



INTERSTICIOS

El espacio social entre la
arquitectura y la instalación

Gabriel Villalobos Villanueva
Facultad de Arquitectura - UNAM



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura



Intersticios

El espacio social entre
la arquitectura y la instalación

Tesis que para obtener el título de Arquitecto presenta
Gabriel Villalobos Villanueva

Dra. Mónica Cejudo Collera
Arq. Luis de la Torre Zatarain
Arq. Mauricio Trápaga Delfín

Mayo 2011

Contenido

5	Introducción
9	Primera Parte
	La complejidad del espacio arquitectónico
13	1.1 - El espacio como fenómeno social
20	1.2 - Los espacios de la modernidad
26	1.3 - Crítica y crisis de las estrategias arquitectónicas
33	Segunda Parte
	El desarrollo de lo espacial en el arte contemporáneo
37	2.1 - Los orígenes y fines de la instalación
48	2.2 - Arte específico de sitio, arte en el espacio público
57	2.3 - Las posibilidades experimentales de la instalación
65	Tercera Parte
	El espacio social entre arquitectura e instalación
68	3.1 - Tercerunquinto
73	3.2 - Héctor Zamora
79	3.3 - Consideraciones transdisciplinarias
85	Conclusiones
91	Bibliografía extendida
99	Bibliografía
101	Referencias de las imágenes



Introducción

El paradigma que rige a la posmodernidad es el del cambio constante e inevitable. Al negar la linealidad de la historia todo se ha vuelto histórico; lo nuevo es inmediatamente digerido para volverse obsoleto. Esta condición ha permeado en distintos ámbitos de la vida y el conocimiento del ser humano, incluyendo las disciplinas creativas. Al anunciarse el fin de las grandes narrativas, las esferas del conocimiento han quedado huérfanas de las estructuras ideológicas que las sustentaron por siglos.

Paralelamente, el pensamiento filosófico post-estructuralista ha propuesto una nueva manera de entender el mundo a partir de lo múltiple, lo complejo y lo otro. Todo discurso está sujeto a la interpretación, y la posición del individuo ante el mundo es transitoria y descentrada. Se han develado aquellas visiones impositivas y opresoras, que han sometido al otro. El ser humano sólo es capaz de construir mesetas provisionales con las que ampliar un poco más su visión. La imposibilidad de lo objetivo y lo absoluto ha producido en muchos aspectos del hombre una profunda crisis.

La disciplina arquitectónica no se ha librado de esta crisis. Actualmente la arquitectura se encuentra en una pluralidad de búsquedas. No existen hoy paradigmas que la guíen, herramientas teóricas con que unificar los discursos. Incluso se ha puesto en duda, siguiendo el pensamiento contemporáneo, la posibilidad de generar nuevas normas. Es cuestionable toda empresa de fijar el rumbo del conocimiento arquitectónico.

Sin embargo, esta situación no conlleva necesariamente a un nihilismo epistemológico. El abandono de lo absoluto y lo objetivo no implican la necesidad de un relativismo resignado. Es posible que la teoría y la crítica arquitectónicas acojan esta condición posmoderna como un potencial. La viabilidad de un conocimiento provisional y operativo, *situado*, permite explorar nuevos rumbos, atravesar mesetas, en esta búsqueda epistemológica.

Portada: The
Weather Project
Olafur Eliasson
(2003)

p. 4: Black Cloud
Carlos Amoraes
(2007)

*(Referencias de todas
las imágenes al final del
texto.)*

En este sentido, la investigación se vuelve una actividad contingente. Es un proceso que no termina, porque el conocimiento absoluto es inasequible. Al mismo tiempo, la investigación es necesariamente transdisciplinaria, ya que en el seno de una disciplina sólo se hallan sus propias limitaciones. El investigador, como el crítico, será un viajero, que tienda puentes entre territorios contiguos, atesorando todo aquello que le sea provechoso.

La disciplina arquitectónica, como todas las empresas humanas, debe asumir el pensamiento contemporáneo. Sólo los *hijos de la resignación*, como los llama Nietzsche, pueden pretender que la realidad no les adviene. El interés post-estructuralista por la otredad, por los discursos laterales, *débiles*, ha de producir ecos en la teoría arquitectónica. Así, la búsqueda de los *otros* de la arquitectura nos motiva a explorar nuevas mesetas.

La presente investigación se fundamenta en estas condiciones. Se pretende construir una meseta, que como otras, es provisional. Es nuestro objetivo generar conocimiento específico de un lugar y un tiempo, y no un conocimiento universal y terminante. La congruencia con esta situación ideológica nos mueve a rechazar un desenlace o una verdad última; más bien, este *excursionar* de la teoría arquitectónica es el fin en sí mismo.

Se ambiciona tender un puente entre el territorio arquitectónico y el territorio contiguo del arte. Este puente no será definitivo, ni será el único posible. Siguiendo con la postura post-estructuralista, este puente permitirá a otros continuar la excursión arquitectónica, tender nuevos puentes, ampliar las fronteras.

El territorio de la estética es conveniente para la teoría arquitectónica contemporánea, puesto que es su otro más desdeñado. El arte es pertinente porque involucra en su esencia lo contingente, lo débil. La estética configura nuevas experiencias de percepción y significación, y fomenta el intercambio de subjetividades. La arquitectura forma parte de estas experiencias. Es parte esencial del reparto de lo sensible, el sistema de negociación sobre aquello que es digno de materializarse, de hacerse visible y de ser valorado.

El arte atañe al discurso arquitectónico cuando actúa en el espacio, en la ciudad, en la conformación de lugares. Aún cuando el arte, y con gran fuerza el arte contemporáneo, ha acogido al espacio como materia y objeto de su quehacer, el arte, el conocimiento arquitectónico y urbano, y la investigación sociológica y antropológica permanecen como territorios aislados. No existen exploraciones profundas, desde la arquitectura, a las manifestaciones espaciales del arte, como la instalación, el *land art* o el arte específico de sitio. Esta situación es de mayor premura en nuestro país.

Entonces, esta investigación buscará en el terreno del arte contemporáneo nuevos enfoques para la experimentación con el espacio. Se explorarán las maneras en las que la instalación, así como otras manifestaciones artísticas vinculadas a un sitio, trabajan con la noción y la creación de lugares. Con ello, se pretende nutrir la experimentación arquitectónica contemporánea de herramientas para tratar con lo social, lo complejo y lo contingente del espacio. La hipótesis que guía a este trabajo propone que, para la arquitectura, la instalación constituye una herramienta de gran valor para la experimentación de las complejas dinámicas sociales del espacio.

Por lo tanto, será necesario partir de una profunda comprensión de estas dimensiones del espacio, detectadas por el pensamiento post-estructuralista. La primera parte de este trabajo profundizará en la concepción contemporánea del espacio, y en la ausencia de esta concepción en los discursos arquitectónicos heredados en la actualidad. Se valorará la necesidad de nuevos medios de experimentación social para la arquitectura.

Posteriormente, se llevará a cabo una incursión en los territorios del arte contemporáneo que involucran al espacio, siguiendo como guía el desarrollo de la instalación. Se buscará una comprensión profunda de estos ejercicios, implicando entonces a las teorías y críticas que los han estructurado. Esta exploración nos conducirá a lo más provechoso para nuestro propósito; nos dará los medios para tender el puente.

Estas exploraciones constituyen ya una gran aportación al discurso arquitectónico actual. No se ha logrado una confrontación seria y cuidadosa de los fundamentos espaciales de la arquitectura frente al pensamiento filosófico contemporáneo. De igual manera, la injerencia de las prácticas artísticas contemporáneas en el espacio no ha tenido una presencia sustancial en las teorías sobre lo urbano-arquitectónico. De modo que esta investigación abrirá un lugar en la disciplina arquitectónica para estas tendencias.

Una vez discernidos los vínculos de mayor interés entre la instalación y la arquitectura, profundizaremos en el análisis de algunas manifestaciones mexicanas actuales. Este análisis constituye el puente transdisciplinario, que nos permitirá valorar a la instalación como un medio propio para nuestro quehacer. A través de estas manifestaciones, se ahondará en las maneras en que la instalación puede utilizarse para comprender y participar de la complejidad social del espacio.

Como se ha dicho, consideramos impracticable alcanzar conclusiones definitivas y generalizables. No obstante, se pretende llegar a una claridad y profundidad que permitan establecer con precisión de qué modos puede la instalación ser útil a la arquitectura para la experimentación de lo social. Se aspira reunir herramientas suficientes que permitan a otros poner en práctica las ideas propuestas, así como continuar con estas exploraciones de lo filosófico, lo estético y lo arquitectónico.

1

Primera Parte

La complejidad del espacio
arquitectónico



1 - Solà-Morales, Ignasi. *Diferencias: Topografía de la Arquitectura Contemporánea*. España: GG, 1995. p.167

En los albores del siglo XXI, la arquitectura se encuentra en un territorio de gran ambigüedad. No sólo carece de paradigmas con los que fundamentar su producción; el teórico español Ignasi de Solà-Morales¹ argumenta que la concepción misma de la disciplina está en crisis. Esta situación puede vincularse con la crisis del proyecto moderno, aún presente en arquitectura y en muchas otras esferas de lo humano.

El Movimiento Moderno, que dominó la arquitectura desde finales del siglo XIX, produjo grandes cambios que trascendieron los ámbitos estilísticos y tecnológicos. Gran parte de la ruptura que este movimiento supuso con respecto al pasado se tradujo en una nueva definición de la disciplina misma. Los arquitectos se sintieron en la necesidad de teorizar sobre el papel que la arquitectura debía jugar en el mundo, cuestionando su esencia y su razón de ser.

Durante este tiempo, las disciplinas del arte y el diseño se abocaron a explorar las posibilidades inherentes a su medio particular de trabajo. En este contexto, el espacio fue instituido como el corazón de la práctica arquitectónica. Así, se replantearon los objetivos de la arquitectura con base en la noción de espacio.

Teóricos de la arquitectura moderna como Sigfried Giedion y Bruno Zevi sugirieron que esta condición fuese aplicada en la comprensión de la arquitectura en su totalidad. Al abordar el problema de la crítica arquitectónica, Zevi establece que se debe examinar la historia de la arquitectura partiendo de un enfoque espacial². Entonces, no es sólo que la arquitectura moderna se enfocara a explorar el espacio, sino que hizo de éste la característica determinante de toda la historia de la arquitectura.

2 - Zevi, Bruno. *Architecture as Space: How to Look at Architecture*. EUA: Horizon, 1957. pp. 22-30

No obstante, una definición concreta y común del espacio nunca fue propuesta. De hecho, la concepción del espacio sufrió cambios importantes durante la modernidad, lo que produjo posturas distintas, a veces contradictorias, en

p. 10: Manhattan

la arquitectura de este periodo. Gran parte de la crisis de la arquitectura moderna se origina en haber pretendido un movimiento unificado. Las distintas ideas sobre el espacio hicieron imposible un discurso común.

Más aún, esta situación provocó que los arquitectos dejaran de lado cuestiones sociales de mayor complejidad. A partir de la idea de producir espacio, los arquitectos modernos insistieron en los juegos de luz y sombra, sólido y vacío, exterior e interior. Manfredo Tafuri condena que la arquitectura moderna se creyera capaz de intervenir productivamente en la sociedad con la sola producción de formas³. La crisis del movimiento moderno ha puesto en duda esta creencia.

3 - Till, Jeremy.
Architecture Depends.
EUA: MIT, 2009.
p. 189

Ante esta situación, durante la segunda mitad del siglo XX proliferaron las exploraciones teóricas en la disciplina arquitectónica. Muchas de ellas se apoyaron de propuestas filosóficas contemporáneas, tales como el post-estructuralismo. Estas filosofías han explorado nuevas nociones del espacio, en las que la complejidad de lo social juega un papel determinante. Bajo estos enfoques, el espacio es un fenómeno que sólo puede ser comprendido desde territorios multidisciplinares. Por tanto, la pretensión de la arquitectura (y de otras disciplinas) por dominar el conocimiento sobre el espacio es contestable⁴.

4 - Lefebvre, Henri.
The Production of Space. EUA: Wiley-Blackwell, 1992.
p. 104

Solà-Morales insiste en que la concepción de la arquitectura a partir del espacio es una empresa moderna⁵. Con todo, esta idea podría seguir siendo válida si se fundamenta en una comprensión profunda y actual de lo que el espacio constituye. Los planteamientos contemporáneos sobre el espacio podrían abrir nuevos caminos para la disciplina arquitectónica.

5 - Solà-Morales,
p. 111

Por tanto, se explorarán las nociones del espacio que han emanado de la filosofía contemporánea. Como se mostrará, estas posturas revelan en el espacio cuestiones sociopolíticas de gran complejidad. Será necesario también comprender las nociones espaciales de la arquitectura moderna, que se han heredado hasta nuestros días. A partir de ello, se discutirá hasta qué punto la arquitectura actual carece de herramientas para enfrentarse con la complejidad social del espacio.

1.1 El espacio como fenómeno social

Nuestra exploración de las filosofías contemporáneas sobre el espacio pueden partir del pensamiento de Henri Lefebvre. El filósofo francés ha desarrollado una teoría social del espacio, plasmada en su libro ‘The Production of Space’. Lefebvre aboga por un enfoque transdisciplinario para el estudio del espacio, siendo que en éste se materializan las estructuras políticas, culturales y sociales del ser humano. Lefebvre fundamenta su aproximación en las ideologías económicas (en particular, las ideas de Karl Marx).

Por lo tanto, el espacio, bajo un enfoque social, puede entenderse a partir de lógicas de producción. En este contexto, la acción productiva no se reduce a su acepción técnica o industrial; más bien, se utiliza en el sentido en el que los seres humanos producimos un mundo, que amplía al de la naturaleza. Mientras que la naturaleza (o Dios) crea, y sus creaciones no tienen más propósito que ser, el ser humano produce.

Esta producción del mundo humano, que podemos llamar cultura, se proyecta espacialmente. Las dinámicas sociales producen espacio, al mismo tiempo que se inscriben en él. El espacio entonces no es un simple producto de la cultura, ya que es también medio para su producción. Esto necesariamente involucra al tiempo; Lefebvre señala que la producción de la cultura no es tanto un proceso mecánico como un ir y venir entre lo temporal y lo espacial⁶.

6 - Lefebvre, p. 70

De este modo, Lefebvre postula su premisa fundamental de la siguiente forma: “el espacio (social) es un producto (social)”⁷. Este planteamiento le permite explorar y desarrollar, a lo largo de su libro, diversas implicaciones: del espacio como producto, del espacio como condición necesaria de la sociedad, y de la distinción entre el espacio social y otros tipos de espacios. Se puede entonces establecer que cada sociedad genera sus modos particulares de producir espacio (y por tanto, los espacios de cada sociedad son particulares).

7 - Lefebvre, p. 26

No obstante, hay que hacer énfasis en que el espacio no es un producto en el sentido en el que se fabrica un objeto. El espacio permite que las dinámicas sociales tengan lugar, por lo que constituye también un agente de producción. Los diversos espacios de una sociedad se compenetran entre sí, y están en constante re-producción. Inversamente, en un espacio pueden coexistir diversas dinámicas sociales entretreídas, que actúan como fuerzas que moldean el espacio.

El espacio refleja y da lugar a las dinámicas de la sociedad. *(Referencias de todas las imágenes al final del texto.)*



Bajo esta perspectiva, el espacio presenta una gran complejidad, ya que se encuentra en continuos y densos procesos que lo vuelven contingente. Es un fenómeno político, toda vez que refleja relaciones y tensiones sociales. El espacio también es moldeado por la condición del individuo como cuerpo. Los movimientos, los gestos y las vicisitudes del cuerpo se proyectan en el espacio; esto implica condiciones de percepción, de género, de raza, involucradas en su producción.

Esta comprensión del espacio como un fenómeno complejo puede ser ampliada con la filosofía post-estructuralista. El post-estructuralismo surgió a partir de entender las construcciones culturales como sistemas complejos, abiertos y dinámicos. El análisis del lenguaje, a partir de su estructura inherente y de la manera en que distintos agentes generan significado, es extrapolado a fenómenos culturales comparables, como el espacio. Este enfoque arroja luz a las fuerzas de poder y de negociación que moldean al espacio.

9 - Murdoch,
Jonathan.
*Post-structuralist
Geography*. GB: Sage,
2006. p. 21



El barrio de Tepito,
un lugar de
roce y negociación
espacial.

10 - Murdoch, p. 96

11 - Foucault,
Michel. *Discipline
and Punish*. EUA:
Vintage, 1995; y
Murdoch, pp. 29-55

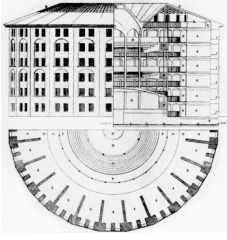
Entonces, podemos decir que la producción del espacio se da a través de las relaciones intra-estructurales entre sujetos, de sujetos con objetos, y de redes de poder. El espacio constituye el lugar de lo político; la dimensión del enfrentamiento con lo otro. Como argumenta Jonathan Murdoch, el espacio es *relacional*⁹. Esto significa que el espacio no es simple consecuencia de las dinámicas sociales; en sí mismo juega un papel en los procesos de producción.

En consecuencia, todo análisis del espacio deviene un análisis de lo eventual, siendo que las relaciones que producen el espacio son contingentes. Esto implica que la arquitectura también es contingente; todo constructo espacial es fruto de una negociación (y recordemos, al mismo tiempo hace posible nuevas negociaciones). El evento es un corte temporal en la producción del espacio, constituye la unidad básica de lo espacio-temporal.

Ahora, esto no quiere decir que en el espacio no se alcanzan puntos de estabilidad o equilibrio. Por el contrario, los hábitos y costumbres con los que una sociedad utiliza sus espacios son posibles porque hay acuerdo. Las fuerzas de poder dominantes generan permanencias en el espacio; se hace posible la arquitectura. Estas permanencias, empero, dependen del equilibrio de fuerzas que actúan espacialmente.

En verdad, Murdoch señala que las redes que actúan en el espacio siempre tienden hacia la estabilidad¹⁰. Esta situación puede lograrse a través de un compromiso entre fuerzas, permitiendo espacios de gran densidad y volubilidad. Puede también suceder imposiciones unilaterales que generen espacios homogéneos e inexorables. La imposición de un esquema espacial autoritario es patente en el análisis del *panóptico* realizado por Michel Foucault.

Foucault¹¹ ha explorado la manera en que se estructuran espacialmente ideas modernas como la locura, la disciplina o el castigo. Se han revelado las herramientas espaciales con las que estas condiciones socio-psicológicas han sido segregadas y manejadas. El panóptico es un dispositivo arquitectónico que impone un sistema de poder basado en la visibilidad. Cumple su función lo mismo en el contexto de una



El diseño del panóptico de Jeremy Bentham, 1785. La planta sólo muestra la mitad del edificio circular.

12 - Murdoch,
pp. 86-88

Un esquema topográfico del espacio.

prisión que como manicomio, hospital, regimiento o escuela. Esta tecnología constituye la anulación de las negociaciones espaciales, y muestra a la arquitectura como cómplice de los autoritarismos ideológicos.

Murdoch señala entonces la diferencia entre la postura topográfica y la topológica¹². La topografía impone al espacio un sistema definitivo de puntos, coordenadas, datos. Es este el espacio cartesiano, regido por una cuadrícula fija. La topología en cambio comprende que el espacio tiene pliegues, que toda locación es contingente y está sujeta a redes y flujos. En todas las disciplinas humanas que influyen en el espacio se utilizan ambas estrategias, dependiendo de las condiciones de poder en las que se encuentran.



13 - Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. EUA: Continuum, 2006.

14 - Lefebvre, p. 53; y también Murdoch, pp. 13-14

Las complejas dinámicas sociales que hemos descrito determinan la conformación del espacio. Esto significa que es una cuestión política el que algunos agentes tengan preponderancia en el espacio y no otros; que algunos discursos sean visibles y otros invisibles. El teórico del arte Jacques Rancière¹³ habla del *reparto de lo sensible*; este sistema de relaciones, al mismo tiempo político y estético, que determina continuamente lo que es válido, apreciable y digno de materializarse en el espacio.

