



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“MÁS ALLÁ DE LA IDEA DE ARTE PÚBLICO
DESARROLLO CRONOLÓGICO Y PRÁCTICA ARTÍSTICA EN
LA CIUDAD DE MÉXICO COMO FORMA DE
INVESTIGACIÓN.”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

VERÓNICA CÓRDOVA DE LA ROSA

DIRECTOR DE TESIS:

MAESTRO GERARDO GARCÍA-LUNA MARTÍNEZ
MÉXICO D.F., AGOSTO 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Con cariño y respeto:

A la UNAM, mi familia, amigos, a todos los que fueron mis maestros en la Academia de San Carlos en especial a mi tutor Gerardo García-Luna Martínez, a todas las personas que trabajan en la coordinación de posgrado, a la Doctora Mariana Botey y al Dr. Cuauhtémoc Medina del seminario de Zonas de Disturbio del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, a Martí Perán de la Universidad de Barcelona, a Marcelo Expósito del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, al artista Raimond Chaves, a la gente del Antimuseo y del Faro Tláhuac, a las familias de la calle Fausto, a Miguel Linares y Nubia Caballero por su apoyo para la realización de 'Memorias de Libertad'.

Gracias

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
--------------------------	----------

CAPÍTULO I. El monumento como primer aspecto ideológico del arte público

I.1. Definición de monumento.....	8
I.2. Lo mortuorio y lo sagrado como orígenes del monumento.....	12
I.3. El monumento histórico.....	27
I.4. Comisiones y autores de los monumentos.....	36
I.4.1. La hegemonía.....	38
I.4.2. La alegoría.....	38
I.4.3. La pérdida de la razón del monumento o la crisis del pedestal.....	40

CAPÍTULO II. Escultura y evolución al Arte Público

II.1. Arte y Arquitectura.....	43
II.2. Transformación de la escultura.....	44
II.2.1. Transición de la escultura clásica y neoclásica a la moderna: Rodin y Brancusi.....	45
II.2.2. La temporalidad como parte de la escultura moderna.....	49
II.2.3. Los minimalistas Donald Judd, Frank Stella y Robert Morris.....	50
II.2.4. Nueva escultura urbana.....	52
II.2.5. La escultura minimalista.....	56
II.2.5.1 'Minimal Art' y Arquitectura del Movimiento Moderno.....	60
II.3. La ciudad moderna y la crisis del monumento.....	62
II.3.1. Pérdida y recuperación de la monumentalidad.....	63
II.4. La arquitectura de la ciudad de México: el rumbo de la modernidad.....	64
II.4.1. Arquitectos como productores culturales.....	68
II.4.2. El estado, los burócratas sindicalizados y las empresas constructoras.....	69
II.4.3. La integración plástica en Ciudad Universitaria.....	71

II.5. Características del arte público.....	73
II.5.1. Especificidad espacial y espacio paisajista.....	77
II.5.2. Land art.....	78
II.6. Crítica al monumento.....	80
II.6.1. Antimonumento.....	83
II.7. El arte público netamente urbano.....	84
II.7.1. El jardín como escultura.....	91
II.7.1.1. La noción de jardín como escultura.....	91
II.7.2. Arch art.....	95
II.7.3. El museo como monumento conmemorativo.....	96

CAPÍTULO III. MÁS ALLA DE LA IDEA DE ARTE PÚBLICO

III.1. La estetización de lo político.....	102
III.2 Reconfiguración del (site).....	104
III.3 Reconquista de la esfera pública, artista operador, concepto de empoderamiento y de agencia.....	120
III.4. La conformación del sujeto político en la práctica del arte público.....	126
III.5 Estudios de caso	
3.1.1 <i>Post-It City</i> (Barcelona).....	130
3.1.1.1 <i>Garde L'est</i> (Francia).....	131
3.1.1.2 <i>Entre los muertos</i>	131
3.1.2 <i>El taxista ful</i>	132
3.1.3 <i>Integracao sem posse</i> (Brazil).....	133
3.1.4 <i>She who would fly</i> (EUA).....	135
3.1.5 <i>Buscando Parientes</i> (Barcelona).....	137
3.1.6 <i>The (un) common place</i>	137
3.1.6.1 <i>The Mobile Coffee Table</i> (Grecia).....	137
3.1.6.2 <i>An Architektur</i> (Alemania).....	138
3.1.6.3 <i>Super Super!!!</i> (Rumania).....	139
3.1.6.4 <i>Zafos Xagoraris</i> (Chipre).....	140
3.1.7 <i>Hangeando</i> (Puerto Rico).....	140
3.1.8 <i>Taquería de los vientos y sitio*TAXI</i> (México).....	142

