplegar en él textos e imágenes, objetos y acciones haciendo del espacio una página activa, interrelacionada o hipervinculada, y cuya diferencia y alternativa fundamental consiste en tener un soporte no convencional. La caracterización *libro-proceso* enfatiza que el libro en este caso no es un objeto sino un proceso en cuyo soporte se da cabida e interacción al conocimiento y a la experiencia. Esto quiere decir que la instalación de los elementos (ensambles+equipamiento) ocurre como un proceso en transición, determinado por las variables específicas que pueden suceder en el lugar, al mismo tiempo que estas variables reconfiguran los planteamientos iniciales para interactuar en una especie de libro-cuaderno, es decir es un libro moldeable tanto por páginas planteadas como propuesta como por páginas y espacios en blanco dispuestos junto con los que siempre aparecerán en los intersticios de la articulación.

El libro toma forma como una casa ecológica didáctica y un taller. Un “núcleo poético”, una interrelación constante entre el construir, el habitar y el pensar. Un espacio donde teoría y práctica interactúan, donde el arte como un saber hacer profundamente sensibilizado provee los recursos para entrar en acción, en una casa colectiva, pública y libre. Ese es el sentido.

Las condiciones existentes en el sitio posible y las interrelaciones, la retroalimentación, la apropiación del sitio por parte de la gente, su deseo de transformar con sus propios medios la realidad de su hábitat, su capacidad de generar identidad, pertenencia, conocimiento, su sentido de responsabilidad por un espacio propio, son todas ellas determinantes de la propuesta.

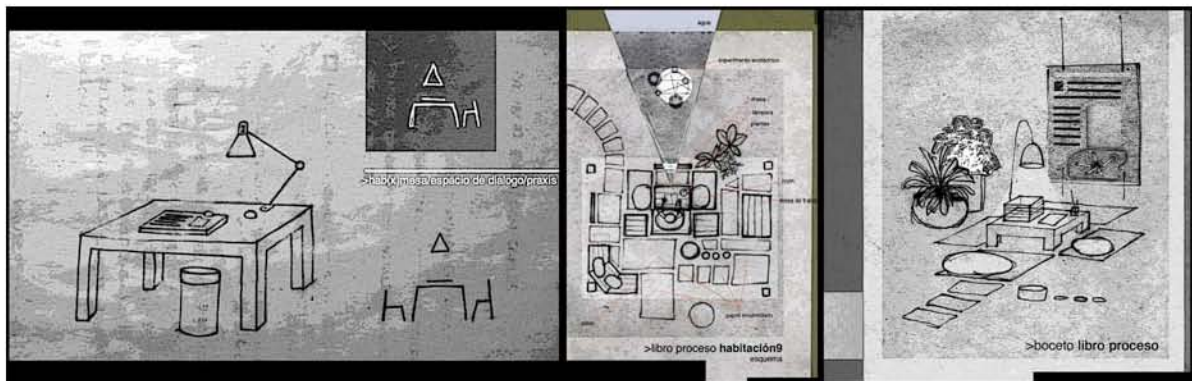
Aunque el proceso está abierto a la interacción desde los puntos anteriores, es a partir de este punto que el proceso de montaje verdaderamente se abre y literalmente queda expuesto. Es decir, la idea en su conjunto ha sido planteada y espera una lectura y una reacción de participantes diversos convocados a través de las estrategias de difusión.¹⁶ En este caso, participantes probablemente identificados como a) integrantes ciudadanos de todas las colores, edades, géneros, etnias, tribus urbanas, etcétera, b) integrantes del sector académico, es decir, investigadores con interés o responsabilidad directa en la problemática local, y c) integrantes del sector gubernamental, que en algunos casos son también integrantes de los otros dos sectores, podrían llegar a reunirse para tomar

¹⁶ A saber: gestión con el documento **a-b**, sensibilización desde las fases de diagnóstico y proyección, producción de carteles y afiches emparentados con el arte urbano de graffiteros, estencileros y stickeros, ambientación consecuentemente sugerente en las intermediaciones del emplazamiento, organización de acciones con músicos, bailarines, actores, escritores etc.

acciones respecto al lugar. Esto puede parecer igual de esquemático que lo criticado a Olea y en realidad una reunión de este tipo sería deseable en la medida en que ésta tuviera un propósito específico. En realidad sería deseable que el acercamiento a este espacio siempre fuera a título de ciudadano común y *de a pie* y que a partir de esta condición cada uno aportara desde su propia labor.