En un espacio entonces también puede analizarse aquello que no se ha materializado. Como señala Lefebvre, un grupo social puede fracasar en la producción de sus espacios; una fuerza de poder puede subyugar espacial y materialmente a otras¹⁴. Esta

idea ha sido trabajada en el estudio de lo femenino, lo racial, lo homosexual, y otras fuerzas *débiles* o *vencidas* que han sido discriminadas social y espacialmente.

Otra de las características del espacio, en esta comprensión post-estructuralista, es que toda ubicación es temporal y relativa. Entonces, todo sujeto se localiza de manera *descentrada* en el espacio. Esta condición de descentramiento surge con los orígenes del pensamiento moderno, con la teoría heliocéntrica propuesta por Copérnico y defendida por Galileo en el siglo XVII. Si la humanidad había vivido en un sistema universal claramente definido y regido por Dios, la teoría heliocéntrica implicó que la ubicación del ser humano en el universo era relativa.

El descentramiento se manifiesta en la pérdida de identidad y sentido de permanencia, sintomática del individuo contemporáneo. El hombre se encuentra permanentemente desplazado en el mundo. Para Gilles Deleuze¹⁵, el individuo está en una constante des-territorialización, y su realidad es sólo una construcción provisional y parcial, una meseta. La interacción de individualidades provisionales produce una realidad *compleja* (tejida, pero también plegada). Los muchos pliegues de lo real se manifiestan tanto en el espacio físico como en el ámbito psicológico-cultural.

15 - Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. GB: The Athlone Press, 1993; Murdoch, pp. 89-95

El intersticio es un pliegue, ya que establece conexiones entre lugares aislados (ya sean físicos o ideológicos). La realidad entonces es compleja; es un tejido espacio-temporal.



Estos pliegues permiten que en una realidad se vinculen espacios distantes; y que se abran intersticios espacio-temporales en donde tiene lugar lo impredecible. Los intersticios son aquellos momentos en los que, dentro de lo colectivo, se origina lo lúdico. Marx los encuentra en los juegos verbales de los obreros mientras trabajan. Es en estos intersticios en donde, de mejor manera, tienen lugar las interacciones sociales. Estos eventos permiten que las relaciones y jerarquías de poder sean replanteadas de manera lúdica y sin compromisos. El espacio se vuelve poroso a raíz de estos intersticios y se modifica con sus rastros.

Dos ejemplos de intersticio, uno generado socialmente y otro fruto de un proyecto artístico. El intersticio abre un paréntesis en las estructuras de orden, dando pie a dinámicas sociales emergentes.





El zócalo de la Ciudad de México. En sus diversos usos como espacio de centricidad urbana, de manifestación política, de conmemoración histórica y de esparcimiento, es un ejemplo de cómo el espacio es un medio de producción social.

Nos enfrentamos con una noción del espacio que claramente supera los paradigmas tradicionales de la arquitectura. El espacio es un producto y un agente de producción, en las complejas redes que conforman una sociedad. Es un fenómeno determinado por condiciones políticas e ideológicas en constante negociación. Las realidades espaciales son complejas, contingentes, y se experimentan desde una posición descentrada.

Como se ha dicho, el evento constituye la unidad básica de la dimensión espacio-temporal, y se distingue particularmente en la creación de intersticios. Estos fenómenos conllevan a que el espacio contenga pliegues, que permiten relacionar fenómenos sociales más allá de lo tangible. Lo material es entonces resultado de fuerzas vencedoras que adquieren la estabilidad suficiente para moldear físicamente el espacio.

Resulta evidente que esta comprensión filosófica del espacio no ha sido integrada en los fundamentos de la disciplina arquitectónica. Es oportuno entonces abordar las concepciones espaciales con las que trabaja la arquitectura, heredadas del movimiento moderno, y contrastarlas con esta perspectiva filosófica. Esto permitirá detectar las carencias y problemáticas de la disciplina al enfrentarse a la complejidad del espacio.

1.2 Los espacios de la modernidad

Las estrategias de exploración espacial de la arquitectura pueden analizarse a partir del Movimiento Moderno. Fue con esta corriente que se instauraron nuevos paradigmas a partir de definir la arquitectura como el arte del espacio. Se ha dicho ya que los primeros modernos comenzaron a ponderar los objetivos de las artes. Es importante comprender el contexto que produjo esta redefinición.

Ya desde el siglo XIX, los artistas, diseñadores y arquitectos comenzaron a manifestar la urgencia de los cambios históricos. La Revolución Industrial trajo consigo novedosos materiales y técnicas de producción, que pusieron en cuestionamiento el papel del artista en la sociedad. Así, Alois Riegl, John Ruskin, William Morris, y muchos otros, definieron nuevos rumbos para estas profesiones integrando la novedad de manera crítica.

Esta situación implica entonces que el artista adquirió una conciencia profunda de su situación frente a la historia¹⁶. Ya desde el Impresionismo, el artista decidió romper con el pasado inmediato y los cánones académicos, y buscar por sí mismo el devenir de sus creaciones. La idea del artista emancipado heredaba la lucha ilustrada por la libertad del individuo: el individuo artista debía ser libre de crear según su espíritu.

El artista moderno, entonces, no sólo rompió con el pasado; se independizó al mismo tiempo de la Academia, de la crítica establecida, y de la autoridad ejercida por la Iglesia y el Estado sobre el arte durante siglos. Es entonces coherente que cada disciplina artística haya replanteado sus objetivos, partiendo de las posibilidades inherentes a su medio de trabajo. Con esta búsqueda, las artes justificaron y encauzaron su autonomía.

De manera paradójica, esta autonomía produjo en el artista un encuentro con la realidad social. La emancipación del poder, de lo religioso y lo sublime, dirigió la atención del

16 - Colquhoun,
Alan. *La Arquitectura
Moderna: Una Historia
Desapasionada*.
España: GG, 2005.
pp. 9-10

17 - Rancière, p. 32

arte hacia la cotidianidad¹⁷. Así, los artistas adquirieron un compromiso con su realidad histórica, manifiesta no sólo en su postura ante los avances tecnológicos, sino sobre todo en el deseo de integrar el arte con la vida. Esto se comenzó a reflejar en corrientes como la pintura impresionista o la literatura realista.

Para la arquitectura, este cambio implicó abandonar las edificaciones sublimes y eternas del poder, y enfocarse en las necesidades de la cotidianidad del individuo. En verdad, desde sus orígenes la arquitectura se desarrolló en torno a la creación de lugares de poder. Si la historia de la arquitectura se conformaba de mausoleos, catedrales, palacios y edificaciones cívicas, es determinante que la obra más contundente del *art nouveau* fuera una casa.

Durante siglos, guiados por los tres pilares vitruvianos de utilidad, permanencia y belleza, los arquitectos ejercieron un control absoluto de sus creaciones. Este fundamento de la arquitectura en Vitruvio, aún persistente, revela que la vocación originaria de la arquitectura ha sido construir para Dios y para el César. Mientras tanto, la sociedad fue capaz de solventar por sí misma sus necesidades espaciales: la arquitectura que despectivamente llamamos *vernácula* es, y ha sido siempre, la materialización de las dinámicas sociales que ya hemos estudiado.

Una nueva situación ideológica sobrevino con la era moderna. Ya desde el Renacimiento, la invención de la perspectiva anunciaba a la arquitectura como el nuevo marco de referencia para el hombre. Esta nueva vida cotidiana, secular, de la naciente ciudad burguesa, comenzó a introducirse en el quehacer de los arquitectos.

Con el advenimiento de la Revolución Industrial, surgió una clase obrera que no tenía los medios para producir sus espacios. Esto se aunó a la autonomía buscada por las artes; los arquitectos modernos se confirieron entonces la responsabilidad de lidiar con lo social. Ahora bien, es necesario evaluar hasta qué punto la disciplina se adaptó a estos nuevos objetivos, a la luz de una noción de espacio que nunca fue definida con claridad.

18 - Montaner, Josep María. *La Modernidad Superada: Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX*. España: GG, 1997. p. 28



'Casa Citrohan'
Le Corbusier (1927)

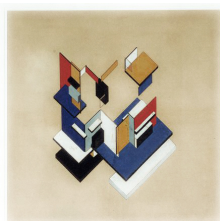
En verdad, cuando el historiador de arte Alois Riegl caracterizó al espacio como esencia de la arquitectura, ilustró su noción de espacio con el Panteón de Agripa¹⁸. La concepción del espacio de Riegl estaba fundamentada en un clasicismo cartesiano, heredado de las academias y regido por las leyes de Vitruvio. Es incoherente que se pretendiera liberar a las formas arquitectónicas de los cánones históricos, pero se fomentara la reproducción de un espacio anacrónico. Esta idea del espacio sería heredada por influyentes arquitectos como Le Corbusier. El espacio racionalista es simétrico, centralizado, delimitado por volúmenes euclidianos. Esto constituye una visión primordial del espacio en el Movimiento Moderno.

En cierto modo, podemos equiparar esta comprensión racionalista del espacio con el enfoque topográfico criticado por Jon Murdoch. La obra de Le Corbusier, así como la de la Deutsche Werkbund y el racionalismo italiano, partieron de la centralidad y la idealización de volúmenes, muchas veces aludiendo a fundamentos clásicos y generando espacios interiores parcelados y claramente identificados. La arquitectura determina, impone, el uso y la interpretación del espacio.

'Casa del Fascio'
Giuseppe Terragni
(1932)



Paralelamente, las vanguardias artísticas, como el Futurismo y el Neoplasticismo, incorporaron una noción espacial consecuente con los hallazgos de la termodinámica. Estos descubrimientos demostraron que el espacio no es un vacío, sino que presenta estados físico-químicos que determinan el comportamiento de las ondas y los gases. Esta concepción se nutriría más adelante con los descubrimientos de Einstein, quien formalizaría la noción de espacio-tiempo como un campo fluido, continuo, no euclidiano.



'Contra-
Construction'
Theo van Doesburg
(1923)

Así, Umberto Boccioni invitaba a pintar el espacio, y a través de sus esculturas exploraba el espacio como una red de flujos. Theo van Doesburg realizó experimentos en los que la casa era resultado de una adición de volúmenes, y más tarde de simples planos de color que moldean un espacio continuo. Esto podría compararse con la visión topológica del espacio, en el sentido de que la continuidad espacial sobrepasa un esquema rígido y parcelado.

La etapa alemana de Mies van der Rohe refleja esta noción de espacio. En contraste con los esquemas racionalistas, Mies van der Rohe generó espacios fluidos, en los que la arquitectura es sólo sugerente y casi muda. En las casas cons-

'Casa de campo
en ladrillo'
Ludwig Mies van
der Rohe (1924)



truidas entre 1923 y 1935, incluyendo también el Pabellón de Barcelona, Mies desarrolló una compleja dialéctica entre interior y exterior que se independiza casi por completo de la estructura. Ésta se rige por una retícula en la que se ubican columnas y muros, bajo una cubierta de gran ligereza que se extiende más allá de los confines del interior.

No obstante, es claro que estas propuestas trabajan con un espacio abstracto, lejano al espacio socialmente denso descrito por el post-estructuralismo. Tanto el racionalismo corbusieriano como el funcionalismo más experimental concibieron al espacio cotidiano como materia *plástica*, y no como un fenómeno social. Es determinante que las viviendas paradigmáticas creadas por grandes genios como el mismo Mies fueran abandonadas por sus dueños. Retórica social aparte, los arquitectos continuaban produciendo edificaciones vitruvianas, que cumplían con cánones que otras artes ya habían desechado.

Tras las grandes guerras del siglo XX, las nuevas generaciones de arquitectos comenzaron a objetar la validez del proyecto moderno. Se cuestionó hasta qué punto los arquitectos comprendían la complejidad social, aún a pesar de sus aspiraciones. Pronto, arquitectos en todo el mundo integraron al discurso moderno las particularidades de lo local y lo tradicional. Otros desarrollaron propuestas urbano-arquitectónicas basadas en la teoría de los sistemas. Estas propuestas agudizaron la descentralización del espacio, sugiriendo estructuras metabólicas que permitieran un crecimiento orgánico, y la apropiación y adaptación individualizada de cada espacio.

Grupos como Archigram, Superstudio o Archizoom, así como Yona Friedman y Cedric Price, llevaron el proyecto moderno a sus últimas consecuencias. Al concebir ciudades enteras dentro de estructuras de gran escala, en las que el individuo se ha vuelto un componente más de la gran maquinaria industrial y capitalista, estos exponentes cuestionaron la posibilidad de que la arquitectura moderna propiciara una sociedad deseable. Manfredo Tafuri culpó a la arquitectura moderna de su complicidad en el sistema de opresión capitalista¹⁹. La arquitectura se develó como un instrumento político, como un medio del poder.

19 - Solà-Morales, p. 95

Ante este panorama, y con el fracaso social de diversos proyectos urbanos y arquitectónicos del modernismo, se anunció la gran crisis de la arquitectura moderna. Arquitectos como Charles Jenks y Robert Venturi promulgaron una nueva etapa en la historia de la arquitectura, en la que los cánones modernos serían duramente cuestionados. Teóricos como Jane Jacobs y Kenneth Frampton convocaron a generar modelos urbanos más humanos, retomando lo local y lo tradicional desde una postura posmoderna.

Sin embargo, estas nuevas posturas, que intentaron integrar la complejidad de lo social a la arquitectura, no provocaron cambios sustanciales en la manera en que se *produce* la arquitectura. El espacio, la forma y la imagen siguieron siendo los productos de la disciplina. Incluso hoy, la sombra de Vitruvio cubre la retórica arquitectónica. El arquitecto continúa creando obras sublimes, eternas e infalibles, mientras la mayor parte de la sociedad lucha por generar sus propios espacios.

Si bien el Movimiento Moderno introdujo en la arquitectura el interés por lo social y lo cotidiano, las estrategias con las que actúa el arquitecto no fueron examinadas. La arquitectura del siglo XX se produjo en gran medida bajo la idea de un espacio inmutable y contundente. La complejidad que hemos hallado en el espacio no ha sido integrada en los procesos de producción de nuestra disciplina.

Por tanto, la comprensión compleja del espacio exige cambios disciplinarios para su asimilación. Este nuevo espacio requiere de nuevas herramientas de análisis e intervención. Resulta entonces necesario examinar las estrategias de la disciplina arquitectónica; las herramientas con las que trabaja el arquitecto en la modificación del espacio.

1.3 Crítica y crisis de las estrategias arquitectónicas

A través de la historia, las ideas arquitectónicas se han transformado; empero, la esencia de la disciplina ha perdurado. Desde su origen, la arquitectura se ha fundamentado en la modificación física del espacio. Puede argumentarse que toda la arquitectura produce objetos de escala relativa al ser humano, que modifican el espacio de cierto modo. A estos objetos se les han conferido características distintas; no obstante, la esencia de la producción arquitectónica ha sido la misma. Esto implica que las estrategias arquitectónicas para modificar el espacio siempre son formales: ya relativas a una estética, ya determinadas por una idea de lo útil, ya consecuentes con las posibilidades tecnológicas.

Estos tres grandes aspectos, lo bello, lo útil y lo técnico, son las bases de la arquitectura establecidas por Vitruvio. Aún hoy, con una reinterpretación moderna, continúan guiando la producción arquitectónica. A pesar de los cambios paradigmáticos producidos por lo moderno, los medios arquitectónicos han dificultado la inclusión de lo social. Se modifica físicamente el espacio mediante formas, sin una comprensión clara de las fuerzas intangibles que lo determinan.

En primera instancia, la noción vitruviana de utilidad se ha heredado en la producción de espacios mono-funcionales. La arquitectura moderna promovió la compartimentación de usos espaciales. Esto corresponde con una visión panoptista del espacio; es congruente con la postura autoritaria implicada en la construcción de templos o monumentos.

En verdad, la modernidad se ha caracterizado por su búsqueda del orden, pero un orden impuesto de manera autoritaria sobre la naturaleza compleja del ser humano. Así, la locura, la enfermedad, la sinrazón, son suprimidos por el pensamiento moderno (y encerrados en espacios panoptistas). Esto se refleja en la suposición de que el arquitecto resuelve *problemas*; al enfrentarse a la complejidad social, particularmente en la ciudad, el arquitecto responde con un llamado al 'orden'.

Como hemos visto, el espacio social no es mono-funcional, sino que alberga diversas actividades entrelazadas. La realidad social, proyectada en el espacio, es caótica. Esto no significa que sea imposible comprenderla o modificarla, pero cualquier simplificación del uso del espacio es parcial y problemática. La disciplina arquitectónica no ha sido capaz de articular diferentes funciones en un mismo espacio, de la manera entrelazada en que la sociedad lo hace por sí sola.

Esta situación también es patente en la tendencia arquitectónica por la claridad formal. Los paradigmas estéticos heredados de la antigüedad y elogiados por arquitectos modernos como Le Corbusier, prescriben objetos arquitectónicos unívocos, de una sola lectura semántica. El trauma moderno por la pureza de formas y la asepsia de espacios es consecuente con una idealización de la sociedad. Esto se encuentra presente en los procesos de diseño arquitectónico, en los que se privilegia la simplicidad, el rigor y la racionalidad geométrica.

En contraparte, ya Robert Venturi demostró que la arquitectura es compleja en sus significaciones; elogió a la ambigüedad y a la contradicción como su mayor fuente de riqueza semántica. Esta complejidad es patente no sólo en momentos históricos como el barroco; es parte integral de la complejidad urbana post-industrial. Por otra parte, hemos visto que la determinación de lo bello y lo valioso está conformada por una negociación política. Los paradigmas estéticos con los que trabaja el arquitecto (en cualquier momento histórico) están influidos por factores exteriores a la disciplina. Por tanto, no puede pretender imponerse desde el seno de la arquitectura una conformación semántica y estética del espacio.

El tercer fundamento de Vitruvio, la firmeza, responde a las necesidades arquitectónicas de la autoridad. Esta visión de la arquitectura nos mueve a crear estructuras anacrónicas, catedrales y acueductos con los que el tiempo sea desafiado. Como se ha dicho, el espacio es en esencia temporal y se encuentra en constantes modificaciones. La contingencia

20 - Tschumi, Bernard, "Six Concepts". *Architecturally Speaking: Practices of art, architecture and the everyday*. Read, Alan; ed. EUA: Routledge, 2000. pp.174-176

del espacio ha sido sugerida por Bernard Tschumi²⁰, quien comprende que la arquitectura está conformada de eventos. Esto significa que toda construcción formal es sólo un medio para la producción del *espacio-como-evento*. El tiempo, entonces, constituye una base para la arquitectura tan esencial como el espacio.

Las herramientas gráficas con las que se produce arquitectura profundizan su anacronía. Como señala Lefebvre, es imposible dibujar el tiempo, y por tanto las contingencias que acaecen en el espacio quedan fuera del alcance del arquitecto. El dibujo es necesariamente una reducción, en la que inevitablemente quedan fuera las contingencias del clima, el desgaste de los materiales, y sobre todo las situaciones sociales, políticas y culturales que operan en un objeto arquitectónico. A través del dibujo, los arquitectos se desprenden de las situaciones que están diseñando, visualizando a los individuos como meros vectores en el espacio y suprimiendo las condicionantes sociopolíticas que los determinan.

En nuestra época, esto se ha agudizado con la fotografía y con el diseño asistido por computadora. La fotografía se ha convertido en el medio de validación y divulgación del objeto arquitectónico. Los aspectos formales, por tanto, son de mayor valoración entre los círculos de crítica y reconocimiento. El diseño digital también limita a los arquitectos a la producción de formas atemporales, con el supuesto de que a la complejidad social del espacio deben corresponder formas complejas.

21 - Till, pp. 7-8, 35

Para el teórico Jeremy Till²¹, la arquitectura se ha convertido en una disciplina cerrada, autocomplaciente, que genera sus propios valores y no se comunica con la realidad. Los arquitectos se han acostumbrado a observar el mundo desde arriba; ahí, sólo observan las funciones de la gente, los edificios se reducen a formas, la ciudad está compuesta de flujos abstractos. La arquitectura es generada como en un laboratorio, a puertas cerradas y en control absoluto de variables auto-generadas.

Esta introspección se refleja incluso en las actitudes y comportamientos de los arquitectos, quienes desde alumnos se enfrentan a redundantes rituales como las repentinias o las entregas

22 - Till, pp. 8-10

presenciales. Till arguye que estos ritos no brindan al estudiante herramientas de pensamiento; sólo lo enfrentan con el rebuscado vocabulario y la vanidad de los profesores²². Así, los alumnos de arquitectura destacados terminan siendo quienes logran soportar las horas de desvelo y estrés y satisfacer los criterios estilísticos y de representación de los docentes.