3.1.9 <i>Canal Temporal de Colombia</i> (Colombia).....	143
3.1.10 <i>Temporary Autonomus Museum</i>	144
3.1.11 <i>Desbordamientos de una periferia femenina</i> (México).....	144

CAPÍTULO IV PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

IV.1 Antecedentes de Estudios de Caso en la Ciudad de México.....	146
IV.2. <i>Memorias de libertad</i> . Estudio de caso de intervención escultórica y performance en el espacio público	
4.2.1. Descripción.....	160
4.2.2. Objetivos.....	162
4.2.3. Balance.....	163
IV.3 <i>Acción Situacionista</i> . Estudio de caso de acción directa	
4.3.1. Contexto.....	169
4.3.2. Descripción.....	171
4.3.3. Objetivo.....	175
4.3.4 Balance.....	175
IV.4 <i>Pensamiento visual</i> . Estudio de caso de proyecto comunitario	
4.4.1. Objetivos.....	178
4.4.2. Descripción.....	178
4.4.3 Balance.....	186
IV.5 <i>Antropofagia</i> . Estudio de caso de acción directa	
4.5.1. Objetivos.....	194
4.5.2. Descripción.....	194
4.5.3 Balance.....	194

CONCLUSIONES.....	200
--------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	208
--------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se ha elaborado para postular el título de maestra en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas con sede en la Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es una investigación que trata de concretar las valiosas enseñanzas de todos los maestros que nos compartieron sus conocimientos, la bibliografía recomendada, los aportes teóricos, la asistencia a seminarios, talleres y exposiciones que tuvieron relación con las prácticas del arte público.

Esta investigación es un acercamiento a los modos de hacer arte en el espacio público que busca reconfigurarse desde su planteamiento, de acuerdo a una genealogía que abarca la noción del monumento como base ideológica del llamado nuevo género de arte público, el desarrollo formal y teórico de la escultura y la reconfiguración del *site (sitio)*, que se ha ido transformando de acuerdo a las políticas culturales de representación y de modos de intervenir, vivir y cohabitar de los habitantes de las ciudades en la actualidad.

Debido a que lo local y lo global corresponden a dinámicas diferentes, con experiencias de vida singulares y particulares que refieren a un entorno geográfico, político y cultural en específico, esta investigación es una humilde aportación a la ampliación de la noción del arte público, que es conveniente se conciba como un arte que genere una esfera pública crítica. El lector encontrará un resumen profundo de la conceptualización de una genealogía de arte público que establezca lazos de comunicación con las resistencias practicadas por las comunidades oprimidas por el sistema económico capitalista, y la preocupación de una práctica artística propositiva que establezca como base la libertad de expresión mediante la experiencia y singularidad propia de cada ser humano, que discrepe de la normatividad, de la estructura alienante de las grandes ciudades.

El término *nuevo género de arte público* fue empleado por primera vez por la artista Suzanne Lacy, para quien los artistas de este género trabajan en miras de concebir una nueva sociedad, un proyecto compartido con otros que no son artistas, trabajando de diferentes maneras y en distintos lugares; para ella, el trabajo debe ser respetuoso de esa visión y evaluado -en parte- por su relación con la proposición colectiva a la que se suscribe; este arte se vuelve entonces una declaración de valores, así como una reflexión sobre los modos de ver.

Nuestra investigación está motivada por teóricos, curadores, críticos y artistas quienes han trabajado en el discernimiento, consolidación y apertura del término *de arte público*, y se propone como una cronología de éste, que pueda servir para la consulta de las personas interesadas en experimentarlo, así como una suerte de motivador para futuras investigaciones.

Expandir el concepto de arte público es por lo tanto desarrollar el sentido del arte en un mundo en el que la discrepancia se observa solamente como un acto anárquico individualista, que corresponde a una concepción de un arte cerrado o ilegible, de unos cuantos especialistas en el área, por lo que al entender las nuevas prácticas del arte público dentro de un marco que comprenda que éste existe no sólo por los artistas y las instituciones culturales sino por las personas o los ciudadanos comunes, vamos más allá de la concepción de audiencia y nos centramos en la de público, quien hace aparecer la obra: el público es quien da vida a la obra.