El concepto de *instalación transitiva*, en un sentido amplio, implica que el *proceso está en curso* y que sus efectos en el espacio hacen que este cambie. La exposición de los contenidos y el planteamiento *pd/dp* de esta fase proponen la interacción y el uso del equipamiento de la instalación para articular las subfases a) estudio-lectura, b) acercamiento entre participantes y discusión, c) experimentación y proyección, d) definición de proyectos derivados, y e) fase de acuerdos y definición de la continuidad de los trabajos resultantes. No podría esperarse de estas subfases lo mismo que en el caso de los sectores, estas subfases no abarcan en espectro completo de posibilidades, los usos, cabe esperar en la mayoría de los casos, serán decididos por cada habitante transitorio o (no tanto) de este espacio (**fig. 16**).

Sin embargo se espera que en general el uso de esta herramienta sea en general positiva y facilitadora de trabajos y acuerdos, si es necesario lograrlos. El libro en esta última fase adquiere plenamente el carácter tanto de libro como de cuaderno, es decir, un espacio listo para la intervención colectiva, a la praxis colectiva que puede ir enriqueciendo y cambiando la forma y el contenido. Si existe un eco al planteamiento, se puede deducir que de esta parte resultará un proceso creativo amplio y propositivo del cual se espera surjan múltiples propuestas de intervención en el espacio urbano. En este sentido se espera que el espacio sea apropiado efectivamente por la comunidad involucrada y que se convierta en una efectiva escuela ecológica comunitaria.



(16) Bocetos para una mesa de estudio + espacio de diálogo y un espacio de proyección dentro del *libro proceso*.

CONCLUSIONES

En este trabajo se argumentó que el *arte urbano* es un arte que visualiza la ciudad como un complejo sistema que puede ser intervenido por una serie de obras incidentes, que su campo de acción contempla todos los procesos urbanos y que por lo tanto es un arte social, político, económico, filosófico, histórico, antropológico, científico, ecológico. Que está fuera de la lógica del mundo del arte y que no es equivalente, pero sí comparte características, con el arte público en el sentido de que ambos tratan de elaborar una relación distinta entre sus propuestas y su repercusión en el ámbito social. Que su vinculación con la cuestión ecológica se basa en el entendimiento de que una ciudad (e)utópica comprende y se articula de acuerdo con un conocimiento de los sistemas sociales, políticos, económicos, biológicos con los cuales se interrelaciona. Y que el *arte urbano* con la base planteada por Oscar Olea contiene la articulación de los ejes: *arte, ecología y ciudad*.

Se intento mostrar que el concepto *habitar*, como una práctica cotidiana consciente y profundamente sensibilizada, producto de la interrelación teórica y práctica de saberes diversos, tiene una importancia fundamental en la posibilidad de transformación de las ciudades. Que la óptica *eutópica* de las ciudades revirtiendo procesos destructivos y readecuando sus relaciones internas y externas a través del análisis transdisciplinario de su complejidad, junto con el análisis de la propia complejidad de la interacción de teorías que abordan las problemáticas urbanas, económicas, políticas, sociales, culturales, incorporando el conocimiento de técnicas adecuadas en los procesos constructivos y productivos, puede ayudar a visualizar otros caminos fértiles en el proceso de esta transformación y que junto con todo esto las herramientas culturales son fundamentales para lograr incidir en amplios sectores de las poblaciones urbanas.