Es de especial importancia identificar estos problemas en la educación. A través de la enseñanza de la arquitectura es que se han transmitido estos paradigmas ya obsoletos. Aún cuando el estudiante de arquitectura supone una libertad creativa, en realidad es condicionado por los hábitos de producción heredados de épocas pasadas. De modo que, para que la disciplina incorpore una comprensión más compleja del espacio social, deben instituirse nuevas herramientas de aprendizaje y experimentación.

23 - Solà-Morales,
p. 124

La tríada vitruviana de estabilidad, funcionalidad y belleza se muestra insuficiente para enfrentar la complejidad de lo real. En palabras de Solà-Morales, “los lugares de la arquitectura actual no pueden ser permanencias producidas por la fuerza de la firmitas vitruviana. Son irrelevantes los efectos de duración, de estabilidad, de desafío al paso del tiempo.”²³ Es menester plantear nuevas concepciones de lo arquitectónico, coherentes con las nociones actuales de la producción del espacio.

24 - Solà-Morales,
p. 65

Un acercamiento que puede ser útil para este propósito es propuesto por el mismo Solà-Morales. Basándose en la idea de *pensamiento débil* de Gianni Vátimo, este teórico propone la posibilidad de una arquitectura débil²⁴. La noción de lo débil de Vátimo se enfoca en contrarrestar los discursos absolutistas, centrales e inflexibles que han dominado el pensamiento occidental. Esta noción se opone a concebir una arquitectura eterna, resistente e inmutable.

25 - Solà-Morales,
p. 123

Entonces, la arquitectura débil será la arquitectura de lo contingente, de lo otro, del evento. “El pensamiento deleuziano apunta [...] hacia la sugerente idea de una arquitectura del acontecimiento.”²⁵ Esta arquitectura entonces es rastro; se equipara a la idea de Tschumi de la arquitectura como materialización de lo eventual. Por su parte, Till argumenta

que la arquitectura es la disciplina de lo contingente por excelencia, y que si aprovecha el potencial que esto implica puede volverse un modelo para el conocimiento (y la reproducción) de lo complejo.

Esto implica reconsiderar también el papel del arquitecto en la producción del espacio. La supuesta autoridad de esta profesión sobre el espacio es cuestionable; requerimos adoptar una postura de mayor humildad, nutrida tal vez por lo lúdico. Esta actitud sencilla y lúdica la muestra Georges Perec cuando habla del espacio. En 'Especies de Espacios'²⁶, Perec describe los espacios por los que transcurre su cotidianidad, con una gran sencillez pero demostrando una relación profunda con ellos. Se requiere la habilidad de tomar en serio el espacio, para poder vivirlo como lo vive un niño.

26 - Perec, Georges.
Especies de Espacios.
España: Montesinos,
2001.

Lo lúdico nos remite entonces a la idea del intersticio. Como hemos dicho, los intersticios son pausas (oquedades, pliegues) en el espacio-tiempo que permiten el juego, la fiesta y el arte. Cuando el ser humano juega, celebra o disfruta de una experiencia estética, el tiempo se pausa y el espacio se abre. Nicolás Bourriaud²⁷ explica entonces que el intersticio, como la obra de arte, genera un lugar en el que las relaciones sociales pueden replantearse al margen de las estructuras políticas. Es en estos intersticios en donde las dinámicas sociales se renuevan, se *juegan*.

27 - Bourriaud,
Nicolás. *Relational
Aesthetics*. Francia:
Le Presse du Reel,
1998. p. 16

En verdad, la idea de arquitectura débil de Solà-Morales se apoya de una consideración estética. El arte contemporáneo ha demostrado una gran capacidad de responder a la condición del individuo en la modernidad. La arquitectura podría compararse con otros procesos artísticos, en los que a través de lo lúdico se experimenta con el espacio. Solà-Morales considera incluso el papel que puede jugar la instalación como un medio de configuración espacial acorde a estas nociones de lo débil, lo localizado y lo contingente²⁸. Es posible que manifestaciones espaciales del arte como la instalación puedan constituir herramientas para la exploración arquitectónica de lo social.

28 - Solà-Morales,
p. 77

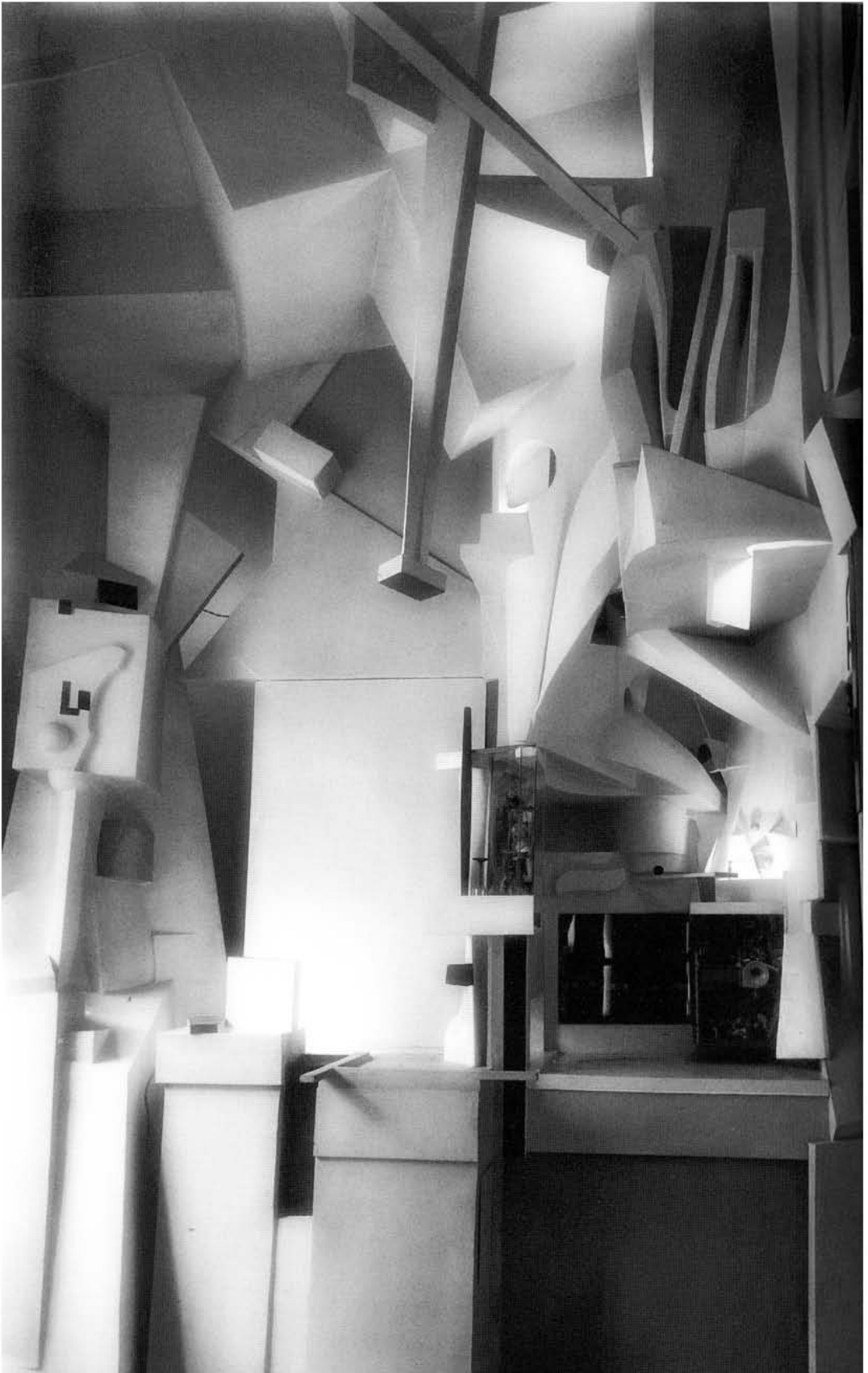
En suma, hemos estudiado a fondo teorías contemporáneas que explican la complejidad del espacio. Se ha mostrado que el espacio es un fenómeno social, regido por intangibles fuerzas entrelazadas que determinan su conformación física. Esta noción del espacio se ha argumentado ausente en la evolución de la arquitectura en el último siglo. Más aún, se ha ponderado hasta qué punto las estrategias actuales de producción arquitectónica se han mantenido al margen de los cambios ideológicos y sociales. A la postre, se ha perfilado el potencial del arte en la búsqueda de nuevas herramientas de experimentación. Este potencial emana de la idea del intersticio, y de comprender que toda materialización en el espacio es una cuestión estética y política, además de arquitectónica.

La segunda parte de esta investigación explorará la manera en que el arte contemporáneo ha trabajado con el espacio. Se analizarán las manifestaciones del arte que modifican el espacio de manera física o introducen en él un objeto. Pondremos particular atención en aquéllas que contemplan en su producción las dinámicas espaciales estudiadas en el primer capítulo. Observaremos en el arte contemporáneo la eficacia de una postura lúdica en la conformación creativa de espacios más humanos.

2

Segunda Parte

El desarrollo de lo espacial
en el arte contemporáneo



El arte contemporáneo ha explorado de diversas maneras las complejas redes y estructuras que conforman lo social. Al comprender y experimentar con el reparto de lo sensible, el arte reproduce, cuestiona y modifica los mecanismos de materialización. Es posible que entre sus manifestaciones hallemos herramientas para la experimentación arquitectónica.

Por otro lado, al perfilar la noción de una arquitectura débil se ha identificado el fenómeno del intersticio; un intervalo o *pliegue* en el espacio y en el tiempo en donde tiene lugar lo lúdico y lo estético. El arte contemporáneo, como todo el arte, genera estos pliegues deleuzianos y cuestiona las estructuras políticas que rigen el espacio. Es posible entonces que la arquitectura incorpore las estrategias mediante las que se generan estos campos de juego.

Resulta oportuno abordar la reciente teoría de Nicolás Bourriaud. El crítico francés ha identificado una *estética relacional* en las manifestaciones artísticas de las últimas décadas. Bourriaud parte de que el arte contemporáneo ya no inventa realidades alternas o utópicas, pero tampoco es una mera representación del mundo; el arte es en sí mismo una realidad, constituye una suma de modos de vivir y actuar dentro de la realidad. Entonces, el arte relacional se centra en la inter-subjetividad, el encuentro y la transacción, y la elaboración colectiva de significado²⁹.

29 - Bourriaud,
pp. 13-15

Esta aproximación muestra evidentes similitudes con la comprensión relacional del espacio planteada por Jonathan Murdoch. Las artes relacionales son conscientes de que la conformación del valor y el significado de una obra de arte son producto de una negociación. Artistas como Rirkrit Tiravanija, Gabriel Orozco, Sophie Calle y muchos otros, trabajan precisamente con estos mecanismos de negociación, provocando situaciones paradójicas, inusuales, en las que lo *normal* es puesto en juego.

p. 34: Merzbau
Kurt Schwitters
(1933)

Ahora, esto no significa que la materialidad de la obra de arte se pierda. Por el contrario, el papel de los objetos es revalorado; se experimenta con las maneras en que se materializa lo social. La instalación es de particular interés en este sentido. Es importante recalcar que el fundamento de la arquitectura es su capacidad de modificar físicamente el espacio; las prácticas artísticas de mayor utilidad para nuestro propósito han de involucrar el ámbito físico de las consideraciones que se han descrito.

Es necesario estudiar las maneras en que el arte ha asimilado la complejidad del espacio en la contemporaneidad. Hemos de contrastar las experiencias artísticas del último siglo con las manifestaciones arquitectónicas ya descritas, para determinar la medida en que el arte logró integrar en sus prácticas una comprensión profunda de lo espacial. A este propósito, examinaremos el desarrollo de la instalación, así como otros formatos comparables, a la luz de las consideraciones filosóficas ya estudiadas. Se buscarán las manifestaciones que modifican el espacio partiendo de una interacción con lo social.

2.1 Los orígenes y fines de la instalación

El potencial envolvente de las artes plásticas ha sido explotado desde la antigüedad. Los diversos medios artísticos se han sumado en la búsqueda de experiencias estéticas profundas. El teatro de la Grecia clásica incluía los efectos de la música, la lírica, el diseño escenográfico y otros medios, en la consecución de la catarsis. En las catedrales góticas, la arquitectura se suma a los vitrales, las esculturas y la música sacra en la tarea evangélica.

Los espacios generados por la arquitectura barroca se caracterizan por el movimiento, el descentramiento y la colaboración con otras artes. Son de particular interés los logros alcanzados por artistas como Miguel Ángel o Bernini. El vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana y el Éxtasis de Santa Teresa son importantes antecedentes de la instalación. Estas obras rompen las fronteras entre disciplinas, en la construcción de un espacio envolvente y literalmente *sublime*.

‘Éxtasis de Santa Teresa’
Gian Lorenzo Bernini (1652)



A mediados del siglo XVIII, Richard Wagner acuñó el término *gesamtkunstwerk* (obra de arte integral), en su propuesta de una nueva forma de ópera que envuelve al espectador en una gama de estímulos visuales, auditivos, e

incluso olfativos, provenientes de distintos puntos de una sala. Esta idea influyó en los primeros artistas y arquitectos modernos, que como hemos dicho promovieron una fusión del arte con la vida diaria.

Las artes plásticas comenzaron a descartar las limitaciones temáticas determinadas por la academia y la crítica. Las esculturas de Auguste Rodin eran criticadas por su representación de individuos comunes en posiciones arbitrarias. Esto se aunaba a la eliminación del pedestal, que generaba distancia entre la obra escultórica y el mundo real. La representación de personajes, lugares y eventos de la vida cotidiana se dio del mismo modo en la pintura impresionista, así como en la literatura del realismo y el naturalismo.

Jacques Rancière considera de gran importancia esta inclusión de lo social en las artes³⁰. Constituye un cambio en el reparto de lo sensible; se modificaron los valores de lo visible y lo digno de representación. Rancière, como otros, identifica en esta transición el inicio de la modernidad en el arte. Incluso, se ha argumentado que esta situación fue necesaria para que las manifestaciones posteriores descartaran todos los temas por igual, y prefirieran una experimentación abstracta de los medios propios de cada disciplina.

Al mismo tiempo, estos primeros artistas modernos comenzaron un profundo cuestionamiento del papel del artista y de la obra de arte frente a la academia y los museos. La crítica a la *institución* (que engloba a los museos y galerías, los críticos de arte y las academias e instituciones de educación del arte) es una característica propia del arte moderno. Al colocar sus esculturas directamente sobre el suelo, Rodin refleja la intención de establecer una relación más directa con el espectador. La crítica a la institución movió a los pintores impresionistas, y caracterizó las actitudes compartidas por las vanguardias.

30 - Rancière,
p. 32

'Fountain'
Marcel Duchamp
(1917)



En 1917, Marcel Duchamp introdujo su 'Fuente' a la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York. Esta acción marcó el inicio de un profundo cuestionamiento sobre los límites del arte, y sobre el papel que juega la institución en la conformación de estos límites. Duchamp mostró que cualquier objeto que entrase en el circuito intelectual del arte se podía tratar

como arte, independientemente de su significado o su filiación con un lenguaje o técnica de producción particulares. Por otro lado, Duchamp marcó el éxodo de las vanguardias a Estados Unidos, mudando el centro del arte de París a Nueva York.

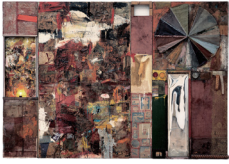
Esta creciente conciencia de los mecanismos de valoración del arte, aunada al interés por involucrarse con la realidad social, movieron paulatinamente a los artistas de vanguardia a abandonar la representación. Las manifestaciones artísticas de la primera mitad del siglo XX, como el neoplasticismo o el expresionismo abstracto, profundizaron en la experimentación con los elementos fundamentales de la pintura, la escultura y la arquitectura. Esto se dio bajo la conciencia de que el papel del arte en su contexto social, y no ya lo representado, es lo que consolida su valor.

'Number One'
Jackson Pollock
(1948)



Las pinturas de Jackson Pollock, Mark Rothko y otros, fueron interpretadas por el MoMA de Nueva York y por críticos como Clement Greenberg, como expresiones democráticas de la libertad del individuo norteamericano³¹. La técnica de Pollock se entendía como una expresión profunda y personal de la condición moderna. Esto también se observaba en otros pintores como Jean Dubuffet, Willem de Kooning o Arshile Gorky, aunque éstos mostraban de manera más evidente los traumas psicológicos de la posguerra, así como cuestiones irracionales ligadas al psicoanálisis de Freud y Jung.

31 - Hopkins, David
*After Modern Art:
1945-2000*. GB:
Oxford, 2000. p. 12



'Charlene'
Robert
Rauschenberg
(1954)

Por otro lado, las pinturas de Robert Rauschenberg utilizaban técnicas de collage y ensamblaje para experimentar, en un tenor similar, cuestiones subconscientes, sexuales y escatológicas. Partiendo de las experiencias del surrealismo, y de las ideas de Marcel Duchamp y John Cage, Rauschenberg cuestionaba la pureza estética que Greenberg elogiaba en el expresionismo abstracto, y más bien introducía al arte las vicisitudes del individuo moderno. Además, como el *ready-made*, el ensamblaje abandonaba el carácter representativo del arte, prefiriendo utilizar directamente los objetos del mundo como material de trabajo.

Con todo, hemos de distinguir en las artes plásticas de este momento una situación similar a la ocurrida en la arquitectura. Si bien se modificaron sustancialmente los objetivos últimos del arte, las disciplinas profundizaron su autonomía y el potencial de sus medios. Aún cuando se realizaba crítica a la institución del arte, las obras permanecían dentro de ellas. El enfrentamiento directo con la realidad, y su utilización como material de trabajo, no ocurrió con contundencia en el arte moderno.

Al ser una manifestación propia del arte contemporáneo, la instalación muestra características esenciales que la distinguen del arte moderno y de otras concepciones de obra de arte total. Con todo, sus primeros manifestantes exploradores se nutrieron de estos antecedentes. Uno de los padres de la instalación, Allan Kaprow, escribió en 1956 'The Legacy of Jackson Pollock', en el que estableció que el *action painting* había abierto el camino al ensamblaje y, en última instancia, a la experimentación tridimensional de las artes visuales³². Entonces, Kaprow comenzó a realizar *environments* (o ambientes), que consideraba versiones grandes de los ensamblajes de Pollock o Rauschenberg.

Uno de sus primeros *environments* fue 'Words', creado en 1962 en una pequeña galería en Nueva York. Los participantes podían escribir palabras en papeles y añadirlos a los que ya cubrían las salas. Las hojas estaban montadas de manera que la gente podía generar frases al moverlas. Así se manifestaba el interés de Kaprow en la participación del espectador.

32 - Reiss, Julie. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. EUA: MIT, 1999. pp. 4-9

'Words'
Allan Kaprow
(1962)



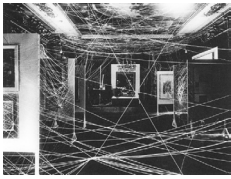
33 - Kaprow, Allan.
"Assemblages,
Environments and
Happenings". *Art in
theory: 1900-2000*.
Harrison, Charles;
Wood, Paul, ed.
EUA: Blackwell,
2003. pp. 719-722



'The Store'
Claes Oldenburg
(1961)

Kaprow, junto con Claes Oldenburg, Jim Dine y Robert Whitman, experimentó con este tipo de obra y con los *happenings* durante la década de 1960 en Nueva York. En su texto 'Assemblages, Environments and Happenings' de 1966³³, Kaprow describió la relación entre estas tres formas de arte. Un *environment* se definió como una obra de arte en la que un individuo o un grupo de personas puede penetrar, llevar a cabo alguna acción y de este modo completar el significado de la obra. Como en los ensamblajes, se utilizaban materiales reciclados, percederos y de desecho, de modo que el *environment* era una construcción efímera que se perdía una vez desmontada. Estas obras expresaban también la preferencia por presentar la realidad en vez de representarla. Esta realidad, manifestada en un evento, era el *happening*.