Esta investigación, en consecuencia, surge de una necesidad de revalorar al artista, que el artista este sensibilizado de lo que pasa en su comunidad, en su ciudad o en otras ciudades en donde se encuentre, pero no para juzgar en los ámbitos de la vida cotidiana o del ambiente artístico, razón por la que, durante el desarrollo de esta investigación, se desdibujan los límites de arte y vida, lo cual no es nada nuevo, ya que los artistas de las Vanguardias del siglo XX habían tenido esta intención como objetivo principal en sus prácticas.

Esta investigación apuesta porque los artistas, en un mediante gestos críticos de resistencia, se inserten en las multitudes que nos conforman, que nos modelan; internarnos en las multitudes para ver al otro, para así surgir nosotros y después, en un tercer término, en palabras de Antonio Negri, que surja la humanidad.

Las prácticas artísticas de producción personal que se exponen en esta investigación como estudios de caso son reflexiones sobre experiencias vividas en la Ciudad de México; son actos de resistencia frente al poder de Estado, a los momentos de crisis que vivimos en el día a día y principalmente se une a la infinita creación constante de estrategias creativas para expresar esa inconformidad; en consecuencia, concebimos estas prácticas como una resistencia a la fatiga del vivir, es una forma más de vivir el día a día, y aparece como una aportación a la construcción continua de lo que es común para todos nosotros: la Ciudad de México.

Esta investigación apuesta por generar, mediante la revisión de casos propios y ajenos, la reflexión -en los actuales o futuros hacedores de arte- sobre las nuevas prácticas del arte público, como un arte que no se base en el establecimiento de relaciones de poder o de explotación con el público, o con el propio artista, mediante el control de nuestras vidas a partir de una dinámica artística unidireccional, sino en el hallazgo de la relación común de nuestras vidas.

Conforme estos objetivos, en el primer capítulo el lector encontrará la concepción del monumento como origen del arte público; lo mortuorio y lo sagrado como bases del monumento; el monumento histórico; las comisiones y autores de los monumentos.

En el segundo capítulo se habla de la transición de la escultura clásica y neoclásica a la moderna, con los escultores Rodin y Brancusi; de la temporalidad como parte de la escultura moderna; de la noción de la escultura en el campo expandido de Rosalind Krauss; de la escultura minimalista; de la nueva escultura urbana; de la relación del *Arte Minimalista* con la Arquitectura del Movimiento Moderno; de la definición de Arte Público surgido de los Programas de Arte Público en Nueva York;

del *design team*, la ciudad moderna y la crisis del Monumento; de la pérdida y recuperación de la monumentalidad; de la arquitectura de la ciudad de México como vehículo a la modernidad; de una mirada a la configuración de los arquitectos como productores culturales; de las características del Arte Público; del Land Art; de la crítica al Monumento; del antimonumento; del arte público netamente urbano; del jardín como escultura y el *arch art* y, por último, del museo como monumento conmemorativo.

En el tercer capítulo, los lectores encontrarán una perspectiva de la reconfiguración del sitio, de acuerdo con Miwon Kwon; una disertación sobre el artista político en la crítica institucional; la reconquista de la esfera pública; el artista operador y la noción de empoderamiento del artista y de las multitudes. El cuarto capítulo estará alimentado por la discusión de casos de producción personal.

Para las conclusiones de esta investigación, elaboré una reflexión en la que se narra cómo enriquecí mi sentido de ejercer una práctica artística preocupada por generar una esfera pública crítica, haciendo énfasis en que las estrategias y tácticas de arte dependen de su causa, es decir, se deben a contextos y situaciones locales específicos.

CAPÍTULO I

El Monumento como primer aspecto ideológico del arte público

I.1. Definición de Monumento

Si tuviéramos que preguntarnos sobre los orígenes del arte público, tal vez articularíamos la respuesta a partir de un profundo análisis que respondiera qué es el arte y quién es el público; si existe el arte privado o público; desde cuándo y por qué es nuevo, o si ha habido un viejo arte público. Además de cuestionarnos sobre lo anterior, habría que dirimir si la relación del arte con el público ha sido una relación horizontal o vertical, y en qué momento se desdibuja la vinculación entre artistas y público.