Y por último, se planteó una propuesta de edición no convencional, basada en las cualidades específicas del libro como herramienta cultural y en su esencialidad conceptual como secuencia espacio/temporal y como lugar. Se describió un *libro proceso habitable* como una acción sucesiva que parte de un diagnóstico, un proyecto didáctico, un diseño, un emplazamiento, una construcción,

una instalación, una serie de ensambles, un proceso editorial, una casa ecológica didáctica y un taller; un núcleo poético, una interrelación materialmente concreta entre el construir, el habitar y el pensar; un espacio donde la teoría y práctica interactúan, donde el arte se asume como un saber hacer profundamente sensibilizado y donde se tienen a la mano los recursos para entrar en acción ante problemáticas ecotecnológicas específicas de un lugar, en una casa colectiva, pública y libre.

Como una obra de procesos, se trata de un desarrollo que lleva por lo menos lleva 5 años de trabajo fluctuante pero ininterrumpido, en el que se han dado ejercicios que han provocado reflexiones y reconsideraciones, y sin duda un aprendizaje significativo de lo que implica hacer investigación. A este trabajo lo completa la siguiente fase igualmente importante, que es el montaje, o la serie de montajes que darán forma al prototipo de *libro proceso*, un trabajo que en los términos aquí descritos es inédito. A partir de lo anterior y en el orden que corresponde a la estructura de la investigación, se concluye que:

La lógica del *arte urbano* rompe con la lógica del arte actual institucionalizado, tiene coincidencias con el arte público y otras manifestaciones de arte social y ecologista. En el *arte urbano* se contemplan variables de la problemática urbana que, vinculadas disciplinarmente con otras, pueden articular proposiciones desde el campo del arte con profundas implicaciones culturales y con realizaciones materiales coherentes con sus planteamientos teóricos y sus posturas tendientes a la humanización de las ciudades (*eutopías*), pero también tendientes a reconfigurar el hábitat humano a partir de la reconstrucción de sus relaciones con el ecosistema.

La problemática ecológica no sólo es una problemática de las relaciones, sociales, políticas, económicas y de estas con el ambiente y los ecosistemas, sino que consiste también en un problema del conocimiento, y en particular, un problema en el modo de entender tanto el concepto *ecología* como el concepto *sustentabilidad*, donde operan deformaciones culturales y divergencias ideológicas. Este problema se agudiza con la fragmentación del conocimiento asociado también a las políticas educativas actuales que no promueven el pensamiento crítico, sino la reproducción de esquemas pertinentes para la estructura político-económica operante en nuestro país. Obstáculo mayúsculo que es necesario superar por las vías que sean posibles desde el ámbito ciudadano, pero también desde las universidades analizando su complejidad y por supuesto desde el ámbito gubernamental, cuyos actores requieren una necesaria sensibilización derivada de las iniciativas ciudadanas y académicas.

Existe una falta de profundidad en las posibles interrelaciones transdisciplinarias, que emergen sobre todo en ámbitos académicos, pero que están evidentemente ausentes en el ámbito político, económico y cultural. Por esto se afirma que las herramientas del arte, considerando hipotéticamente su vasta capacidad vinculatoria y de visualización, pueden ser de gran utilidad al análisis de otras estructuraciones, de otras relaciones conceptuales y en la construcción material otras formas culturales. Y esto, por supuesto lleva considerar necesario que en las políticas públicas y en la discusión sobre la problemática ecológica se incorpore efectivamente la variable cultural como eje transversal de la problemática social, política, económica y ambiental que vive nuestro país. La variable cultural es considerada (sobre todo como educación ambiental), pero no incorporada de manera consistente.

En relación con la propuesta de este trabajo asentada en el capítulo 3, la convergencia de los aspectos desarrollados desde el campo del arte se puede lograr, sin duda, en el *libro proceso habitable*, sin embargo la relación dialéctica entre teoría y praxis en el *libro proceso habitable* sólo podrá ser observada cuando su implementación concreta en el lugar permita la interacción lector-productor-espacio-ambiente y de ahí el reconocimiento de las relaciones propias como parte del proceso de la tierra, y en la que la teorización sea recíproca a la práctica efectuada, por lo tanto la posibilidad de modificar tanto teorías como prácticas y de obtener una técnica y una metodología efectiva derivada de su propia implementación.