Estas propuestas manifiestan que el espacio se genera de manera colectiva. La estrecha relación entre *environment* y *happening* demuestra la doble dimensión espacio-temporal de un evento. En este sentido, Allan Kaprow y sus colegas



'One mile of String'
Marcel Duchamp
(1942)

34 - Bishop, Claire.
*Installation Art: A
Critical History*. EUA:
Routledge, 2005.
pp. 20-22

35 - Reiss,
pp. 32-33

crearon obras de gran originalidad. Del mismo modo, los materiales burdos expresaban cierto contenido primitivo, corporal e irracional, en consecuencia con las pinturas de Rauschenberg o Dubuffet. Es importante señalar también que los *environnements* se exhibieron en galerías periféricas y heterodoxas como la Judson o la Reuben, que permitían este tipo de cuestionamientos experimentales.

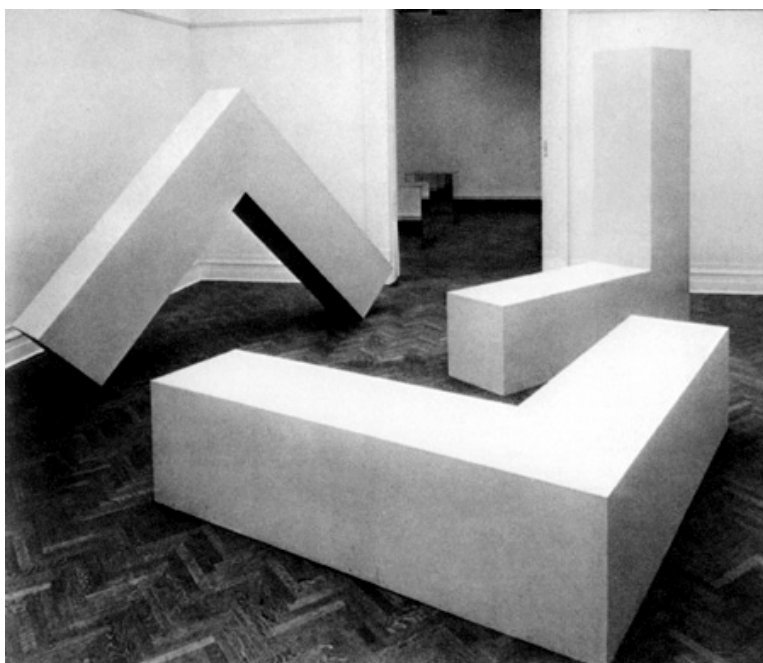
La combinación de surrealismo y crítica institucional se dio en dos importantes antecedentes: las exposiciones surrealistas de 1938 en París y 1942 en Nueva York³⁴. En ellas, los surrealistas (incluido Duchamp), dispusieron sus obras de manera que el montaje mismo constituía un medio de confrontación. En Nueva York, Duchamp extendió una milla de hilo, impidiendo que el público pudiera observar las obras cómodamente. En París, se montaron muebles, un lago artificial y sacos de carbón con periódico, todo ambientado con iluminación, obstáculos y demás parafernalia.

En las primeras exposiciones de *environnements*, el público y la crítica no supieron bien a bien cómo manejarlos³⁵. La mayoría no tomó las obras en serio; sin embargo, una de las características más notadas fue la posibilidad de participación que ofrecían. Las descripciones de estas obras por los críticos, enfocadas en sus experiencias personales, reflejaban el potencial de provocar cuestionamiento y reflexión en el espectador. Es evidente que, en contraste con las prácticas artísticas de vanguardia, la participación del espectador era esencial en la conformación de la obra. Los *environnements* constituyen el antecedente directo de la instalación como un soporte propio del arte.

En el campo de la escultura también se exploró el papel del espectador. Los ensamblajes de Rauschenberg, así como los experimentos esculturales del cubismo, el surrealismo y el dadá, permitieron repensar el objeto de arte. Más aún, un grupo de artistas neyorquinos que incluía a Robert Morris, Donald Judd y Carl André, generaron un lenguaje propio catalogado como Minimalismo. A partir del pensamiento fenomenológico de Wittgenstein, Pierce y particularmente Maurice Merleau-Ponty, estos artistas exploraron la influencia del espacio en la percepción de un objeto.

Un ejemplo de ello es la obra ‘Three L-Beams’ de Morris de 1965, que consistía de tres cuerpos blancos en forma de L colocados en una sala en distintas posiciones. Esta única diferencia entre ellos, la relación con el espacio, provocaba que se percibieran diferentes. Por su parte, la obra ‘Copper Square’ (1969) de Carl Andre era una plancha de plomo en el piso, que los visitantes podían pisar.

‘Three L-Beams’
Robert Morris
(1965)



‘Copper Square’
Carl Andre (1969)

Estas obras fomentaban una negociación del espacio entre el espectador y el objeto. El espectador debía decidir, a partir de sus nociones sobre el arte, cuánto espacio pertenecía a la obra. Muchos de los visitantes dudaban en pisar, cruzar o siquiera tocar estos objetos, reflejando así una jerarquía espacial existente. En estas obras existe entonces una conciencia clara de que el espacio se negocia.

La negociación se daba también con respecto al espacio de exposición. Con base en las teorías fenomenológicas, la supuesta neutralidad del museo se cuestionaba: la arquitectura se mostraba determinante en la percepción de los objetos. La posición del objeto y la del espectador, dentro de un contexto arquitectónico, se volvía un fenómeno consciente y por tanto cuestionable.

Allan Kaprow discutió las semejanzas y diferencias entre *environments* y esculturas minimalistas. Argumentaba que, mientras que sus *environments* eran espacios enteros creados *in situ* con materiales burdos, las esculturas minimalistas eran formas demasiado puras, que se introducían en un espacio como objetos ajenos. No obstante, críticos como Rosalind Krauss³⁶ encontraron paralelismos en la relación que ambas manifestaciones establecían entre un sitio, un número de objetos que lo ocupan, y un individuo que ingresa en él. Más aún, la escala arquitectónica de las esculturas minimalistas se halló esencial en la negociación espacial que proponían al individuo.

36 - Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. España: Alianza, 1996. p. 297

En un importante ensayo de 1967, el crítico Michael Fried condenó al minimalismo por su *teatralidad*³⁷. Según él, su condición temporal e interactiva contradecía y amenazaba la pureza de las categorías artísticas. Para él, el buen arte moderno no requería al espectador o al sitio para estar completo. En contraste, Rosalind Krauss elogió al minimalismo precisamente por esas características que, según ella, constituían un descentramiento de la obra y por tanto una democratización de la experiencia del arte. En su opinión, el haber superado la distinción entre arquitectura, escultura y espacio abría un campo expandido (un intersticio) que permitía por fin tratar con lo complejo.

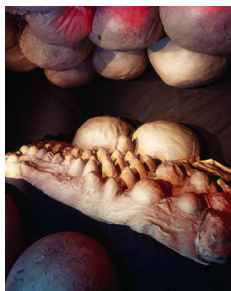
37 - Reiss, pp. 58-60

Estas dos manifestaciones primordialmente neoyorquinas, *environments* y escultura minimalista, se consideran el punto de partida para la consolidación de la instalación como un medio artístico formalizado. Su desarrollo en décadas posteriores profundizó la relación entre el individuo y el espacio e integró a ésta cuestiones de mayor complejidad. Es posible identificar en estos orígenes los fundamentos necesarios para la aceptación institucional de la instalación.

Para la década de 1970, nuevos artistas como Vito Acconci consideraron aún ingenuas y puristas las intenciones del minimalismo³⁸. Aún cuando la escultura minimalista introdujo a la discusión estética la presencia del espectador, éste se concebía como un individuo promedio, centrado e íntegro. Las obras de Morris y Judd eran geometrías puras y monocromáticas, reflejando la persistencia de lo masculino,

38 - Bishop, p. 66

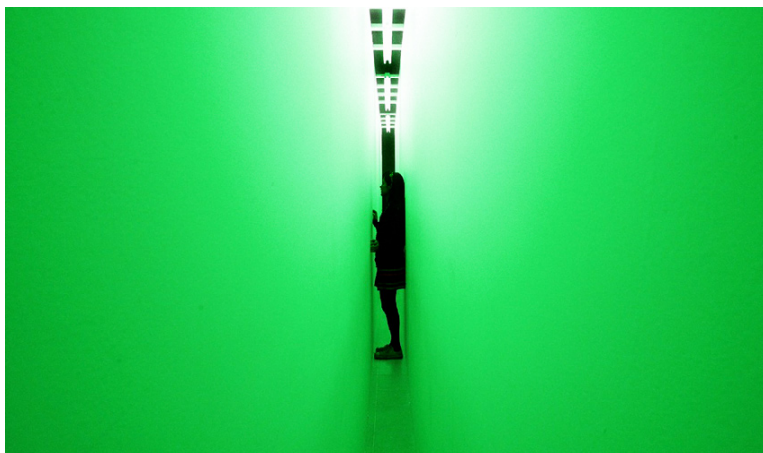
lo aséptico y lo racional. A partir de esta década, la instalación comenzó a abordar la subjetividad de la percepción, cuestiones de género, sexualidad y raza, así como el contenido político de la arquitectura y la ciudad.



'Destruction of the Father'
Louise Bourgeois
(1974)

Las obras de Acconci, así como las de Bruce Nauman, Bill Viola y muchos otros, muestran un interés en el cuerpo como un ente traumatado y fracturado. Se realizaron instalaciones que integraban estímulos visuales y sonoros, con el objetivo de experimentar con la percepción del espectador. Colores saturados, luces intensas y estroboscópicas, incongruencias y desfases entre lo visual y lo auditivo, engaños al equilibrio y a la escala, contenidos sexuales, escatológicos y violentos, mostraban que la subjetividad de la percepción era indicio de un individuo posmoderno quebrantado, contradictorio e inconsistente. La identidad del individuo, su posición sexual y política, era frágil y corrompible.

'Green Light Corridor'
Bruce Nauman
(1970)



En estas manifestaciones posteriores, se hacen palpables las cuestiones de género, raza, sexualidad y otras diferencias sociales que influyen en el espacio. En coherencia con el interés post-estructuralista por los discursos vencidos y débiles, estas instalaciones denunciaron la discriminación de estos *otros* en la materialización del espacio. Se puede decir que el reparto de lo sensible es cuestionado nuevamente; la democratización lograda por el arte moderno en los temas del arte, es exigida ahora en el espacio.

Para estos entonces, la instalación se había vuelto un lenguaje más común, aunque los museos principales aún se mostraban inseguros de exhibirlas. Los experimentos más significativos en instalación se continuaron realizando en espacios alternativos. Galerías como la de 112 Greene Street, un edificio abandonado en Nueva York, permitieron que los artistas experimentaran directamente con la arquitectura.

39 - Reiss,
pp. 118-119

Así, en 1970 George Trakas creó ‘⌊ (La pieza que atravesaba el piso)’ y ‘⌋ (La pieza que salía por la ventana)’³⁹. La primera consistía en un boquete en el entrepiso que permitía una continuidad visual entre los dos niveles del edificio. La segunda era una estructura de madera y cristal tensada por una cuerda que salía por la ventana. En otro espacio, en 1976, Michael Asher desmontó todas las puertas y ventanas, abriendo así los espacios interiores a la intemperie⁴⁰. De este modo, toda la edificación se convirtió en una instalación sobre el exterior inmediato.

40 - Reiss, p. 122

Una de las diferencias que comienzan a notarse en las instalaciones de esta década surge precisamente del sitio en el que es montada. Mientras que las galerías alternativas permitían a los artistas intervenir físicamente la arquitectura, museos como el MoMA o el Whitney no podían darles absoluta libertad. Por lo tanto, en exposiciones como ‘Spaces’ en el MoMA en 1970 se mostraron instalaciones *colocadas* en el museo, interviniendo el espacio casi de manera cosmética. Fue evidente también que el presupuesto y apoyo técnico con que contaron los artistas en estas exposiciones era tan determinante en el resultado final como sus intenciones.

Entonces, surge aquí una distinción necesaria entre intervenciones directas en la arquitectura e instalaciones que son adaptadas a una estructura museística inalterable. Esta situación es ya muestra de las jerarquías espaciales con las que trabaja el arte. Durante este tiempo, y hasta el presente, es tema de discusión si un artista puede someterse a los esquemas jerárquicos de las instituciones y, en su seno, generar críticas y cuestionamientos a estos mismos esquemas.

Uno de los artistas más significativos en la intervención directa de la arquitectura fue Gordon Matta-Clark. La obra de Matta-Clark es única dentro de estas experimentacio-

nes con el espacio. Este artista hallaba viviendas que serían demolidas, y realizaba cortes, desmontajes y ensamblajes. Aún cuando los fragmentos de estas casas se expusieron en la 112 Greene Street Gallery y posteriormente en museos de prestigio, el mayor valor de sus acciones reside en la modificación explícita de la arquitectura.

Matta-Clark denunciaba los abusos del mercado inmobiliario, que en su opinión producía jaulas que encerraban a una población pasiva y resignada⁴¹. Es importante mencionar que muchas de estas casas se encontraban en barrios marginados y de negros. Al mismo tiempo, sus obras eran aún más efímeras que otras instalaciones, toda vez que las casas estaban destinadas a la destrucción. La arquitectura entonces se evidenciaba como un mero proceso de ensamblaje y reciclaje, ajeno a las necesidades sociales.

41 - Reiss,
pp. 117-118

'Splitting: Four
Corners'
Gordon Matta-Clark
(1974)



Podría discutirse que la obra de Gordon Matta-Clark se ubica en los límites de la instalación, pues más que generar una condición espacial determinada acude a una ya existente y la interviene. En cierto sentido, estos trabajos ostentan una relación con el sitio mucho más estrecha que otros, involucrando con mayor fuerza lo temporal y lo social. Entonces, puede ser útil examinar la noción de especificidad de sitio (*site-specificity*), un fenómeno paralelo a la instalación que permite profundizar en las implicaciones de este tipo de obras de arte.

2.2 Arte específico de sitio, arte en el espacio público

Una de las características que se adjudican a la instalación es su estrecha relación con el espacio en que se generan. Esta relación implica que, al menos en teoría, una instalación no puede ser transportada y montada en otro lugar sin poner en riesgo su sentido. En la práctica, las dinámicas del revisionismo y el mercado del arte han forzado a que las instalaciones pierdan su relación con un sitio⁴².

42 - Bishop, p. 37

Aunado a esto, hemos visto que desde sus orígenes, la instalación se ha dirigido hacia espacios propios del mundo del arte. Aún las obras que se crean con base en una comprensión del espacio expositivo, varios artistas y teóricos⁴³ opinan que la complicidad de la instalación con las instituciones compromete su potencial crítico.

43 - Reiss,
pp. 137, 154

En este sentido, los artistas identificados con el *land art* (arte de tierra, también llamado *earthworks*) marcaron claramente las diferencias inherentes al espacio del museo y la galería con respecto al mundo exterior. Para Robert Smithson, el museo constituye un no-lugar, un espacio carente de historia, significados o tejido social. Smithson, Richard Long, Walter de Maria y algunos más, decidieron trabajar directamente con la naturaleza. Si la instalación introdujo las vicisitudes del espacio museístico al discurso del arte, el *land art* hizo lo propio con el paisaje.

'Spiral Jetty'
Robert Smithson
(1970)



La utilización de materiales naturales en obras como el ‘Double Negative’ (1969) de Michael Heizer o el ‘Spiral Jetty’ (1970) de Smithson, coincide con la caducidad buscada en los *environments* (aunque, irónicamente, ‘Double Negative’ aún se conserva en la inmanencia del desierto). Empero, la característica fundamental de estas obras es que son específicas de un sitio, son imposibles de recrear y están localizadas fuera de los espacios propios del mundo del arte.

Otros artistas, como Walter de Maria o James Turrell, se enfocaron en las experiencias perceptivas que pueden generar los fenómenos naturales. Turrell es conocido por sus instalaciones cromáticas, en las que la luz natural determina la coloración del espacio expositivo. Desde 1979, Turrell ha estado adaptando un cráter en Arizona con el objeto de crear un observatorio de fenómenos astronómicos y lumínicos. Por su parte, la obra ‘Lightning Field’ (1971-1977) de De Maria consiste en barras de acero ancladas al suelo en un kilómetro cuadrado de desierto en Nuevo México. Las barras atraen los relámpagos comunes en la zona, generando un espectáculo único e impredecible.

‘Lightning Field’
Walter de Maria
(1971 - 1977)



El *land art* puede entenderse a la luz del concepto de especificidad de sitio. Estas obras escapan contundentemente de los espacios propios del mundo del arte. El deseo moderno de llevar el arte a la realidad es alcanzado por el *land art* como

no lo fue por las manifestaciones ya estudiadas. No obstante, la participación del espectador lograda por la instalación, y la conciencia de su posición en el espacio, sólo se manifiestan de manera tangencial.

La condición de especificidad de sitio ha sido teorizada por autores como Miwon Kwon o Erika Suderburg. Como señala Suderburg, la intención de crear una significación estética en un lugar específico es ubicua en la historia de la humanidad⁴⁴ (coincide, de hecho, con los orígenes de la arquitectura). Entonces, es necesario distinguir cómo se ha llevado a cabo esto en la contemporaneidad del arte.

44 - Suderburg, Erika; ed. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. EUA: University of Minnesota Press, 2000. p. 6

Por otro lado, la especificidad de sitio no es tanto un medio artístico como tal, sino una postura que puede ejercerse desde diversas disciplinas (por ejemplo, se puede hablar de teatro específico de sitio). Por tanto, hemos de enfocarnos en esta condición en las artes plásticas. Es nuestro interés estudiar las manifestaciones artísticas contemporáneas en las que la relación con un sitio específico es determinante en la experimentación social y estética.

Un caso paradigmático es el de ‘Tilted Arc’ de Richard Serra. Esta obra se montó en 1981 en la Federal Plaza en Nueva York y, tras penosos debates públicos y demandas legales, fue removida en 1989. Para Miwon Kwon⁴⁵, ‘Tilted Arc’ abrió el debate en torno a la definición de arte público, las implicaciones de colocar arte en el espacio público, y la noción de especificidad de sitio.

45 - Kwon, Miwon. *One place after another: Site-specific art and locational identity*. EUA: MIT, 2004. p. 72

Esta obra consistía en una placa de acero de 3.65 metros de alto y 36 de largo, con una ligera curvatura. Se colocó atravesando la Federal Plaza, un espacio flanqueado por edificios gubernamentales. Pronto surgieron las críticas a la obra, que forzaba a los transeúntes a rodearla para acceder a los edificios. Se interpusieron demandas en contra de Serra, argumentando que la escultura atentaba contra el bienestar físico y mental de la comunidad. Algunos incluso arguyeron que la obra entorpecía la vigilancia del espacio, facilitando el vandalismo y la criminalidad e incluso la posibilidad de atentados terroristas.

'Tilted Arc'
Richard Serra
(Nueva York, 1981)



Richard Serra pretendía demostrar las problemáticas de colocar arte en el espacio público. Contradiendo la idea de que el arte embellece a la ciudad y por tanto mejora la calidad de vida de sus habitantes, Serra usó el arte para materializar la disfuncionalidad y las contradicciones de un espacio público específico. Para él, una obra es específica de un sitio cuando se concibe para entrometerse con las dinámicas sociopolíticas y las fuerzas de poder inherentes a ese espacio. Serra incluso argumenta que trabajar de este modo implica trabajar en contra de la arquitectura⁴⁶, toda vez que ésta materializa hegemonías y unilateralidades sociales, políticas y económicas.

47 - Kwon, p. 79



'Tilted Arc'
Richard Serra
(Nueva York, 1981)

Es notorio en los pleitos y discusiones que sucedieron el uso indiscriminado de términos como 'espacio público', 'comunidad', 'democracia' o 'libertad'⁴⁷. Quienes los utilizaban lo hacían en detrimento de una verdadera comunidad, una verdadera democracia o un verdadero espacio público. No solamente se criticó a Serra, también se cuestionó a las autoridades que comisionaron la obra en primer lugar.

Por otro lado, la 'comunidad' que alegaba haber sido afectada, y que logró la remoción de 'Tilted Arc', era en realidad la burocracia de los edificios gubernamentales. Esta burocracia ejercía ya su propia modalidad de privatización y control del espacio; esto se evidencia en las preocupaciones por la seguridad y vigilancia, y los argumentos de la incomodidad que implicaba la obra para los peatones. Entonces, como Serra argumentaba, 'Tilted Arc' puso en evidencia la inoperabilidad de la plaza como un espacio realmente público y democrático.