Todos éstos son cuestionamientos que contienen en sí una intención de analizar las ideologías que el arte evoca y encarna en los objetos y experiencias que produce en el público, o en la gente que se ve involucrada en un recinto artístico o en una actividad artística. Pero, debido a que el rango de personas que acude a los espacios de arte y que es especialista en la materia es minoría, el enfoque de esta investigación, si se hiciera desde las primeras preguntas, sería parcial y no incluyente de nuevos públicos que, más que nuevos, se conforman por personas que siempre han tenido relación con el arte, pero que no lo saben o no le han dado importancia, aunque inconscientemente hayan vivido experiencias estéticas y hayan sido modeladas ideológicamente por su entorno, ya que el arte ha existido desde tiempos antiguos y actualmente sigue manifestándose en entornos mayoritariamente urbanos.

Pero ¿cómo es que el arte ha existido desde siempre y bajo qué formas ha existido? El arte al que hoy en día se considera como clásico, se refiere mas bien a las primeras expresiones de organización del espacio, que la unidad entre la arquitectura y la escultura modeló para la traza de calles regulares y espacios públicos y privados, durante los siglos V y VI a.C.

Esa forma de organización del espacio sigue cobrando importancia en algunas ciudades occidentales por sus alcances políticos. Por ello, partiremos del templo y del ágora del arte griego para desarrollar conceptos como el espacio público y el monumento, y explicar por qué el monumento es un antecedente del arte público.

A continuación desarrollaremos un acercamiento al concepto de monumento, tomando como base la definición de Celia Rodríguez, para quien, a partir de la modernidad, el monumento, junto con la escultura pública, ha estado ligado a lugares preferentes de la ciudad, como manifestación concreta de arte público. De acuerdo con la autora:

“se trata de un fenómeno que se viene produciendo desde la aparición de la estatua en el mundo clásico greco-latino y ha dado lugar a múltiples formas de participación, de relaciones e interacciones; de modo que escultores, arquitectos, diseñadores de jardines, de mobiliario urbano, ingenieros topógrafos, técnicos de cultura, se han visto en la necesidad de ir juntos en la planificación (...) de las ciudades”.¹ Profundizaremos en este aspecto en el segundo capítulo de la presente investigación.

Para un mejor entendimiento del monumento partiremos de las preguntas: ¿qué es?, ¿para qué se erigen monumentos?, ¿quién decide su construcción?, ¿por qué tomarlo como primer acercamiento al entendimiento del nuevo género de arte público? Trataremos de responder a estas preguntas desde una perspectiva artística, histórica e ideológica, para posteriormente ir desarrollando otros conceptos que nos ayuden a comprender el nuevo género de arte público y sus formas de operar en la esfera pública.

El ágora, del griego *αγορά*, *asamblea* (de *αγείρω*, *reunir*), es el término con que se designaba a la plaza pública de las ciudades-estado griegas. Era un espacio abierto, normalmente rodeado por los edificios privados y públicos más importantes, que conformaban los centros políticos urbanos. El ágora llegó a ser el centro de la polis²: desde el punto de vista económico y comercial, como sede del mercado; religioso, al encontrarse allí los lugares de culto del fundador de la ciudad, y desde el punto de

¹ RODRIGUEZ, C. (2004). “Bilbao, escultura pública”, en Z. I. VIVAS, p. 34.

² La polis es un territorio y la comunidad de ciudadanos que vive en este territorio, generalmente pequeño, y que gravita en torno a un centro de hábitat principal. BENDALA, M. (1988). *Las Claves del Arte griego*. Barcelona, Ariel (1ª ed.), p. 24.

vista político, al ser lugar de reunión de los ciudadanos para discutir sobre los problemas de la comunidad y decidir colectivamente sobre las leyes.

A pesar de que la unión entre urbanismo y paisaje era una de las principales preocupaciones en Grecia, su arquitectura es considerada como primitiva; sin embargo, cabe recordar que algunas de sus expresiones se siguen utilizando en las construcciones de hoy en día, y que se considera al ágora el antecedente de la plaza pública de las ciudades occidentales.