La articulación de esta tesis a nivel teórico sirve de soporte para elaborar el *libro proceso habitable* como herramienta cultural, intentando una acción local en sincronía con una acción global, sosteniendo una vez más que el *libro proceso habitable* instalado puede tener una incidencia progresiva en el ecosistema urbano. Una *casa ecológica didáctica* como *libro proceso habitable* es una argumentación activa que pretende demostrar la viabilidad de una urbe ecológica en la medida en que se produzca un trabajo colectivo entre los sectores involucrados en la problemática a escala local, es decir, evidenciaría la viabilidad de la propuesta a una escala mayor, al generar estrategias de enlace con otros núcleos activos de la construcción del hábitat humano sustentable, que a su vez, puede incidir directa o indirectamente en aspectos de otros sistemas de la casa, *oikos*, a escala planetaria. Hablar de escalas planetarias puede sonar muy pretencioso, pero se afirma todo esto pensando que, en efecto, una repercusión directa o indirecta se incorpora a una sinergia ya existente en materia de sustentabilidad, y finalmente que está apoyada fundamentalmente en la imaginación.

Precisamente de eso se trata proyectar *eutopías*, de imaginar. Ese es el sentido, focalizado siempre en un lugar, considerando las condiciones existentes en el sitio, las interrelaciones, la retroalimentación, la apropiación por parte de la gente, pensando que existe un deseo de transformar con sus propios medios la realidad de su hábitat, y que existe una capacidad de generar identidad, pertenencia, conocimiento y sentido de responsabilidad por un espacio propio, pero también de todos.

La iniciativa parte de un trabajo en el ámbito del arte, pero su concreción como obra completa depende de muchos factores, de muchas interrelaciones, de muchas gestiones y de muchas acciones y sólo será efectiva si se desprende de este ámbito “artístico” y se convierte en un ejercicio parte de una posible *práctica estética*, también ética, política, económica, ecológica, es decir una práctica cultural distinta que contribuya a una cultura urbana contemporánea ubicada en el contexto de avances tecnológicos sin precedentes, pero que pueda incorporar un profundo entendimiento de las dinámicas sociales y las múltiples (infinitas) relaciones entre los seres vivos en la tierra y asuma de manera consecuente la sustentabilidad de sus procesos.

Por último, se concluye que el *libro proceso habitable* es, teóricamente, una herramienta cultural, con la cual se puede contribuir a elaborar una estrategia cultural en materia ambiental. En ambas, la ecuación de los ejes *arte, ecología y ciudad* + el transversal *habitar* constituye una articulación conceptual que puede ser abordada como parte de una *dimensión cultural* desde el punto de la ecuación de la sustentabilidad:¹ *dimensión social, dimensión ambiental y dimensión económica* + el transversal *equilibrio*; y dadas las divergencias en cuanto a las implicaciones y los modos de acceder a la sustentabilidad desde cada visión de los distintos actores de la problemática planetaria, la ecuación *arte, ecología y ciudad* puede introducir en el análisis una variante no considerada suficientemente, que es la creatividad común a todos y la imaginación en la práctica cotidiana de habitar y de proyectar. Un modo particular de *habitar* conciente, diverso pero coherente con un sentido de sensibilidad y reciprocidad. Esa variante (arte-habitar) implica la praxis social, política y económica impregnada de sensibilidad hacia la tierra y hacia los otros, es decir, una *práctica estética* también diversa, parte de una *dimensión cultural* complementaria dentro de la ecuación de sustentabilidad que por ahora la generaliza en el factor social.