Es evidente con este caso el potencial del arte como un medio de enfrentamiento en las redes políticas que definen el espacio. Las críticas transmitidas por 'Tilted Arc' no serían operantes en otro lugar; esta obra sólo adquiere su relevancia en la Federal Plaza. Esto contrasta con obras en las que se expresa o modifica una condición espacial, pero ésta condición es genérica, no es específica de un sitio, y puede transportarse sin perder su eficacia.

Otra discusión que abrió esta obra de Serra involucra la tendencia de 'arte en el espacio público', popular en la política y el urbanismo desde los setentas en EUA y otros países. La colocación de esculturas monumentales de artistas como Alexander Calder, Henry Moore, Claes Oldenburg, Eduardo Chillida o Sebastián, corresponde con una intención de embellecimiento de la ciudad. Se pretendía (y aún se pretende) usar al arte como antídoto para los problemas urbanos producidos por la arquitectura moderna.

Esto refleja la suposición de que mejorar la estética urbana conlleva a una mejora directa de las condiciones sociales. También se relaciona con los proyectos neoliberales de crear museos y programas culturales en ciudades degradadas, más

como estrategias de regeneración económica que sociocultural. Se cree que simplemente por la escala y la ubicación de una obra de arte (aunado al prestigio del artista), ésta puede considerarse *pública*.

Por el contrario, estas acciones suponen una privatización del espacio público, toda vez que se utiliza como una extensión del museo para exhibir y enaltecer al artista. Además, esto se evidencia como un ejercicio de imposición justificado en un supuesto de superioridad cultural por parte de las autoridades, quienes consideran que la sociedad se *cultiva* si se topa con obras de arte en su cotidianidad.

'Flamingo'
Alexander Calder
(Chicago, 1974)



En la mayoría de los casos, las esculturas colocadas en la vía pública, flanqueando edificios corporativos o en cruces viales importantes, son en realidad objetos autorreferentes, con escasa o nula relación con el contexto. Sobra decir que estos objetos son ajenos a la comunidad que habita los espacios. Incluso cuando se insertan objetos como mobiliario urbano, hay una imposición implícita de la manera *correcta* en la que determinado espacio debe ser utilizado o valorado. Hay que recordar que la presencia de una obra de arte en un espacio público sólo es posible por un determinado régimen de lo sensible.

Es necesario entonces recalcar la importancia de las dinámicas sociales en la conformación de una obra de arte auténticamente específica. Los logros alcanzados por el arte

moderno al salir del museo y enfrentar la realidad quedan en entredicho cuando una escultura se impone en el espacio urbano. Una imposición de este tipo revela esquemas autoritarios y unilaterales en el espacio.

En las últimas décadas, artistas y críticos, así como instituciones del arte e incluso instancias gubernamentales, han dado cabida a una nueva forma de especificidad de sitio. Al hacerse patente con ‘Tilted Arc’ que la correspondencia entre obra de arte y sitio es compleja, han surgido proyectos artísticos y curatoriales que buscan proceder de un diálogo directo con una comunidad.

Esta nueva concepción de la especificidad de sitio ha sido teorizada por James Meyer⁴⁸. Meyer distingue entre lo que denomina sitio literal y sitio funcional (*literal site, functional site*). El sitio funcional ya no se reduce a un lugar determinado, y más bien está constituido por una situación social, política o discursiva.

48 - En Kwon, pp. 29, 159-160; y *The Functional Site; Or, The Transformation of Site Specificity*, en Suderburg, (2000) pp. 23-37.

Para Meyer, esto está presente desde el momento en que los *environments* y las esculturas minimalistas cuestionan a la institución del arte (o incluso desde Duchamp). No sólo se criticó el papel del espacio museístico; se cuestionó al museo como *situación* sociopolítica, como un lugar en términos de discurso. Esta concepción revela que la instalación, como otras obras de arte específico, tiene también contextos intangibles tan determinantes como el contexto físico.

En las últimas décadas, varios artistas han utilizado al arte como una herramienta para denunciar, y a veces modificar, condiciones sociopolíticas específicas. En muchos casos, estos ejercicios tienen una consecuencia espacial, toda vez que el espacio, como hemos dicho, refleja las dinámicas y problemáticas de la sociedad.

Por otro lado, muchos artistas han encontrado en este discurso un medio para expresar su propia situación dentro del mundo artístico. Hemos visto que manifestaciones como el *land art* evidencian no sólo la parcialidad de los espacios museísticos, sino la *situación* del objeto artístico dentro de un mundo, una compleja red de paradigmas, valores, crítica

y mercado. En la actualidad, artistas como Sophie Calle, Santiago Sierra, Rirkrit Tiravanija y Andrea Fraser muestran a través de su obra la posición descentrada y *dislocada* que juega el artista dentro de este mundo⁴⁹.

49 - Meyer, (2000),
p. 32

La obra del artista argentino-tailandés Rirkrit Tiravanija contradice la identidad de los espacios asignados para el arte⁵⁰. Dentro y fuera de museos ha ensamblado réplicas exactas de su departamento, que los visitantes pueden habitar. Muchas veces, él mismo se ocupa en preparar comida tailandesa, en cocinas montadas dentro de salas de exposición, que el público puede comer gratuitamente.

50 - Bishop, p. 118

'Untitled [Free]'
Rirkrit Tiravanija
(1992)



Además de reflejar en la comida su condición de extranjero, Tiravanija revierte la jerarquía entre artista y público y elimina la distancia existente entre ellos. Del mismo modo, al introducir al museo actividades cotidianas, cuestiona la pureza y asepsia con que se identifican estos espacios. Nicolás Bourriaud encuentra en este artista la estética relacional, en la manera en que la obra abre la posibilidad de replantear relaciones sociales y su espacialidad.

La concepción actual del arte como un medio para tratar cuestiones sociales se ha nutrido también de las ideas de Joseph Beuys⁵¹. Este artista alemán formuló una postura

51 - Bishop,
pp. 102-106

claramente política con respecto al arte, que en su visión tiene un gran potencial como agente de transformación social. Su noción de *escultura social* promovía que el arte se utilizara como agente de cambio, convirtiendo a la sociedad misma en una gran obra de arte. Esto fue explorado en obras como ‘7000 Robles’, con las que Beuys demostró el potencial participativo del arte, y se adentró en el territorio entre el arte, la regeneración urbano-ambiental y el activismo ciudadano.

‘7000 Oaks’
Joseph Beuys (1982)

Para un festival de arte en Kassel, Alemania, Beuys ideó un proyecto artístico en el que la comunidad participaría en la regeneración urbano-ambiental del espacio público.



Bajo estos esquemas de escultura social, estética relacional o sitio funcional específico, el fin último del arte se desplaza de un objeto estético a una situación social específica. Es precisamente este desplazamiento el que puede permitir a la arquitectura replantearse como un agente de experimentación social. Resulta evidente el potencial que ofrece el arte contemporáneo, a partir de los enfoques estudiados, como un agente de exploración y confrontación socio-espacial.

2.3 Las posibilidades experimentales de la instalación

Es posible en este punto hacer un balance de las manifestaciones que se han estudiado. Se ha visto la diversidad de maneras en que el espacio ha sido asimilado en el arte contemporáneo. Es evidente que los discursos artísticos sobre la condición espacial del individuo, la sociedad y las instituciones que la rigen son inagotables. Es importante recalcar que la instalación, lo mismo que el *environment*, el *land art* y la escultura minimalista, constituyen medios o formatos artísticos formalizados. Por su parte, la especificidad de sitio, la estética relacional o la escultura social son más bien discursos, ideas que pueden aplicarse lo mismo en la instalación que en otros medios.

Ahora bien, debemos profundizar en las estrategias de estas artes en el espacio. Como hemos visto, la instalación no siempre es específica de un lugar, y por lo general está localizada dentro del mundo del arte y sus espacios. En cambio, la especificidad de sitio y el arte relacional abren un panorama mucho más amplio, que permiten explorar lo espacial más allá del museo y, a veces, más allá de lo material. Es necesario determinar de manera precisa, las condiciones con las que la instalación puede constituir una herramienta de experimentación arquitectónica para los fines particulares que hemos planteado. Para este propósito, podemos comparar tres obras de arte que abordan de distinto modo un mismo tema.

La primera obra es del artista español Santiago Sierra. Para la Bienal de Venecia de 2003, Santiago Sierra materializó las posibilidades de politización y privatización de un espacio público. En el pabellón de España, un antiguo cobertizo, Sierra cubrió el nombre de España de la fachada. El acceso principal fue clausurado con un muro de piso a techo. Por una puerta trasera, un agente aduanal permitía el paso sólo a personas que portaran alguna identificación oficial española. Quienes lograban acceder se encontraban con un interior vacío, con sólo restos de la última Bienal. Así, se puso de manifiesta la condición política de la arquitectura; se evidenció que el espacio está siempre cargado de cuestiones de territorio, legalidad e identidad.

‘Muro cerrando un espacio’
Santiago Sierra
(2003)



De un modo similar al de ‘Tilted Arc’, esta obra de Sierra es específica no sólo de la edificación que ocupa el Pabellón de España. Su producción está estrechamente relacionada con la situación de representar a un país en una feria mundial. Es una situación política, en la que se acallan conflictos patentes, como la lucha nacionalista de Cataluña y País Vasco, o la ausencia de países del Tercer Mundo en la Bienal de Venecia.



‘Muro cerrando un espacio’
Santiago Sierra
(2003)

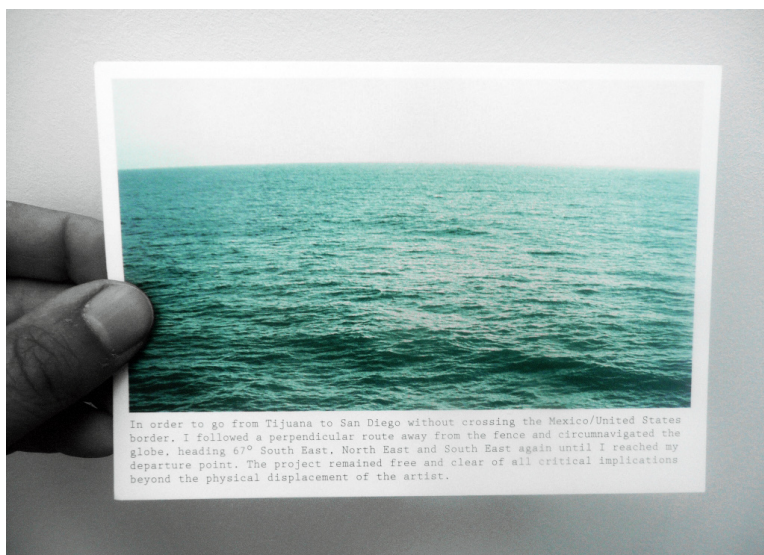
Entonces, la obra de arte funciona en esta situación particular, en que el espacio manifiesta parcialidades políticas e ideologías cuestionables. Asimismo, se evidencia la manera en que el arte es utilizado con fines panfletarios o auto-indulgentes, y la medida en que los artistas son cómplices de estos mecanismos.

Esta obra es comparable con la acción realizada por Francis Alÿs para la edición 2005 de InSite, un festival organizado de manera conjunta en Tijuana y San Diego. Afrontando los problemas fronterizos de nuestros países, Alÿs viajó de Tijuana hasta la Patagonia, cruzó a Australia y luego, subiendo por las costas asiáticas, regresó a América para terminar en San Diego.

De este modo, el artista pasó de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera. Esta acción constituyó una clara crítica hacia las ideologías de territorio y nación, comparables a la que realizó Santiago Sierra con el Pabellón de España. No obstante, aunque Alÿs evidenció las políticas del espacio, su obra es una acción, y por tanto no generó una modificación física en el espacio.

De hecho, Alÿs produjo una carpeta en la que recopiló postales y fotografías de los lugares por los que transcurrió. Estos documentos, así como mapas del recorrido y descripciones de la acción, son lo que se muestra cuando esta obra se presenta en una exposición. Esta situación es comparable a la documentación del *land art*, dando respuesta a las prácticas ya obsoletas del coleccionismo del arte.

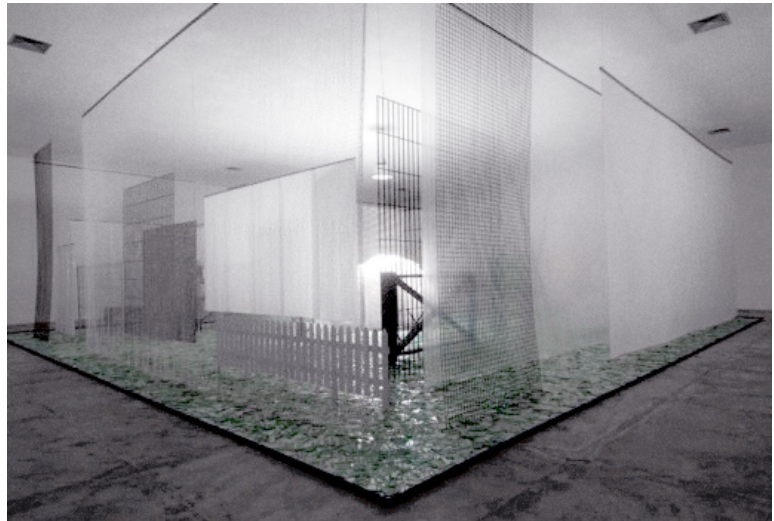
‘Loop’
Francis Alÿs (2005)



La tercera obra a comparar es ‘Through’, del artista brasileño Cildo Meireles. Esta instalación consiste en una serie de barreras visualmente penetrables, tales como cortinas, cadenas, alambre de púas, telas y hasta un tanque para peces, que generan un recorrido sobre una superficie de trozos de vidrio. El espectador ingresa, no sin titubear, caminando sobre los vidrios, que producen un fuerte sonido con cada paso. El recorrido se hace incómodo y amenazante; sin embargo se tiene un alcance visual de todo el espacio. Exponiendo al especta-

dor a una experiencia físicamente significativa, Meireles hace un comentario sobre la condición de aislamiento y alienación que se vive en las grandes urbes.

‘Through’
Cildo Meireles
(1983-1989)



En esta obra se ilustran las estrategias de aislamiento y privacidad que se llevan a cabo en el espacio urbano. Sin embargo, ésta se presenta como una condición genérica; la obra no establece un diálogo directo y claro con el espacio museístico en el que se coloca. De hecho, esta instalación se ha mostrado indistintamente en museos como el Tate Modern en Londres y el MUAC en la Ciudad de México. Se utilizan siempre los mismos materiales, el mismo diseño, y se suponen los mismos efectos en el espectador. Retomando la crítica realizada por los artistas de los setentas, obras como ésta involucran al espectador como un promedio, sin considerar sus particularidades raciales, culturales, sexuales, etc.

Resulta evidente que las tres obras descritas abordan las problemáticas de una frontera en el espacio. Las obras no se limitan a una mera representación o evocación de este tema, sino que lo trabajan físicamente y confrontan al público con él. No obstante, es evidente también que las estrategias con las que lo hacen son distintas. Es en esta diferencia que debemos identificar las posibilidades y limitaciones de estas artes como herramientas acordes a las necesidades arquitectónicas que hemos planteado.

Como hemos dicho, la obra de Alÿs escapa de las condiciones de materialización propias de un ejercicio arquitectónico. Aún cuando la acción de Alÿs se lleva a cabo en un espacio determinado, tomando en cuenta sus vicisitudes geográficas y políticas, no se genera una modificación física de este espacio. Aunado a esto, el espectador sólo entra en contacto con una documentación, que de ningún modo genera implicaciones directas en su condición espacial particular. Por tanto, esta obra involucra las cuestiones sociales asociadas al espacio fronterizo entre Tijuana y San Diego, pero influye sólo de manera indirecta en el espacio del espectador.

En el otro extremo, la instalación de Meireles tiene una injerencia directa y concreta en la condición espacial del espectador. En realidad, la obra sólo está completa cuando el espectador participa de ella. A través de esta participación, la obra involucra al espectador de las reflexiones del artista en torno a las fronteras cotidianas entre lo público y lo privado. Sin embargo, esta influencia en el espacio se realiza de manera genérica y transportable. La obra no es específica de ningún sitio en particular, y por lo tanto tampoco involucra de manera directa las fuerzas sociopolíticas específicas que determinan el espacio donde se presenta.

En contraposición a estas dos obras, la participación de Santiago Sierra en la Bienal de Venecia reúne condiciones de gran interés para nuestro propósito. Sierra lleva a cabo un profundo diálogo con los trasfondos espaciales de un pabellón español en Venecia. Se hacen presentes las inequidades y omisiones de la Bienal en ese momento histórico específico, así como la condición en la que se encuentran los esquemas de exhibición y valoración del arte contemporáneo. Todos estos comentarios se llevan a cabo en una intervención física del espacio expositivo, el espacio dirigido al espectador. El resultado es un objeto propiamente arquitectónico, que materializa todas las consideraciones sociales que lo determinan.

En todo caso, es interesante comparar la manera en que estas obras generan pliegues o intersticios en el espacio. La acción de Francis Alÿs ilustra que las fuerzas sociopolíticas generan vínculos y brechas. Se puede decir que Alÿs *desplegó*

la violenta contigüidad de la frontera Tijuana-San Diego hasta el lado opuesto del Pacífico. Su vuelta al mundo paradójicamente abrió una especie de atajo, mediante el cual eludió los conflictos inherentes en ese sitio.

La obra de Sierra también generó un pliegue, en este caso delimitado arquitectónicamente. La intervención en el pabellón de España generó un vínculo físico con el territorio de este país, un atajo también. En este caso, el atajo hizo patente que las nociones de territorio, nacionalidad e identidad son cuestionables y opresivas. La pieza de Cildo Meireles genera un intersticio en el que el espectador es físicamente confrontado con una situación espacial que vive cotidianamente. Es clara la manera en que estas obras abren un lugar de reflexión, discusión y cuestionamiento, que se dan sin comprometer las estructuras jerárquicas de la realidad.

De cierto modo, la condición de especificidad de sitio en el arte contemporáneo es muy allegada a la disciplina arquitectónica, toda vez que ésta se enfrenta a condiciones urbanas, ambientales, sociopolíticas y económicas particulares. Podemos establecer un paralelismo entre la comprensión que debe realizar el arquitecto sobre la complejidad de un sitio, y la manera en que el arte situado finca en el sitio la producción de su propio sentido.

Por otra parte, la naturaleza efímera e incluyente que caracteriza a todas estas manifestaciones artísticas constituyen su mayor valor para la arquitectura. Al superar la relevancia plástica del objeto, la instalación y el arte de sitio permiten explorar las dimensiones intangibles del espacio, aquéllas determinadas por lo social, lo político y lo ideológico. Retomando la postura de Jeremy Till e Ignasi de Solà-Morales, la arquitectura puede nutrirse de esta concepción débil y relacional de la modificación del espacio, integrando la complejidad del individuo y las contingencias del tiempo y de lo social.

Hemos visto, en resumen, diversos medios por los que el arte contemporáneo se involucra en el espacio. Desde sus orígenes, en la contemporaneidad, la instalación ha arrojado luz sobre las complejidades del espacio y del individuo que lo habita. La especificidad de sitio es un recurso

que ha permitido al arte comprometerse con las fuerzas de un espacio-tiempo particular. Estas manifestaciones abren intersticios, generan pliegues en el espacio, que posibilitan el cuestionamiento y la modificación de las estructuras sociopolíticas establecidas.

Al analizar a fondo algunas intervenciones espaciales recientes realizadas por artistas mexicanos, se buscará identificar con mayor precisión las herramientas que ofrecen las estéticas que hemos estudiado. Tomando en cuenta que la creatividad y la originalidad en la instalación son inagotables, se buscarán semejanzas y tendencias en estas manifestaciones a fin de esclarecer sus mayores potenciales. Se pretende puntualizar en las maneras en que la instalación puede abrir caminos en lo social para la experimentación arquitectónica.

3

Tercera Parte

El espacio social

entre arquitectura e instalación



Se han explorado los vastos territorios del arte contemporáneo que involucra el espacio. Hemos podido identificar aquellas manifestaciones que pueden nutrir la confrontación de lo social en la arquitectura. El análisis a profundidad de casos concretos permitirá puntualizar en las estrategias y posturas con que la instalación es útil en la experimentación espacial.