La plaza como concepto urbano es la herencia evolutiva de un espacio, el ágora de la cultura cívica griega y del foro de la ciudad romana en sus aspectos significativos. Asimismo, representa la continuidad física de un lugar destinado a mercado en la época medieval que empieza a formalizarse, espontáneamente, como un recinto al levantarse una serie de construcciones que servían de vivienda y almacenaje ante mercaderes mediante las cuales, paulatinamente, se solía añadir unos soportales con lo que adquirirían un aspecto más arquitectónico. Habitualmente, se convertía en el espacio mayor de la población, salvo que fuera una plaza militar, utilizándose también para fiestas y celebraciones de todo tipo.³

De acuerdo con Manuel Bendala, el templo griego posee sobre todo valores escultóricos, no arquitectónicos en sentido estricto; es una estructura pesada para ser vista por fuera, un volumen autónomo en el espacio en el que cuenta muy poco el interior.⁴

Tanto el templo como el ágora forman parte de modelos que las ciudades occidentales han adoptado desde tiempos antiguos y la estructuración de las ciudades siempre se ha basado en ideologías dictadas por grupos de urbanistas, arquitectos o políticos o de cualquier otra índole, quienes han estructurado la mayoría de los espacios en donde la humanidad ha habitado. De esta manera la escultura, planteada como parte de los conjuntos arquitectónicos, tiene como finalidad el organizar las ciudades, tanto espacial como simbólicamente, a la manera de un hilo conductor que está inmerso en las nociones de las percepciones sensoriales y cognitivas de los habitantes de las ciudades, no importando si son o no

³ URIARTE, I. (2004). *La Plaza nueva de Bilbao*, en Z. I. VIVAS, *Entre la escultura y el mobiliario urbano Del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano*. País Vasco, Universidad del País Vasco, p. 35.

⁴ BENDALA, M. (1988). *Las Claves del Arte griego*. Barcelona, Ariel (1ª ed.), p. 28.

especialistas en arte, ya que las construcciones del entorno modelan formas de vivir e ideologías que conducen a esas formas de existir.

En los estudios sobre la percepción social del diseño urbano se enfatiza que todos los ambientes creados por el hombre simbolizan el poder de hacer o cambiar el ambiente; se argumenta que el ambiente construido no es simplemente una expresión del poder impuesto en diferentes tiempos por individuos, grupos y gobiernos, sino que tiene también un significado por el cual el sistema prevaleciente es mantenido. Por lo que, si proponemos un enfoque académico del nuevo género de arte público, debemos acercarnos a los espacios en donde ha habido más público desde siempre: el espacio público de las ciudades, en el que se ha congregado la mayor cantidad de gente por diversas razones, principalmente sociales, políticas y económicas. Por lo que el ágora, como antecedente de la plaza pública de las ciudades occidentales de hoy, es un concepto urbanístico fundamental para una posterior reflexión sobre el desarrollo de prácticas artísticas menos ortodoxas y con un enfoque no puramente formal del espacio público.

Más que hacer una genealogía del nuevo género del arte público, nos interesa tratar la forma en que se genera el desarrollo del arte desde la concepción de la ciudad; saber cómo ha afectado ideológicamente a las personas de manera paulatina desde sus comienzos, a través de la suma de la arquitectura y la escultura, y cómo estos conjuntos encarnan el tiempo y las formas de pensar de cada época. Dichos momentos no pueden entenderse de manera lineal, sino desde una perspectiva de dislocación del tiempo, en donde las concepciones del pasado están en constante reelaboración o resignificación en la vida y el entorno actual de la gente, puesto que la lectura del pasado siempre se hace a partir de las preguntas del presente.

Es en el monumento donde se encarna esta concepción de un tiempo pasado que está redefiniéndose constantemente en el presente; en donde el habitante nunca es pasivo, sino parte activa de un proceso constante e infinito de construcción de imaginarios sociales y políticos con respecto a su historia y su propia relación con el mundo.

I.2. Lo mortuorio y lo sagrado como orígenes del monumento

La escultura y la arquitectura en un principio no existían como artes separadas, sino como una forma integral, una unidad originaria que no es ni arquitectónica ni escultórica. En el principio de las construcciones, la noción de lo monumental sólo se aplicaba a las edificaciones de carácter público, ya que las privadas, es decir, las destinadas a la vivienda o al trabajo, como las chozas de adobe, eran de proporciones mucho menores respecto de aquéllas de carácter sagrado, como el templo y la catedral.