Cabe señalar como cuestiones adicionales que: El *arte urbano*, es un proyecto que quedo en manos de la ENAP y que se mantiene como proyecto. Y por supuesto es un proyecto viable y

¹ Ver sub inciso 2.3.2.

necesario en el contexto actual. Es importante revisar y reflexionar lo planteado por Olea, actualizarlo y darle impulso necesario para que la ENAP pueda acceder en condiciones favorables a una interacción disciplinar también viable y necesaria en el campos social. Y también agregar que a partir del acercamiento realizado al trabajo de biólogos, ecólogos, permacultores, urbanistas, arquitectos, ingenieros, etc., en torno a la problemática ambiental, se ha encontrado que aspectos desde el campo de acción social y cultural no están siendo suficientemente considerados. Un ejemplo de esto es la muy reciente la inclusión de la noción de transdisciplinariedad en proyectos importantes de la propia Universidad, como es el caso de los macroproyectos. En general se menciona el concepto pero no se hace una distinción muy clara entre los trabajos multidisciplinarios, los interdisciplinarios y los transdisciplinarios que se están efectuando. La transdisciplina, por definición cambiaría progresivamente la estructura disciplinar de la Universidad, haciendo cobrar una importancia creciente las áreas de vinculación entre facultades y escuelas. Pero ya la sólo inclusión de la noción es significativa, refleja una sensibilidad a este respecto. También es importante hacer notar que un ausente en estos macroproyectos con carácter transdisciplinar es el arte.

Y una observación más, con respecto al libro. Una reciente lectura de un libro de Paulo Freire refuerza lo que ha sido planteado en el tercer capítulo. A la pertinencia del uso de la herramienta cultural libro, cabe subrayar la importancia del ejercicio de la lectura (en un sentido radical) en el proceso de toma de conciencia de la realidad que se pretende transformar.² En el prólogo de este libro, *La importancia de leer y el proceso de liberación*, Hilda Varela y Miguel Escobar escriben: “Si la práctica social es la base del conocimiento y de la radicalidad, es también a partir de la práctica social que se construye la metodología, en una unidad dialéctica, para regresar a la misma práctica y transformarla”. En la lógica de esta tesis, esta frase podría adaptarse particularizando la práctica social en la *práctica estética*, como un habitar en una relación dialéctica entre teoría y práctica, en la que “pronunciar el mundo” como lectura de la realidad implicaría partir de la radicalización de la noción de *libro* y explorar a través de él las posibilidades de lectura y pronunciación del mundo tomándolo como herramienta en este proceso dialéctico de transformación. “Leer es pronunciar el mundo, es el acto que permite al hombre y a la mujer tomar distancia de su práctica (codificarla) para conocerla críticamente, volviendo a ella para transformarla y transformarse a sí mismos”.³

² Paulo Freire, *La importancia de leer y el proceso de liberación*, (18a. ed., México, Siglo XXI, 2006).

³ *Ibid.*, p. 17.

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

Bibliografía citada

- Benjamin, Walter, “El arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1976.
- Calvillo Unna Jorge, *La casa ecológica*, México, Tercer Milenio - CONACULTA, 1999.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Danserau, Pierre, *Interioridad y medio ambiente*, México, Nueva Imagen, 1981.
- De Certau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, 1a. reimp., México, ITESO-UIA, 2000.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Duque, Félix, *Arte público y espacio político*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- Evans, Martín, “Herencia y vigencia de la arquitectura bioclimática en América del sur”, en *Arquitectura bioclimática*, México, UAM-A, 2003.
- Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la Arquitectura*, 10a. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Frampton, Kenneth, “Hacia un regionalismo Crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia”, en *La posmodernidad*, México, Kairos, 1985.
- Cynthia Freeland, *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Catedra, 2001.
- Danserau, Pierre, *Interioridad y medio ambiente*, México, Nueva Imagen, 1981.
- Freire, Paulo, *La importancia de leer y el proceso de liberación*, 18a. ed., México, Siglo XXI, 2006.
- Friedman, Yona. *Utopías realizables*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Heller, Agnes. *La revolución de la vida cotidiana*, Barcelona, Materiales, 1979.
- Illich, Ivan. “Reivindicación de la casa”, en *Alternativas II*, México, Joaquín Mortíz/Planeta, 1988.
- Ilich, Ivan, *En el viñedo del texto*, México, FCE, 2002.
- Krauss, Rosalind. “La escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad*. México, Kairos, 1983.
- Lucy R. Lippard, “Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar”, en Blanco y otros, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001. pp. 51-71.
- Lucie Smith, Edward, *Artes visuales en el siglo XX*, Colonia, Könemann, 2000.
- Leff, Enrique, *Aventuras de la epistemología ambiental*, México, siglo XXI, 2006.
- Munari, Bruno, *¿Como nacen los objetos?*, Barcelona, Gustavo Gili, 8a. ed., 2000.
- Muntañola, Josep, *Poética y arquitectura*. Barcelona, Anagrama, 1981.