Se estudiarán a fondo las prácticas del colectivo Tercerunquinto y del artista Héctor Zamora, mexicanos que han trabajado con las condiciones espaciales particulares de nuestro país en la última década. Se pretende que la familiaridad con estas complejas condiciones permita una mayor comprensión de la manera en que estos proyectos las abordan y modifican.

Los artistas contemporáneos de nuestro país han heredado no sólo las experiencias del arte descritas en la segunda parte de esta investigación, sino también las ubicuas síntesis del arte y el espacio que se han puesto en práctica en México. Estas síntesis pueden rastrearse aún a las ciudades precolombinas, como fueron también promulgadas por los máximos exponentes de nuestro original Muralismo en proyectos a la altura de Ciudad Universitaria.

Con todo, la situación globalizada de los artistas contemporáneos, así como las particularidades filosóficas del arte posmoderno ya discutidas, precisan acotar estos antecedentes. Si bien las tendencias específicamente mexicanas son palpables en la obra de artistas como Helen Escobedo o Hersúa, resultaría equívoco discriminar las manifestaciones mexicanas contemporáneas de las estudiadas en la segunda parte. Por tanto, se analizarán los casos propuestos a la luz de la comprensión posmoderna del espacio, y de las conclusiones que hemos hecho en torno al arte contemporáneo.

3.1 Tercerunquinto

52 - El colectivo fue formado en Monterrey en 1998 por Cázares (1978), Castro (1976) y Flores (1975), siendo estudiantes de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

53 - Medina, Cuauhtémoc, "Hacia una nueva arquitectura". *Tercerunquinto: Investiduras Institucionales*. Nepote, Mónica et al.; ed. México: Tierra Adentro/MACG. 2008. p. 37

54 - Castro, Julio; Cázares, Gabriel. Entrevista personal, 18 de febrero 2011



'Pared'
Tercerunquinto
(1998)

55 - Medina, p. 37

El colectivo Tercerunquinto ha generado, en poco más de una década, una obra sólida y extensa que aborda la arquitectura, la institución del arte y los límites del objeto estético. El trabajo de este grupo regiomontano, conformado por Gabriel Cázares, Julio Castro y Rolando Flores⁵², profundiza en las vicisitudes sociopolíticas e institucionales inherentes en la arquitectura. Su práctica constituye un claro ejemplo de las posibilidades experimentales del arte en torno a la complejidad social del espacio.

Los primeros trabajos de Tercerunquinto confrontan las estructuras semánticas de la arquitectura, a partir de entenderla como un sistema de elementos que conforman un orden. Llevando estos elementos al absurdo, tales estructuras de orden se perciben frágiles desde esta perspectiva. Al cuestionar con estas obras los paradigmas de función y utilidad heredados del movimiento moderno⁵³, el colectivo devela la posibilidad de error inherente en las estructuras que rigen a los elementos arquitectónicos.

Como señala Gabriel Cázares⁵⁴, el interés principal de estos proyectos iniciales estriba en los límites comunicativos y operativos de la arquitectura entendida como un lenguaje. Así, un muro es utilizado para obstruir un vano, una puerta se hace demasiado pesada para abrirse, una llave de agua sobrepasa el fregadero. Otros experimentos comienzan a involucrar el límite entre lo público y lo privado; a través de una colindancia que invade la vía pública y obstaculiza el tránsito, o de una jardinera que invade el cajón de un estacionamiento.

Estos trabajos hacen eco de la postura de Gordon Matta-Clark, quien irrumpe la materialidad de la arquitectura para revelar sus ambigüedades. Como señala Cuauhtémoc Medina, la funcionalidad del elemento arquitectónico es llevada a su hipertrofia⁵⁵. Tales ejercicios disruptivos intentan arrinconar a la arquitectura contra sus propios límites de racionalidad y operatividad.

‘Ampliación de un
área verde’ (2004)



‘Vecindad’ (2007)

Al introducir dinámicas sociales relativas a los objetos arquitectónicos, comienzan a generarse intervenciones de mayor complejidad. Un ejemplo de ello es el proyecto ‘Vecindad’ (2007), en el que una colindancia es re-negociada por los vecinos en beneficio de ambas propiedades. En La Habana en 2006, el colectivo utiliza la energía eléctrica del museo anfitrión para generar un espacio público en su exterior. Mediante estos proyectos, Tercerunquinto confirma que la arquitectura, y el espacio, son fenómenos relacionales, objeto de confrontación y negociación.

Los primeros proyectos de intervenciones han permitido a Tercerunquinto identificar factores sociales, políticos e institucionales en la determinación de espacios y estructuras. La arquitectura se develó un *sitio*, influido por las fuerzas intangibles que ya hemos discutido. Paralelamente, el colectivo halló también su posición dentro del mundo del arte, especialmente las instituciones y el mercado, constituyendo éste otro sitio. De este modo, los proyectos subsiguientes del colectivo exploran en lo arquitectónico cuestiones relativas a lo social y lo institucional.

Esto nos conduce al análisis del proyecto ‘Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey’, iniciado en 2003. Esta obra explora la complejidad espacial de los asentamientos irregulares, y el papel del objeto arquitectónico en la conformación de estructuras sociales en estos contextos. ‘Escultura

pública...’ pone en evidencia las estrategias de apropiación espacial en las periferias urbanas, cuestionando de paso la relevancia del arte en el espacio público.

‘Escultura pública...’ consistió en la construcción de una losa de concreto de 50 m², ocupando parte de un lote invadido ilegalmente y parte de tierra abierta. Esto se llevó a cabo en la periferia urbana de Monterrey, en una zona de asentamientos irregulares con graves carencias urbanas. Más allá de la plataforma edificada, el proyecto se centra en las actividades y valoraciones que ésta suscitó entre la comunidad. La placa fue siendo apropiada de manera paulatina como espacio público, dando lugar a eventos de carácter religioso, político y lúdico. Ulteriormente fue privatizada, con la construcción de una vivienda particular que aún se habita.

‘Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey’ (2003)



Estado reciente de ‘Escultura pública...’

Este proyecto constituyó una exploración de las estrategias de valoración y apropiación del espacio en la periferia urbana. La plataforma de concreto suscitó en la comunidad la negociación sobre su uso, poniendo en operación las estructuras y jerarquías políticas existentes. Es revelador que el destino final de la placa fuera determinado por una acción impositiva y unilateral; aún cuando en las periferias irregulares emergen redes sociales densas, están sustentadas en esquemas intempestivos e individualistas de apropiación espacial.

56 - Medina, p. 43

Del mismo modo, esta complejidad de fuerzas sociopolíticas hace posible la superposición de usos y valores atribuidos a un elemento urbano-arquitectónico. De acuerdo con Medina, el trabajo de Tercerunquinto genera territorios indeterminados que permiten la multiplicidad de lecturas y apropiaciones⁵⁶. La utilización de la placa para eventos de distinta naturaleza manifiesta, más allá de la necesidad de espacio público en las periferias urbanas, la multiplicidad inherente en todo espacio público. Esto es patente cuando, al privatizarse, el espacio se reduce a una sola interpretación funcional como vivienda.



Apropiación de
'Escultura pública...'

'Escultura pública...' generó un intersticio entre lo público y lo privado que permitió la gestación de dinámicas sociales en una periferia urbana. Como se ha dicho, este intersticio literalmente *dio lugar* a actividades lúdicas y de conformación social que no se habrían dado en otro sitio, manifestando así la carencia de espacios socialmente producidos en ese contexto. El elemento arquitectónico suscita eventos, se vuelve agente físico de la acción y la negociación en lo social. En este sentido, la inserción de un objeto en un espacio modifica dinámicas sociales y, al mismo tiempo, permite observarlas.

En otro aspecto, es importante notar la distancia de este proyecto con respecto a los espacios del mundo del arte. Esta distancia produce ambigüedad en cuanto a lo artístico de la obra; el papel de los artistas es decisivo en este sentido. Si bien el colectivo determinó la inserción de este objeto, permitió que las dinámicas sociales actuaran de manera natural frente a él. Los límites de la obra de arte se vuelven difusos; quizás es posible comprender este proyecto desde la perspectiva de la escultura social promulgada por Beuys. No es sólo que la distancia entre el objeto de arte y el público se eliminara; el público mismo se vuelve el centro de la obra.

Esto motiva también la reflexión sobre los límites de la escultura pública. Es interesante que, al asociar esta intervención con el fenómeno de escultura pública, Tercerunquinto reestablece un vínculo entre la periferia urbana y los discursos contemporáneos sobre el arte. Como se ha visto en la segunda parte, la escultura monumental en espacios urbanos es frecuentemente producto de decisiones verticales, concibiendo al arte como un agente de embellecimiento espacial y social. ‘Escultura pública...’ demuestra que la inserción de un objeto artístico en un contexto urbano sí puede propiciar la conformación social. No obstante, este potencial depende de las estrategias con que se plantea y se inserta el objeto estético en un espacio.

Pese a ello, el objeto no pierde su naturaleza extraña, *descentrada*, en ese sitio específico. Cázares señala que la inserción de un objeto de diseño, construido con un material de calidad, puede constituir una confrontación a las carencias de los asentamientos irregulares. Tal vez esto incite con mayor contundencia las dinámicas sociales, haciéndose también evidentes sus procesos de apropiación. Es así que la placa no deja de ser un objeto de arte, un objeto estetizado; pero éste se utiliza como medio para develar y estimular las estructuras sociales específicas de un sitio. ‘Escultura Pública’ entonces experimenta con las redes sociopolíticas de un espacio, a través de un intersticio generado por un objeto de gran complejidad.

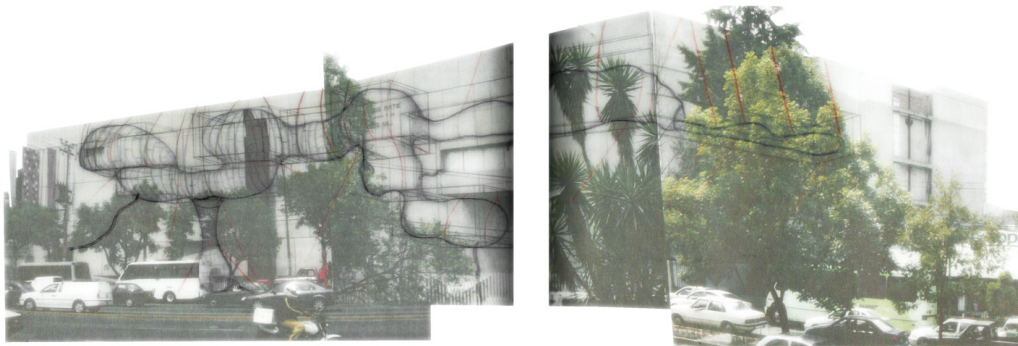
3.2 Héctor Zamora

Las problemáticas arquitectónicas y sociales de las periferias urbanas han sido evocadas en el proyecto ‘Paracaidista: Av. Revolución 1608 bis’, del artista Héctor Zamora. Entre agosto y noviembre de 2004, Zamora habitó una estructura adosada a la fachada del Museo de Arte Carrillo Gil, para la cual experimentó con estrategias constructivas y espaciales inspiradas por los asentamientos irregulares. Esta intervención permitió reflexionar sobre la situación socio-espacial de nuestra ciudad, las fronteras de los espacios para el arte, la posición legal y ética de la arquitectura, y los límites entre lo público y lo privado.

‘Paracaidista’
Héctor Zamora
(2004)



El proyecto surgió del interés del Carrillo Gil por comisionar intervenciones a su edificio, con el objeto de posicionarse como un espacio de arte contemporáneo en su contexto urbano y social inmediato. El museo ocupa un edificio ubicado en Av. Revolución y Camino al Desierto de los Leones, en San Ángel, obra del arquitecto Augusto H. Álvarez y catalogado como Patrimonio Nacional. Se deseaba experimentar con el potencial del museo como objeto arquitectónico; utilizar los espacios del arte como lugares físicos y contextualizados en la ciudad.



Primer boceto para
'Paracaidista'



'Pneu' (2003)



'Sciame di Dirigibili'
(2009)

Desde la primera propuesta de Zamora, la estructura se concibió como un parásito, una especie de organismo arquitectónico (o tal vez anti-arquitectónico) que dependiera del museo sin afectarlo. Esta estructura habitable obtendría electricidad, agua y drenaje del museo, estableciendo al mismo tiempo una autonomía espacial. El proyecto materializó tres relaciones simbióticas simultáneas: entre el arte y los museos, entre los artistas y las instituciones del arte, y entre el artista y sus propias obras. Por un lado, la obra de arte se perfiló como un hábitat para el artista; por otro, se estableció una relación de co-dependencia con el museo. En este sentido, el Carrillo Gil constituyó el sitio específico en el cual se llevó a cabo esta intervención.

Paralelamente, el proyecto se nutrió del interés del artista por los armazones ligeros, las membranas y las estructuras tensadas. El volumen neumático de formas orgánicas en su primera propuesta es consecuente con obras anteriores, como 'a=360°R/r' (2000) o 'Pneu' (2003), así como proyectos recientes como 'Sciame di Dirigibili' (2009) o 'Paráisos Ofrecidos' (2011). A través de este tipo de estructuras, Zamora ha explorado las posibilidades de intervención en la arquitectura y en el espacio público.

En el caso de 'Paracaidista', el diseño definitivo estuvo informado por las soluciones constructivas en espacios verticales o de gran pendiente, en especial las de los asentamientos irregulares. El artista visitó diferentes zonas marginales de la ciudad, documentando las ingeniosas estrategias construc-

tivas con que se resuelven las necesidades espaciales. Esto se complementó con el caso de los campamentos verticales de alpinistas, o las condiciones espaciales de la Estación Espacial MIR. El proyecto entonces se concibió, en gran medida, como un sincero experimento constructivo.

57 - Ortega,
Gonzalo. *Paracaidista:
Av. Revolución 1608
bis*. México: Roland/
MACG. 2007. p. 18

De acuerdo con Gonzalo Ortega⁵⁷, curador del proyecto, Zamora halló un *terreno baldío* en la fachada del Carrillo Gil. Esto es sugerido con el sufijo *bis* añadido a la ubicación del museo. De cierto modo, se abrió un intersticio en un sitio perpendicular a la calle, en el límite entre lo público y lo privado. Es importante notar que aunque la intervención se perfiló como un proyecto público, la condición habitacional sugería más bien un carácter privado. Zamora realmente invadió un predio ajeno, habitó el umbral entre el espacio público y el privado, cuestionando de paso estas categorías tanto en el museo como en la vía pública.

Esto se reflejó en las reacciones del público, particularmente de los habitantes de San Ángel. Los vecinos se movilizaron para evitar la construcción, alegando la agresión a la imagen urbana y el riesgo para transeúntes y visitantes. En cierto sentido, el proyecto mostró que la propia imagen de un museo, materializada en sus fachadas, constituye ya un componente del espacio público.

Más aún, la supuesta agresión visual de ‘Paracaidista’ puede entenderse como un cuestionamiento a la relación del Carrillo Gil (como edificio y como institución) con su contexto inmediato. Podría argumentarse que el museo está tan descontextualizado en San Ángel como la intervención de Zamora, y que las avenidas Revolución y Altavista no gozan de una imagen urbana armoniosa.

Con todo, estas quejas aunadas a los temores de funcionarios de instancias de gobierno, ocasionaron la clausura de los trabajos durante varios meses. El museo se enfrentó con vacíos y obstáculos en las estructuras legislativas y burocráticas del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Delegación Álvaro Obregón y la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda. El proyecto no se adecuaba a las clasificaciones previs-

58 - Ortega,
Gonzalo. Entrevista
personal, 17 de
febrero 2011

tas en ninguna legislación, lo cual complicó el proceso de convencimiento en las diferentes instancias. Por otra parte, Ortega⁵⁸ señala que fue justamente por este vacío legal que el proyecto se pudo llevar a cabo sin ceder a limitantes o criterios preestablecidos.

Las problemáticas legales con que se enfrentó el proyecto constituyen también un sitio. ‘Paracaidista’ materializó las condiciones específicas de las legislaciones y normas que rigen el espacio urbano, la arquitectura y el patrimonio. Con esta obra se hace patente que un sitio no se reduce únicamente a un lugar físico, sino que está conformado por agentes institucionales, políticos y sociales.

Asimismo, estos conflictos hicieron eco de las ambigüedades legales y políticas que surgen en los asentamientos irregulares. Incluso la figura del museo como ‘patrocinador’ de lo legalmente contestable puede equipararse al papel de los actores políticos en la producción de asentamientos irregulares. Al enfrentarse con un vacío legal que condujo a la suspensión del proyecto, el proyecto puso en evidencia que estos problemas no son exclusivos de las periferias urbanas. Los espacios de nuestra ciudad están lastrados por estructuras burocráticas, intereses políticos y posturas unilaterales. La intervención de Zamora demuestra la densidad de fuerzas que moldean un espacio, las complejas e intangibles redes que lo determinan.

‘Paracaidista’
en proceso de
construcción



Es interesante analizar la manera en que se abordó la realidad de los asentamientos urbanos. Como hemos dicho, el interés originario de Zamora se centraba en las técnicas estructurales y constructivas de los paracaidistas urbanos. El proyecto no sólo adquirió un carácter político; el contexto también limitó las condiciones de comodidad en los espacios resultantes. Zamora soportó por tres meses las inclemencias del tiempo, el ruido y la contaminación de la avenida Revolución.



Una vista al interior de ‘Paracaidista’

Con todo, desde el público y la crítica se cuestionó la veracidad con la que se reprodujeron las condiciones de pobreza y la accesibilidad de recursos de los asentamientos irregulares. Quizá pueda decirse que la obra de Zamora constituye una *representación* de estas condiciones, con objetivos particulares y en un contexto específico. Sólo la estética de aquellas arquitecturas fue utilizada, con el fin de generar cuestionamientos de otra índole. Con todo, el proyecto generó un vínculo espacial, un pliegue, entre los lugares del arte y la periferia urbana.

Como último punto, la implicación de la periferia social se puede equiparar a cierta situación de demérito del Museo Carrillo Gil. De acuerdo con Ortega, el interés por comisionar intervenciones al edificio se da en el contexto de una pérdida de prestigio del museo y un deterioro en sus programas públicos. Se puede argumentar que, en ese tiempo, el Carrillo Gil sobrellevaba una situación de periferia en el contexto de las instituciones culturales.

En este sentido, un proyecto similar a ‘Paracaidista’ en un museo en el Centro Histórico de la ciudad habría tenido otras implicaciones institucionales. Esto se aúna a la posición del museo dentro de la imagen urbana del sitio; como hemos dicho, el edificio destaca en un cruce particularmente discordante. El proyecto de Zamora materializó las condiciones de periferia específicas del Carrillo Gil, como institución cultural y como objeto arquitectónico, a través de los lenguajes propios de la marginación urbana.

Entonces, 'Paracaidista' abrió un intersticio en una frontera vertical entre lo público y lo privado, parasitando una situación social, institucional y legislativa. Este proyecto constituye un ejemplo rico en complejidad sobre las posibilidades experimentales de la instalación específica de sitio. A través de una intervención de carácter arquitectónico, Zamora puso en evidencia las diversas dimensiones, los pliegues, que determinan un espacio de nuestra ciudad. Este caso manifiesta la manera en que un objeto puede desplegar la complejidad social de un espacio urbano.

'Paracaidista: Av.
Revolución 1608bis'
Héctor Zamora
(2004)



3.3 Consideraciones transdisciplinarias

Los casos que hemos estudiado constituyen el puente que vincula los territorios de la arquitectura y del arte contemporáneo, a partir de la dimensión social del espacio. Esto suscita, y exige, atender los puntos de encuentro entre estos dos campos, así como sus fronteras e incompatibilidades. De tal modo, las estrategias evidenciadas hallan lugar dentro de las prácticas arquitectónicas.

Como hemos visto, la instalación y el arte específico son desde sus orígenes medios que rompen fronteras epistemológicas y cuestionan las estructuras prácticas del arte. Además, al involucrar la especificidad de un sitio y las condiciones sociopolíticas del público y las instituciones, invaden las esferas de lo público, lo urbano y lo arquitectónico.