Olea, Oscar. *El arte urbano*. México, UNAM, 1980.

Restany, Pierre, *El pintor rey con sus cinco piles*. Hundertwasser, Colonia, Taschen, 1999.

Verón, Eliseo, *Esto no es un libro*, Barcelona, Gedisa, 1999.

Bibliografía consultada y complementaria

Agamben Giorgio, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Altera, 1998.

Astori-Pellitteri. *Esquemas de compaginación*, Barcelona, Don Bosco, 1975.

Axelos, Costas. *Introducción a un pensar futuro*, Buenos Aires, Amorrourtu, 1973.

Bateson, Gregory, et al., *Gaia, implicaciones de la nueva biología*, 3a. ed., Barcelona, Kairos, 1995.

Brainerd, John. *Working with Nature, a practical guide*. Oxford, Oxford University Press, 1973.

Beuchot, Mauricio, *Tratado de Hermenéutica analógica*, México, UNAM, 1986.

Boff, Leonardo. *Ecología*. Valladolid, Trotta, 1996.

Bosquet, Michel *Ecología y libertad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Bronowsky, J. *El sentido común en la ciencia*, Barcelona, Ediciones Península, 1978.

Drew Egbert, Donald, *El arte y la izquierda en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Dumont, Rene. *La utopía o la muerte*, Madrid, Villalar, 1977.

Estrada, Elena, *El arte y la vida cotidiana*, México, IIE-UNAM, 1995.

Feyerabend, Paul K., *Contra el método*, 2a. reimp., Barcelona, Ariel, 1981.

Follari, Roberto. *Interdisciplinarietà*, México, UAM-A, 1982.

Forrester, Viviane. *El horror económico*, 9a. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Franco López, Jonathan, et al, *Manual de ecología*, México, Trillas, 1985.

Gadotti, Moacir. *Pedagogía de la tierra*. México, Siglo XXI, 2002.

Garrido, Felipe. “Del tiempo, el amor y el cuadratín”, en *Tierra con memoria y otros ensayos*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, colección Fundamentos, 1991.

Geymonant, Ludovico. *La libertad*, Barcelona, Crítica, 1991.

Gorz, Andre. *Ecología y política*, 2a. ed., Barcelona, Ediciones 2001, 1982.

Guash, Ana María, *El arte último del s. XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, alianza editorial, 2000.

Heidegger, Martín. *Arte y poesía*, 4a. reimp., México, FCE, 1985.

Ibelings, Hans, *Supermodernismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.

Illich, Ivan. *Energía y equidad, desempleo creador*, México, Joaquín Mortíz/Planeta, 1985.