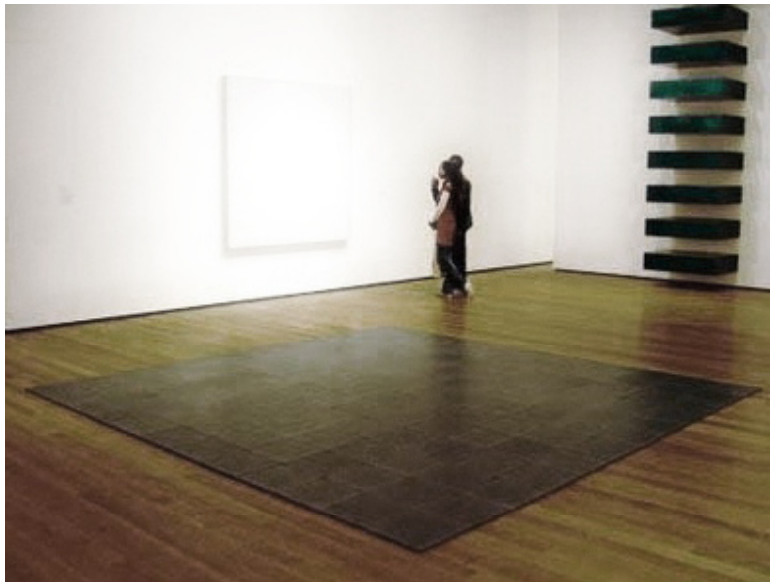
Es esta naturaleza la que distingue a ‘Escultura Pública...’ y ‘Paracaidista’ de otras obras de arte que permanecen dentro del mundo del arte. La plataforma de Tercerunquinto supera la complejidad espacial de la escultura monumental, al involucrar a un grupo social como elemento clave de la obra de arte. Como se ha visto, ‘Escultura Pública...’ actualiza la noción de *escultura social* propuesta por Joseph Beuys, toda vez que la intervención espacial es sólo un medio para una intervención de carácter social.

Asimismo, es posible contrastar esta obra con las experiencias de la escultura minimalista, en particular la obra de Carl Andre. Las planchas metálicas de Andre cuestionan al espectador sobre el espacio que ocupan y sobre la influencia que, como objetos de arte, ejercen en este espacio. No obstante, son objetos que permanecen dentro de los espacios del arte, y por tanto no se vinculan con las condiciones sociopolíticas de los espacios propios del espectador. El proyecto de Tercerunquinto constituye un objeto con cualidades escultóricas, pero que trasciende al mundo del arte al demarcar un espacio urbano e incitar a una comunidad a conquistarlo.

Escultura pública...
Tercerunquinto
(2003)



'Lead Square'
(1969), de Carl
Andre, en exhibición
en el MoMA

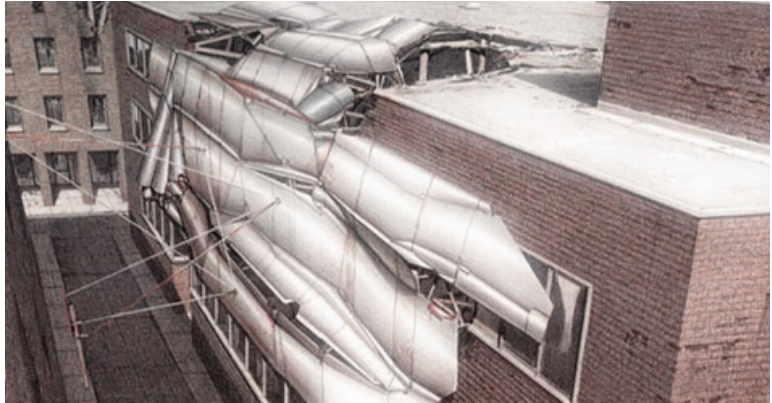


Paralelamente, la intervención de Héctor Zamora involucra a una gran diversidad de grupos sociales en problemáticas semejantes a las halladas en la periferia urbana. Más que representar esta realidad, 'Paracaidista' la simula en el contexto del Carrillo Gil a través de espacios. En este proyecto entonces se utiliza el espacio como un medio para el enfrentamiento con lo otro.

Gonzalo Ortega asocia la intervención de Zamora con la ‘New Babylon’ de Constant Nieuwenhuys, así como con los proyectos de Lebbeus Woods. Sus propuestas de estructuras urbanas se conciben para ser apropiadas y reconfiguradas por una comunidad. Con una fuerte carga crítica, estos proyectos materializan una percepción política de la arquitectura⁵⁹. Si bien los trabajos de Woods reflejan la ruptura formal propia de su época, se fundamentan con esquemas de participación y negociación sociales.

59 - Woods,
Lebbeus.
*Anarchitecture:
Architecture is a Political
Act*. GB: Academy.
1992. p. 9

‘War and
Architecture’
Lebbeus Woods
(1992)



‘Paracaidista’
Héctor Zamora
(2004)



La semejanza plástica entre las intervenciones imaginarias de Woods y la intervención de Héctor Zamora es evidente. Con todo, ‘Paracaidista’ implica una mayor complejidad al involucrar también el terreno del arte. La obra de Zamora, como la de Tercerunquinto, ocupan entonces la transdis-

ciplina, un sitio de muchos pliegues epistemológicos. Esta capacidad manifiesta de la instalación y el arte de sitio para confrontar a un grupo social con la realidad espacial de otro, resulta de gran riqueza para la disciplina arquitectónica.

En el mismo tenor, estos proyectos permiten comprender la arquitectura desde un punto de vista diferente, externo. Las intervenciones de Tercerunquinto son relevantes para nuestra disciplina en la medida en que la arquitectura se interpreta como un sistema lingüístico. La arquitectura revela facetas insospechadas para los arquitectos, y más aún cuando son facetas de debilidad y contradicción. Estas rupturas del orden arquitectónico, como las de Gordon Matta-Clark, son posibles sólo desde el terreno del arte.

Cázares señala que el realizar estas intervenciones de manera sutil, mediante los elementos y lenguajes propios del objeto arquitectónico en cuestión, les confiere contundencia en revelar estas debilidades sistemáticas. Para Taiyana Pimentel, la lectura de las estructuras arquitectónicas como estructuras suaves permite ocupar resquicios de fragilidad⁶⁰. Entonces, estos proyectos muestran la fragilidad del fenómeno arquitectónico, a través de intersticios que ponen en juego su estabilidad.

60 - Pimentel, Taiyana, "Sobre el derrumbe de protocolos institucionales" en Nepote, p. 4

Es importante reconocer que al introducir en el discurso arquitectónico estrategias propias de otra disciplina, inevitablemente se implican las posturas que desde ella se producen. Esto es relevante no sólo en la arquitectura como objeto, sino en la producción misma de espacios arquitectónicos. Hemos visto que el arte contemporáneo, aún desde Duchamp, explota su posición curiosa y descentrada para establecer confrontaciones.

Los proyectos aquí estudiados evidencian que al generar una crítica, el lugar desde el cual se actúa también es desestabilizado⁶¹. Esto es manifiesto al abordar nociones como espacio público, intervención arquitectónica o elemento arquitectónico; tales nociones carecen de una definición categórica dentro de cualquier disciplina. Resulta entonces previsible, incluso deseable, que al estudiar las facetas cercanas del arte, los límites de lo arquitectónico se pongan en entredicho.

61 - Abaroa, Eduardo, "Disfución Logística", en Nepote, p. 25

En síntesis, los proyectos de Héctor Zamora y Tercerunquinto revelan la complejidad social del espacio a través de intervenciones físicas. Estas obras evidencian en un sitio particular un cierto reparto de lo sensible; maneras en que grupos sociales específicos producen, modifican y se apropian de espacios. Revelan además las condiciones y necesidades espaciales de tales grupos sociales (y la medida en que la profesión arquitectónica, entre otras, no las ha atendido). Los proyectos involucran a estos actores en la modificación del espacio, colocándolos en el centro de la obra de arte.

Para los propósitos de esta investigación, los proyectos estudiados revelan las novedosas lecturas del fenómeno arquitectónico que se realizan desde territorios ajenos. Las estrategias del arte contemporáneo abren la posibilidad de comprender la arquitectura como un fenómeno complejo, multidimensional, que precisa replantear los límites de la disciplina que la ocupa. El espacio, medio por excelencia de la arquitectura, *no nos es exclusivo*; y la complejidad social que lo determina puede ser experimentada a través de las estrategias propias de la instalación.

Conclusiones

La presente investigación nos ha permitido explorar las coincidencias entre la arquitectura y el arte contemporáneo, a la luz de un enfoque filosófico sobre espacio. En la primera parte, a partir de las ideas de diversos pensadores, la producción del espacio se reveló como un fenómeno social de gran complejidad. Las configuraciones físicas del espacio son mucho más que determinaciones emanadas de la disciplina arquitectónica, pues están regidas por una estructura político-estética (un reparto de lo sensible) en constante negociación. El espacio es un producto y un agente de producción de la cultura, influido por fuerzas sociales complejas y contingentes.

La arquitectura contemporánea, heredera de un proyecto moderno ambiguo e inconcluso, se ha demostrado carente de medios con los cuales enfrentar esta complejidad social. El paradigma tripartito de Vitruvio continúa guiando la producción arquitectónica, cuyas herramientas sólo permiten concebir modificaciones físicas al espacio. A partir de posturas utilitarias o plásticas, se concibe la arquitectura como un fenómeno estático, en el que la complejidad de lo social es relegada. Todo ello nos ha conducido a considerar un enfoque *débil* de la arquitectura, fundamentado en la inclusión de lo otro, lo temporal, lo indeterminado y lo complejo, y la noción del intersticio como el lugar de lo lúdico y lo estético.

La segunda parte de este trabajo incursionó en las manifestaciones artísticas contemporáneas que han adoptado al espacio como medio de trabajo. Se identificaron los orígenes y fines de la instalación, en confrontación con el *environment* y la escultura minimalista. Se analizó el fenómeno del arte en el espacio público urbano, así como el *land art*, a la luz de la noción de especificidad de sitio. Esta noción fue complementada con la idea de escultura social y con la perspectiva relacional del arte.

Este gran panorama del arte contemporáneo motivó a precisar sus posibilidades en la experimentación arquitectónica de lo social. Así, se identificó la necesidad de una modificación física del espacio, a partir de un entendimiento específico de éste y de la interacción con sus dinámicas sociales inherentes. Las herramientas así determinadas constituyeron los medios para tender un puente transdisciplinario, entre los territorios del arte y la arquitectura. Se halló lugar en la arquitectura para tales manifestaciones, comprobando que la instalación constituye, entre otras cosas, un medio propicio para la experimentación de lo social en el espacio.

El análisis a profundidad de dos prácticas concretas permitió ahondar en las estrategias del arte de mayor utilidad para la arquitectura, en tales propósitos. Los proyectos estudiados evidenciaron las posibilidades de interacción social del arte a partir de intervenciones físicas puntuales, efímeras y específicas. Este análisis arrojó luz sobre los límites del quehacer arquitectónico, los contrastes entre los procesos de la arquitectura y los del arte, y las viabilidades de interacción entre estas dos esferas. En verdad, se encontró un intersticio entre ambas disciplinas, un lugar de práctica desde el cual inmiscuirse en lo social y confrontar las estructuras discursivas de la arquitectura y el arte.

La plataforma transdisciplinaria que hemos construido fomenta la reflexión sobre el papel de los límites en el conocimiento humano. La condición posmoderna y post-estructuralista ha puesto en duda la pertinencia de las fronteras disciplinares. En consecuencia, el enriquecer la arquitectura con las experiencias emanadas de otros territorios vulnera los límites de nuestra disciplina. En verdad, a partir de lo débil es que hemos abierto este lugar de práctica. Tal irrupción epistemológica, como se ha dicho, es característica de la instalación específica de sitio. En este sentido, la instalación se reafirma como una herramienta *intersticial*; más que un medio, un *intermedio*.

Ahora bien, hemos argumentado que las carencias y limitaciones de nuestra práctica se perpetúan a través de la educación. Es en el aprendizaje de la arquitectura que las

estrategias aquí propuestas pueden ser integradas con mayor eficacia. Si bien es posible incorporar a la práctica profesional la participación en el arte contemporáneo, el campo de experimentación por excelencia siempre será la escuela.

La inclusión de las herramientas del arte contemporáneo en la educación arquitectónica no sólo permitirán experimentar con dinámicas sociales; instaurarán una nueva percepción de las maneras en que se produce espacio. El estudiante concebirá a la arquitectura dentro de la complejidad social que hemos estudiado, y por tanto percibirá con naturalidad la integración de disciplinas en el enfrentamiento con las cuestiones espaciales.

Aunado a esto, la libertad creativa del arte puede engendrar en nuestra profesión perspectivas innovadoras que permitan su evolución. Los cambios paradigmáticos que aventuramos producirán nuevas concepciones de la arquitectura, del espacio y, más aún, del papel del arquitecto en la construcción de la cultura y la sociedad.

Como en toda excursión teórica, se han obviado diversos fenómenos que pueden relacionarse a las cuestiones centrales de este trabajo. Son pertinentes de futura investigación aquellos fenómenos que permitirán profundizar los límites del quehacer arquitectónico en el espacio social. Podemos mencionar las apropiaciones espaciales de grupos sociales como los *ocupas*, o productos de arquitectura *naive* como el ‘Palais Ideal’ de Ferdinand Cheval o ‘Las Pozas’ de Edward James en Xilitla. La idea misma de una arquitectura *naive* exige ser cuestionada, toda vez que el espacio se ha demostrado un producto de la sociedad y no de un grupo profesional específico.

Del mismo modo, es posible evaluar las ideas que se han asumido aquí en torno a la producción arquitectónica. Es necesario, por ejemplo, evaluar si todo espacio es objeto de estudio arquitectónico. En contraparte, los límites de la arquitectura asimilados en sus posibilidades *físicas* son cuestionables, en el actual contexto de lo digital como espacio social. Si las propuestas en papel de Lebbeus Woods, Cedric Price, Archigram o Yona Friedman fueron menosprecia-

das en su tiempo como verdadera arquitectura, en nuestro siglo la materialidad limitará el potencial del arquitecto en un mundo progresivamente virtual.

No hemos de olvidar que la investigación es una actividad contingente, por lo que las cuestiones tratadas no se han agotado. Se pretende que esta investigación abra el campo a mayores interacciones con el arte contemporáneo, la filosofía y las ciencias de lo social. Esto puede partir de identificar otras carencias, problemas o retos en la disciplina arquitectónica, como se ha efectuado en esta investigación. Además, la inagotable volubilidad del arte motivará nuevos diálogos con la arquitectura. La investigación sobre los procesos de producción del espacio permitirá construir nuevas plataformas desde las cuales observar, y participar, de lo humano.



Bibliografía extendida

Primera Parte

Ignasi de Solà-Morales fue un influyente teórico de la arquitectura. Nacido en Barcelona, publicó diversos escritos sobre el movimiento moderno y los retos de la arquitectura contemporánea. Entre sus libros destacan *Diferencias* (1995), *Territorios* (2003), e *Inscripciones* (2003). *Territorios* reúne un conjunto de ensayos en los que Solà-Morales lleva a cabo una profunda revisión de las manifestaciones arquitectónicas en las últimas décadas del siglo XX, estableciendo vínculos con las ideas filosóficas, estéticas y sociales de la época.

Josep María Montaner también explora la situación de la arquitectura después del movimiento moderno, en el libro *La Modernidad Superada: Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX* (1997). Existen dos compilaciones imprescindibles sobre el **pensamiento arquitectónico posmoderno**: *Architecture theory since 1968* editado por K. Michael Hays (MIT, 1998); y *Theorizing a new agenda for architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*, editado por Kate Nesbitt (Princeton, 1996).

The state of architecture at the beginning of the 21st century (Monacelli, 2004) reúne ensayos de arquitectos contemporáneos como Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Winy Maas, entre muchos otros, en torno al **rumbo de la arquitectura en nuestro siglo**. Está editado por **Bernard Tschumi**, uno de los arquitectos asociados con el movimiento deconstructivista. Sus ideas en torno a la **arquitectura como evento** pueden leerse en su serie *Event-Cities* (MIT; 1996, 2001, 2005, 2010), y también en *Architecture and Disjunction* (MIT, 1996). *Los Manhattan Transcripts* (Wiley, 1994) es un acercamiento al espacio arquitectónico a través de las estructuras de la cinematografía, entendiendo por tanto a la arquitectura como un evento.

Jeremy Till es un arquitecto y teórico británico. Su obra escrita y construida se ha centrado en la integración de lo tradicional, lo cotidiano y lo ambiental a la arquitectura. Su

libro *Architecture Depends* (2009) causó diversas reacciones en la disciplina arquitectura en pocos meses de publicación. En este libro, discute la **situación del arquitecto como profesionalista** entre la sociedad, las **herramientas de la arquitectura** y su validez en la actualidad, así como paradigmas heredados del movimiento moderno como el orden, la claridad formal, la mono-funcionalidad, etc.

Henri Lefebvre fue un filósofo y sociólogo francés neomarxista. Su pensamiento ha influido notablemente en la filosofía, la crítica política y literaria, y en movimientos como COBRA o el Situacionismo. En libros como *El Derecho a la Ciudad* (1968) y *La Producción del Espacio* (1974) aboga por una construcción socialmente incluyente del espacio urbano.

Michel Foucault fue un importante filósofo francés, asociado con el post-estructuralismo. Su pensamiento se centró en la crítica histórico-política de las instituciones modernas y el poder. Escribió importantes tratados como *Historia de la Locura* (1961), *El Nacimiento de la Clínica* (1963), *El Orden de las Cosas* (1966), y *Disciplina y Castigo* (1975).

Gilles Deleuze fue un filósofo francés de gran influencia para el pensamiento contemporáneo. Su trabajo abarca de la metafísica y la epistemología a la crítica cinematográfica. Ha escrito extensamente sobre la **complejidad** de la cultura occidental contemporánea, manifiesta en la condición del individuo, el predominio de la imagen, la diferencia como norma, entre otros fenómenos. Colaboró con Félix Guattari en la publicación de *El Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia* (1972), *Las mil mesetas* (1980) y *Rizoma* (1976).

Post-structuralist Geography de **Jonathan Murdoch** (Sage, 2006), lleva a cabo un análisis a profundidad del espacio como un fenómeno complejo, a partir de la perspectiva post-estructuralista. Basándose en Foucault, Deleuze, Jacques Derrida, Roland Barthes, Bruno Latour y otros autores, ofrece propuestas de concepción del espacio para la geografía, el urbanismo y disciplinas afines. Distintos autores asociados al **post-estructuralismo** abordan cuestiones tratadas aquí como el **descentramiento** del individuo, la **otredad**, la diferencia, la ruptura de estructuras domi-

nantes y la complejidad. La noción de **pensamiento débil** está desarrollada por Gianni Vattimo en sus diversas obras, particularmente en *El Fin de la Modernidad*. Su obra también aborda el papel de la religión en la posmodernidad, el ser como evento, y la aplicabilidad del Marxismo, la hermenéutica y el pensamiento de Nietzsche.

Jacques Rancière es un filósofo francés influido también por el Marxismo. Ha escrito valiosos tratados sobre el proletariado, la educación y las estructuras políticas, además de textos sobre arte como *La Política de la Estética: El Reparto de lo Sensible* (2004) o *El Espectador Emancipado* (2010). En la obra citada aquí, propone tres grandes episodios en el **reparto de lo sensible** en occidente: el ético (materializado en el arte sacro); el poético (cuando el arte se enfoca en representar); y el estético (el arte emancipado, el arte por el arte).

Rancière aborda los cambios ideológicos y socio-políticos que acompañan al **surgimiento del arte moderno**. La independencia del arte de la religión y el gobierno es un tema de gran profundidad, estudiado por autores como Theodor Adorno o Walter Benjamin. Como hemos dicho, esta emancipación es resultado de dos procesos paralelos: la libertad del individuo promulgada por la Ilustración y materializada en la Revolución Francesa y las subsecuentes luchas de independencia; y el pensamiento de Descartes, los racionalistas alemanes y sobre todo Kant. Con sus tres *Críticas*, Kant formaliza en la filosofía el pensamiento sobre sí mismo, permitiendo a la larga que el arte (y, a su modo, la arquitectura con el movimiento moderno), se enfoque en su propia naturaleza.