- Jameson, Frederic, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- Kartofel, Graciela-Marín, Manuel. *Lo formal y lo alternativo*, México, UNAM (colección Biblioteca del Editor, 1992).
- Lafaye, Jacques, *Albores de la imprenta*, 1a. reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Leef, Enrique. *Ecología y capital*, México, UNAM, 1986.
- Mander, Jerry. *En ausencia de lo sagrado*, Palma de Mallorca, Sierra Club Books/José J. de Olañeta, 1996.
- Manuel, Alberto, *Una historia de la lectura*, México, Norma, 1999.
- Manuel, Frank - Manuel, Fritzie, *El pensamiento utópico en el mundo occidental I*, Madrid, Taurus, 1984.
- Marcuse, Herbert, *Calas en nuestro tiempo*, Barcelona, Icaria, 1976.
- Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, 10a. reimp., México, Joaquín Mortiz, 1986.
- Marques Rivero, Jean, *El arte zen*, México, IIE-UNAM, 1963.
- Medina Martínez, Francisco, *Un planeta mutable*, México, Siglo XXI, 3ra. ed., 1996.
- Montaner, Josep Maria, *Arquitectura y Crítica*, 3a. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Nasr, Seyyed Hossein, *Hombre y naturaleza*, Buenos Aires, Kier, 1982.
- Popper, Frank. *Art, action and participation*, London, Studiovista, 1999.
- Olea, Oscar ed., XIX Coloquio internacional de historia del arte, *Arte y espacio*, México, UNAM – IIE, 1997.
- Olea, Oscar, *Catástrofes y monstruosidades urbanas – Introducción a la ecoestética*, México, Trillas, 1989.
- Olea, Oscar, *Configuración de un modelo axiológico para una crítica de arte*, México, UNAM – Coordinación de humanidades, 1997.
- Olea, Oscar, *Historia del arte y juicio crítico*, México, UNAM – IIE, 1998.
- Olea, Oscar, “Política, ideología y estética urbana”, en *La ciudad, concepto y obra (VI Coloquio de historia del arte)*, México, IIE-UNAM, 1987.
- Quiroz Rothe, Héctor, *El malestar por la ciudad*, México, Facultad de Arquitectura – UNAM, 2003.
- Rand, Harry. *Hundertwasser*, Colonia, Taschen, 1992.
- Renán, Raúl, *Los otros libros*, México, UNAM (colección Biblioteca del Editor), 1998.
- Rogers, Richard, *Ciudades para un planeta pequeño*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Ruano, Miguel, *Ecourbanismo: entornos humanos sostenibles*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- Rubert de Ventos, Xavier, *El arte ensimismado*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Rubert de Ventos, Xavier, *La estética y sus herejías*, 2a. ed., Barcelona, Anagrama, 1980.
- Santos, Milton. *La naturaleza del espacio*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Shumacher, E. F. *Lo pequeño es hermoso*, Barcelona, Orbis, Biblioteca de Economía, 1983.
- Simonet, Dominique. *El Ecologismo*, México, Gedisa, 1983.
- Simonet, Dominique y otros, *La historia más bella del mundo*, 7a. ed., Barcelona, Anagrama, 2001.

- Stevens, Peter S., *Pautas y patrones en la naturaleza*, Barcelona, Salvat (Biblioteca Científica), 1986.
- Tiberghien, Gilles A., *Land art*, New York, Princeton architectural Press, 1995.
- Tudela, Fernando, *Conocimiento y diseño*, México, UAM-X, 1985.
- Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- Valdés Kuri, Laura y Ricalde de Pager, Arnold, *Ecohábitat*, México, SEMARNAT-CECADESU-organi-k, 2006.
- Van Lengen, Johan, *Manual del arquitecto descalzo*, 3a. reimp., México, Árbol editorial, 1997.
- Wechsler, Judith, *Sobre la estética en la ciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas*, 3a. ed., 6a. reimp., México, UNAM (colección Biblioteca del Editor), 2005.

Hemerografía citada y consultada

- Marc Augé, “Sobremodernidad, del mundo de hoy al mundo del mañana”, en *Memoria*, México, noviembre de 1999, no. 129. p. 5.
- Vidal, Carlos, “Entre la muerte y la historia”, en *LAPIZ*, Madrid, diciembre de 1993, no. 98. pp. 60-67.
- Yepes, Heriberto, “Defragmentación. Adios al posmodernismo [y a los Estados Unidos]”, en *Replicante*, México, Año 1, No. 3, abril-junio 2005. pp. 70-79.

Tesis consultadas

- Castillo Deball, Ingrid Mariana. *Multiplidad y consistencia: reflexiones sobre el espacio del libro*, México, El autor, 2000.
- Flores Fernández, Adriana Selene. *De bestias y de hombres: la evolución biológica y espiritual del hombre libro-instalación*, México, El autor, 1995.
- Gutiérrez Guerrero, Jesús María. *El libro objeto valorado con el libro antiguo*, México, El autor, 1994.
- Manzano Águila, José Daniel. *Una opción de titulación en la Escuela Nacional de Artes Plásticas: Luna de piel, un libro alternativo*, México, El autor, 1996.
- Rabia Tovar, Ignacio. *Epistemología del arte urbano*, México, El autor, 1997.

Rangel González, Marco Antonio. *El espacio y el tiempo en la vida cotidiana: un libro transitable*, México, El autor, 2002.

Rocha Valverde, Claudia. *El libro objeto como producción editorial autogestiva (del objeto libro al libro objeto)*, México, El autor, 2004.

Serrano Figueroa, Luis Ernesto. *Habitación y utopía: ejercicio de instalación transitiva como libro-proceso*, México, El autor, 1998.

Sitios y páginas en internet citados

José Luis Brea, “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: *postfotografía, postcinema, postmedia*”, en *Acción paralela*, No. 5, enero de 2000. <http://www.accpar.org/numero5/imagen.htm>

Claudia Mónica Londoño, “Arte público y ciudad”, en *Revista de Ciencias Humanas*, Universidad Tecnológica de Pereira. <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev31/arte.htm>

Walter Benjamín, *El autor como reproductor* en http://bolivare.unam.mx/traduccion/autor_productor.html

<http://es.wikipedia.org/wiki/Libro>

<http://www.merzmail.net/carrion.htm>

<http://www.merzmail.net/libroa.htm>

<http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm>

<http://www.dgcs.unam.mx/gacetaweb/2006/060821/gaceta.pdf>

<http://ambiental.izt.uam.mx>

IMÁGENES

Capítulo 1

Fig. 1, tomadas del libro *Artes visuales en el s.XX* de Lucie Smith y de Internet; fig. 2, imágenes digitales, Luís Serrano; fig.3, del libro *¿Pero esto es arte?* de Cynthia Freeland; figs. 4 y 5, tomadas de Internet; fig. 6, del libro *El arte urbano* de Oscar Olea; fig. 7 y 8, del libro de Lucie Smith; fig. 9, del libro *Modos de hacer* de Paloma Blanco y otros; fig. 10 y 11, del libro *Land art* de Gilles Tiberghien y de Internet.

Capítulo 2

Fig. 1, tomada de Internet; fig. 2, del libro *Poética y arquitectura* de Joseph Muntañola; fig. 3, del libro *Historia crítica de la arquitectura moderna* de Kenneth Frampton; fig. 4, del libro *El arte urbano*; fig. 5, de internet y del libro *Hundertwasser* de Pierre Restany; fig. 6, del libro *Arquitectura bioclimática* de Martin Evans y otros; fig. 7, del libro *Hundertwasser* de Restany; fig. 8, del libro *Arquitectura bioclimática*; fig. 9, de Internet; fig. 10, de Internet; fig. 11, del libro *Historia crítica de la arquitectura moderna*; fig. 12 y 13, del libro *La casa ecológica* de Jorge Calvillo.

Capítulo 3

Fig. 1, del libro *Una historia de la lectura* de Alberto Manguel; fig. 2, del libro *Albores de la imprenta* de Jacques Lafaye; fig. 3, del libro *Una historia de la lectura*; fig. 4, de una nota en el periódico La Jornada e imagen digital de Luís Serrano; figs. 5, 6 y 7, del libro *Artes visuales en el s.XX* y de internet; fig. 8 de *Hundertwasser* de Restany; figs. 9, 10 y 11, de Luís Serrano; figs. 12, 13 y 14, del libro *Ecohabitat* de Valdés y Ricalde y de *La casa ecológica* de Jorge Calvillo; figs. 15 y 16, de Luís Serrano.