En su libro *La Captura del Infinito* (Celeste, 1999), Leonardo Benévolo realiza una enriquecedora exploración, partiendo del Renacimiento, de la manera en que los cambios científicos y el desarrollo de la perspectiva revolucionaron la **representación del espacio en el arte y la arquitectura**. Sanford Kwinter aborda la influencia de la **termodinámica y la física atómica** en el futurismo en su libro *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture* (MIT, 2002). Este libro también tiene un acercamiento interesante a la idea de arquitectura-evento, y del espacio como fragmento.

El libro de Alan Colquhoun, *La arquitectura moderna, una historia desapasionada* (GG, 2005), explora el surgimiento de la **arquitectura moderna**, desde sus orígenes en el art nouveau, el arts & crafts, y manifestaciones similares del siglo XIX. Revisa exhaustivamente el trabajo de **Le Corbusier**, **Mies van der Rohe**, la Bauhaus, y demás exponentes de la arquitectura hasta mediados del siglo XX. Un acercamiento aún más exhaustivo del movimiento moderno es el imprescindible *Modern architecture since 1900* de William Curtis (Phaidon, 1996).

Es claro que la **retórica social de los arquitectos modernistas** (en especial los de tendencia socialista como Walter Gropius o Hannes meyer), y la coherencia de los proyectos arquitectónicos que produjeron, son temas de gran profundidad que exigen un estudio propio. El libro de Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (MIT, 1999), revisa los discursos e ideales propios de la modernidad y su influencia en la producción arquitectónica de la época. Puede esto complementarse con el estudio directo de los manifiestos escritos por Gropius, Le Corbusier, los CIAM, etc.

Segunda Parte

Nicolás Bourriaud es un crítico, teórico y curador de arte contemporáneo nacido en Francia. Ha laborado en instituciones como Tate Britain y Palais de Tokyo, y promovido publicaciones de crítica y teoría. Su libro *Relational Aesthetics* ha ofrecido un enfoque refrescante y de gran utilidad para el estudio de las prácticas artísticas de las últimas décadas.

Hemos argumentado que el arte, como el juego o la fiesta, genera intersticios en las estructuras espacio-temporales. Esta idea puede ser profundizada a partir del pensamiento de Hans-Georg Gadamer. En *La Relevancia de lo Bello*, así como en *Verdad y Método* y en otros trabajos, Gadamer discute las semejanzas entre **el arte y el juego**. Para él, ambos fenómenos sólo tienen un fin en sí mismos, permitiendo que el individuo se incorpore dentro de estructuras de intercambio social.

El libro de David Hopkins, *After Modern Art: 1945 - 2000* (Oxford, 2000), aborda las manifestaciones más importantes del **arte contemporáneo** (aunque con un sesgo anglosajón). Iniciando su análisis en la obra de Pollock y el expresionismo abstracto, señala las diferencias fundamentales entre el arte moderno y el arte contemporáneo. *Art in theory: 1900-2000* editado por Harrison y Wood (Blackwell, 2003), es una compilación de textos y manifiestos escritos por artistas, críticos, historiadores y otros personajes a través del siglo XX. El compendio está organizado temáticamente, y ofrece ensayos introductorios a cada faceta del arte en ese siglo.

En este compendio se pueden encontrar varios de los **textos que influyeron a los artistas** discutidos aquí. Es posible hallar individualmente los trabajos de pensadores como John Dewey (que influyó en Allan Kaprow), Maurice Merleau-Ponty (imprescindible para comprender el minimalismo y la instalación de los 70s), Jacques Lacan, Sigmund Freud, Roland Barthes, así como de críticos como Michael Fried, Clement Greenberg o Rosalind Krauss.

Rosalind Krauss es considerada una de los críticos de arte más influyentes del siglo XX. Habiendo originado su crítica en la escuela de Clement Greenberg, fue desarrollando un discurso cada vez más escéptico del modernismo y sus manifestaciones. En *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos* se recopilan importantes ensayos de los 60s y 70s que tratan con el expresionismo abstracto, la escultura minimalista, y la noción de originalidad, entre otros temas.

Se han utilizado dos textos enfocados en la **historia de la instalación**: *Installation art: A critical history*, de Claire Bishop, y *From margin to center: The spaces of installation art*, de Julie Reiss. **Claire Bishop** es una destacada teórica del arte contemporáneo, con un Doctorado en Historia del Arte por la Universidad de Essex. Además de este libro, su obra más influyente, ha escrito títulos como *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004), *The Social Turn: Collaboration and its Discontents* (2006) y *Participation* (2006). **Julie Reiss** es doctora en historia del arte por la Universidad de Nueva York. Ha laborado en el Guggenheim y el Museo Judío de Nueva York, y es docente en historia del arte en varias instituciones.

Existen otros textos abocados a la instalación, como los de Ilya Kabakov (1995), Nicolás de Oliveira (1996 y 2004), y Mark Rosenthal (2003). No obstante, los de Bishop y Reiss son los recuentos historiográficamente más completos. Los libros de Miwon Kwon y de Erika Suderburg también abordan a la instalación en el contexto del arte específico de sitio. **Miwon Kwon** es Doctora en Historia y Teoría de la Arquitectura por la Universidad de Princeton. Tiene experiencia curatorial y docente, y ha escrito valiosos estudios sobre arquitectura, arte contemporáneo y urbanismo. **Erika Suderburg** es artista plástica y de video, crítica y curadora. Su obra se ha enfocado en cuestiones contemporáneas relativas a lo racial, lo femenino, lo homosexual, y a las prácticas artísticas que exploran estas cuestiones.

Puede ser útil revisar los textos producidos por los artistas de Fluxus, en particular los de Dick Higgins, en torno a la idea de **intermedia**. En su texto de 1966 con ese título, Higgins aborda los géneros interdisciplinarios y contraculturales que surgieron durante ese tiempo, valorando la ruptura que suponen con respecto a los medios artísticos establecidos.

Existe una infinidad de libros monográficos enfocados en el trabajo de artistas mencionados aquí (Gordon Matta-Clark, Joseph Beuys, Vito Acconci, Allan Kaprow, Rirkrit Tiravanija, etc), así como sobre movimientos específicos como el land art, la escultura minimalista o la escultura monumental de los 70s y 80s. También existen revisiones de festivales de arte mencionados aquí, como Documenta, la Bienal de Venecia o InSite.

Tercera Parte

En cualquier estudio sobre las **particularidades de las manifestaciones culturales mexicanas**, puede resultar útil la revisión de las teorías postcolonialistas. El postcolonialismo pretende comprender la posición de las culturas no occidentales en el presente; y la medida en que los mecanismos de occidente siguen siendo dominantes. Estas teorías permiten comprender el papel de las culturas colonizadas en el desarrollo de Occidente, evitando caer en apologías pintorescas o victimizadoras.

El tratado de Carlos Chanfón Olmos, *Historia de la arquitectura y del urbanismo mexicanos* (FCE, 1997), explora el desarrollo espacial de la ciudad colonial a partir de las herencias mesoamericanas. El libro de Luis E. Carranza, *Architecture as revolution: Episodes in the history of modern Mexico* (U. Texas, 2010), estudia las asociaciones de la arquitectura de principios del siglo XX en **México** con la ideología revolucionaria, deduciendo las particularidades de la arquitectura moderna de nuestro país.

Por otra parte, el libro *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968–1997* (UNAM, 2007), editado en paralelo a la exhibición del mismo nombre en el MUCA, es un referente para el desarrollo del **arte contemporáneo en México**. En 2010, la Editorial Código publicó *Código DF*, un panorama del arte contemporáneo, el diseño y la arquitectura en nuestra ciudad, así como de los museos y festivales más influyentes. Existe un interesante libro editado por el FONCA, *Cultura Pública* (2010), que reúne tres ensayos de jóvenes investigadores en torno a la producción de festivales y proyectos de arte público en México en los últimos años.

Cuauhtémoc Medina es un prolífico crítico e investigador de arte contemporáneo. Ha escrito y colaborado en publicaciones sobre artistas mexicanos como Francis Alÿs, Luciano Matus, Teresa Margolles, entre otros. Existen documentos monográficos y catálogos de exhibiciones acerca de artistas y colectivos **mexicanos que realizan instalación**, intervenciones urbanas y arquitectónicas, y arte situado, como Carlos Amoraes, Iván Hernández Quintela, Luciano Matus, Sofía Táboas o Torolab.

El Museo Universitario Arte Contemporáneo adquirió en 2010 el archivo del festival InSite, realizado conjuntamente en Tijuana y San Diego entre 1992 y 2005, en el cual se llevaron a cabo diversos **proyectos específicos** de la frontera. En 2011 se publicó *Residual: Intervenciones artísticas en la ciudad*, que documenta las intervenciones y proyectos específicos realizados por diversos artistas, en distintos sitios del DF, en torno a la basura, los desechos y el reciclaje, y sus implicaciones en el espacio público de nuestra ciudad.



Bibliografía

Bishop, Claire, *Installation Art: A Critical History*.
EUA: Routledge, 2005

Bourriaud, Nicolas, *Relational Aesthetics*.
Francia: Le Presse du Reel, 1998

Colquhoun, Alan, *La Arquitectura Moderna: Una Historia Desapasionada*. España: GG, 2005

Deleuze, Gilles, *The Fold: Leibniz and the Baroque*.
GB: The Athlone Press, 1993

Foucault, Michel, *Discipline and Punish*. EUA: Vintage, 1995

Harrison, Charles; Wood, Paul; ed. *Art in Theory: 1900-2000*. EUA: Blackwell, 2003

Hopkins, David, *After Modern Art: 1945-2000*.
GB: Oxford, 2000

Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*. España: Alianza, 1996

Kwon, Miwon, *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*. EUA: MIT, 2004

Lefebvre, Henri, *The Production of Space*.
EUA: Wiley-Blackwell, 1992

Montaner, Josep María, *La Modernidad Superada: Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX*. España: GG, 1997

Murdoch, Jonathan, *Post-structuralist Geography*.
GB: Sage, 2006

Ortega, Gonzalo; Zamora, Héctor; ed. *Paracaidista: Av. Revolución 1608 bis*. México: Roland/MACG, 2007

Perec, Georges, *Especies de Espacios*.
España: Montesinos, 2001

Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. EUA: Continuum, 2006

Read, Alan; ed. *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture and the Everyday*. EUA: Routledge, 2000

Reiss, Julie, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*.
EUA: MIT, 1999

Solà-Morales, Ignasi, *Diferencias: Topografía de la Arquitectura Contemporánea*. España: GG, 1995

Suderburg, Erika; ed. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. EUA: University of Minnesota Press, 2000

Nepote, Mónica et al.; ed. *Tercerunquinto: Investiduras Institucionales*. México: Tierra Adentro/MACG, 2008

Till, Jeremy, *Architecture Depends*. EUA: MIT, 2009

Woods, Lebbeus, *Anarchitecture: Architecture is a Political Act*.
GB: Academy, 1992

Zevi, Bruno, *Architecture as Space: How to Look at Architecture*.
EUA: Horizon, 1957

Referencias de las imágenes

portada – Panoramio [En Internet, 16 mayo 2011]
<http://static.panoramio.com/photos/original/682379.jpg>

p. 4 – Live Journal [En Internet, 13 mayo 2011]
<http://tourism-il.livejournal.com/3490642.html>

Primera Parte

p. 10 – New York Madness [En Internet, 13 mayo 2011]
http://wallpaperstock.net/new-york-madness-wallpapers_10996_2560x1600_1.html

p. 14 – Portobello Market [En Internet, 25 abril 2011]
<http://arantxaypaula.wordpress.com/2010/10/>

p. 15 – Ciudad Capital [En Internet, 25 abril 2011]
<http://www.ciudadcapital.com.mx/?p=13527>

p. 16a – Wikia [En Internet, 25 abril 2011]
<http://psychology.wikia.com/wiki/Panopticon>

p. 16b – One Digital Life [En Internet, 25 abril 2011]
<http://www.onedigitallife.com/2006/02/09/amazing-aerial-photos-of-mexico-city/>

p. 17 – Improv Everywhere [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://improveverywhere.com/2010/07/14/star-wars-subway-car>

p. 18a – Tipperary Hill [En Internet, 25 abril 2011]
<http://www.tipphill.us/recentEvent.asp>

p. 18b – Spencer Tunick [En Internet, 3 diciembre 2010]
http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_thumbnail.asp?aid=425378777&gid=425378777&cid=129824&works_of_art=1

p. 19 – Travepod [En Internet, 30 mayo 2011]
http://images.travepod.com/tripwow/photos/ta-00ac-fc8a-39e3/zocalo-mexico-city-mexico+1152_12876991030-tpfi-102aw-32101.jpg

p. 22a – Wikipedia [En Internet, 3 diciembre 2010]
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Weissenhof_photo_house_citrohan_east_fa%C3%A7ade_Le_Corbusier_&_Pierre_Jeanerret_Stuttgart_Germany_2005-10-08.jpg

p. 22b – Archigraphie [En Internet, 25 abril 2011]
<http://www.archigraphie.eu/?m=201002>

p. 23a – Neoplasticism [En Internet, 25 abril 2011]
<http://neoplasticism.com/Theo-Van-Doesburg.html>

p. 23b – Sharkitecture [En Internet, 25 abril 2011]
<http://sharkitecture.tumblr.com/>

Segunda Parte

p. 34 – Professor Blanchard [En Internet, 13 mayo 2011]
http://3.bp.blogspot.com/_CijcaA9yq58/TLsrq68y87I/AAAAAAAAAHq8/UXVjzCQmb6E/s1600/Schwitters%3B+Merzbau+2.jpg

p. 37 – Alan Muirhead [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://picasaweb.google.com/lh/photo/-Dd9TWbQkD97amjwhGIpRQ>

p. 38 – Photobucket [En Internet, 30 mayo 2011]
http://i298.photobucket.com/albums/mm254/laurawatkins/Dada%20Project/MarcelDuchamp_fountain.jpg

p. 39 – Terrain Gallery [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://www.terraingallery.org/Pollock-Number-One-1948.jpg>

p. 40 – Thought Factory [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://sauer-thompson.com/conversations/archives/RauschenbergCharlene.jpg>

p. 41a – Thomas Dreher [En Internet, 4 mayo 2011]
http://dreher.netzliteratur.net/1_Kaprow_vs_Morris_B4.jpg

p. 41b – Ultra Arts Portland [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://www.ultrapdx.com/zero/wp-content/uploads/2009/06/store.jpg>

p. 42 – Marcel Duchamp Net [En Internet, 4 mayo 2011]
http://www.toutfait.com/images/GalleryImage/Big_Gallery_Image_37.jpg

- p. 43a – Flickr [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://www.flickr.com/photos/78027331@N00/4537954238/in/photostream/>
- p. 43b – Guggenheim [En Internet, 4 mayo 2011]
http://emuseum2.guggenheim.org/media/full/91.3673_ph_web.jpg
- p. 45a – Tate Modern [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/louisebourgeois/images/works/059NEW.jpg>
- p. 45b – Washington Post [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://media3.washingtonpost.com/wp-srv/photo/gallery/101014/GAL-10Oct14-6052/media/PHO-10Oct14-260080.jpg>
- p. 47 – The Curated Object [En Internet, 4 mayo 2011]
http://www.curatedobject.us/photos/uncategorized/2008/01/30/6_gordon_matta_clark_splitting.jpg
- p. 48 – Flat Rock [En Internet, 4 mayo 2011]
http://flatrock.org.nz/topics/intellect_and_entertain/assets/spiral_jetty_wisps.jpg
- p. 49 – C4 Contemporary Art [En Internet, 4 mayo 2011]
http://www.c4gallery.com/artist/alan_storey/walter-de_maria_lightning_field.jpg
- p. 51 – ArtNet [En Internet, 4 mayo 2011]
http://images.artnet.com/images_US/magazine/features/kuspit/kuspit7-16-07-5.jpg
- p. 52 – PBS [En Internet, 4 mayo 2011]
http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/images/tiltedarc_big2.jpg
- p. 53 – Flickr [En Internet, 4 mayo 2011]
http://farm4.static.flickr.com/3643/3440232401_295511cdbe.jpg
- p. 55 – ArtNet [En Internet, 3 diciembre 2010]
<http://www.artnet.com/Images/magazine/features/saltz/saltz5-14-07-5.jpg>
- p. 56 – BioMediale [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/img/gessert18.jpg>

p. 58a – ArtNet [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://www.artnet.com/Images/magazine/features/zenakos/zenakos8-2-05-3.jpg>

p. 58b – BombSite [En Internet, 4 mayo 2011]
http://bombsite.com/images/attachments/0002/3514/Sierra02_body.jpg

p. 59 – Some Landscapes [En Internet, 4 mayo 2011]
http://4.bp.blogspot.com/_SAQusUuS0LA/THJApZg2_DI/AAAAAAAAAf0/PmslVJuLNOE/s1600/Alys+the+Loop.JPG

p. 60 – Patryc Jacudak [En Internet, 4 mayo 2011] <http://patrycjacudak.yolasite.com/index/how-cildo-meireles-control-the-viewers-experience-in-his-artworks->

Tercera Parte

p. 66 – Héctor Zamora [En Internet, 4 mayo 2011]
http://www.lsd.com.mx/portfolio_Hector_Zamora.pdf

p. 68 – Museos de México [En Internet, 27 febrero 2011]
http://www.museosdemexico.org/img/fotos_exposicion/tercerunquitoroma.jpg&Pie=&Credito=Foto:%20&Descripcion=&Titulo=Mario%20de%20Vega%20y%20Tercerunquinto:%20proyectos%20para%20MUCA%20Roma

p. 69a – Tomo [En Internet, 27 febrero 2011]
<http://tomo.com.mx/2009/03/23/colectivo-tercerunquito/>

p. 69b– Aesthetic Sense [En Internet, 27 febrero 2011]
<http://aestheticsense.wordpress.com/2010/01/09/neighborhood/>

p. 70a – Art Lies [En Internet, 27 febrero 2011]
<http://www.artlies.org/article.php?id=1556&issue=56&s=0>

p. 70b – Piet Mondriaan [En Internet, 27 febrero 2011]
<http://pietmondriaan.com/2010/03/23/tercerunquinto/>

p. 71 – Art Lies [En Internet, 27 febrero 2011]
<http://www.artlies.org/article.php?id=1556&issue=56&s=0>

p. 73 – Domus [En Internet, 4 mayo 2011]
http://put.edidomus.it/domus/binaries/imagedata/big_315607_8006_DO101204005_UPD1.jpg

p. 74a – Héctor Zamora [En Internet, 4 mayo 2011]
http://www.lsd.com.mx/portfolio_Hector_Zamora.pdf

p. 74b – Héctor Zamora [En Internet, 4 mayo 2011]
http://www.lsd.com.mx/portfolio_Hector_Zamora.pdf

p. 74c – Héctor Zamora [En Internet, 4 mayo 2011]
http://www.lsd.com.mx/portfolio_Hector_Zamora.pdf

p. 76 – Héctor Zamora [En Internet, 4 mayo 2011]
http://www.lsd.com.mx/portfolio_Hector_Zamora.pdf

p. 77 – Héctor Zamora [En Internet, 4 mayo 2011]
http://www.lsd.com.mx/portfolio_Hector_Zamora.pdf

p. 78 – Héctor Zamora [En Internet, 4 mayo 2011]
http://www.lsd.com.mx/portfolio_Hector_Zamora.pdf

p. 80a – Art Lies [En Internet, 27 febrero 2011]
<http://www.artlies.org/article.php?id=1556&issue=56&s=0>

p. 80b – The Slide Projector [En Internet, 4 mayo 2011] <http://www.theslideprojector.com/images/1970s/andre/leadsquare.jpg>

p. 81a – Transatlantis [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://www.transatlantis.net/blog/archives/lwoods-war-architecture.jpg>

p. 81b – Wokitoki [En Internet, 4 mayo 2011]
<http://www.wokitoki.org/img/articulos/2009/06/z-dest2.jpg>

Conclusiones, Índice

p. 89 – Sergio Clavijo [En Internet, 13 mayo 2011]
<http://sergioclavijo.yolasite.com/resources/Istanbul/DS-Istanbul-Lateral.jpg>

p. 98 – O Globo [En Internet, 13 mayo 2011]
<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2009/10/15/arte-brasileira-busca-consolidar-prestigio-no-mercado-internacional-768077101.asp>