Según la teoría de Herbert Read, el templo y la catedral evolucionaron a partir del monumento. Para elaborar su teoría, Read se apoya en las ideas de Hegel acerca de que el monumento era un objeto sólido esculpido⁵. Read, citando a Hegel, sugiere que los primeros monumentos fueron de carácter fálico, por el culto a la energía sexual que emana de los órganos sexuales masculinos, culto que se originó principalmente en la India y que inicialmente erigió monumentos en forma de enormes columnas de piedras, que en un principio eran objeto de culto, pero que posteriormente serían abiertas, con el fin de depositar en ellas imágenes divinas en cámaras interiores, las cuales se reconocerían posteriormente como las pagodas indias, que derivan de estas construcciones en forma de columna.

Siempre siguiendo a Read, el surgimiento del templo se origina, entonces, en el Cercano Oriente, a partir de esa estructura monolítica que guarda una imagen de la deidad, cuya cubierta exterior fue gradualmente agrandándose para acomodar un altar de roca destinado a los sacrificios al dios y una imagen del dios mismo. Read afirma que el templo dórico es un refugio de piedra para la imagen de un dios, sólo que la imagen se había vuelto gigantesca, por eso había más espacio para el altar y los sacrificios ceremoniales. Al igual que el Templo Indio, el griego fue concebido como si fuera una unidad plástica, que se tallaba cuidadosamente para generar una armonía con el todo.

Para apoyar la idea de que el templo es el sucesor de un monumento monolítico, y que sus características son más escultóricas que arquitectónicas, incluimos la lectura formal del Templo de Hefaidstos (440 a.C. Agóra de Atenas) que Bendala hace. Para este catedrático de arqueología, dicho templo debe estar dedicado al dios del fuego, pese que se lo tuvo por un templo consagrado a Teseo, rey mítico de la ciudad. Su buena conservación sirve para contemplar en él los valores del templo griego clásico. El principal efecto visual se logra mediante la combinación rítmica de las líneas verticales de los soportes, las columnas con estrías, la sucesión de sectores claros y oscuros de macizos y vanos, los horizontales del entablado y de la base. La articulación en escalones del basamento subraya la linealidad y acentúa la apariencia escultórica del templo, una verdadera escultura abstracta sobre su pedestal. La preocupación formal se concentra, obviamente, en el exterior.⁶



Figure 1 Templo de Hefaidstos

El monumento es de origen sagrado y mortuorio; no es más que un refugio para la imagen de Dios y/o el resguardo para los muertos, refugio que sale de la concepción de un montículo cerrado vertical que se erige y se va abriendo para introducirle elementos, como la divinidad y la muerte; ambos aspectos de gran importancia para el recuerdo de una vida mas allá de la terrenal, en la que algunas personas y deidades han trascendido y que por eso hay que recordarlos.

⁶ *Ibíd.*, 28.

La idea de monumento ha ido evolucionando en forma y en contenido; entenderlo como parte de una unidad originaria entre la arquitectura y la escultura ayuda a esclarecer sus orígenes y sus transformaciones en relación con la esfera social. Si la arquitectura se entiende, como manifiesta Bendala, como “la modelación de la sustancia material del espacio”⁷, el monumento, en consecuencia, es parte importante de la traza de las ciudades, es decir, de la historia urbana, ya que comparte, junto con el trazado de la ciudad, la preocupación de la colocación de una forma sobre un determinado espacio, a lo que se le llama *site*. De acuerdo con los geógrafos, el *site* es el área sobre la que surge una ciudad; la superficie que ésta ocupa realmente.⁸ Volveremos a este concepto en el Capítulo III de la presente investigación.

El monumento también tiene la función de un hito, es decir, un elemento que indica una dirección de caminos o señala los límites de un territorio. Una plaza o una encrucijada son lugares que requerían un hito; allí se plantaba un monumento que sirviera de referencia al viajero. En muchos casos el hito señalaba el final del trayecto; las puertas de la ciudad a la que se llegaba no sólo indicaban ese final, sino que tenían que representar la magnificencia de lo que el viajero iba a encontrar en su interior una vez que las traspasara; por eso las puertas de las ciudades adoptaban un carácter monumental.⁹

Otra relación del monumento con un objeto sólido esculpido es con el sarcófago. En la arquitectura de tiempos antiguos, el resguardo de los muertos en un determinado lugar resultó en edificaciones como las pirámides de Egipto, con cámaras funerarias en su interior y decoración en las tumbas, para recordar la vida de la persona muerta.

Esta vinculación del monumento con los muertos se entiende desde su propia existencia, ya que éste se concibe para ser memoria de las historias de los hombres ilustres, o de los momentos de gloria en la historia de alguna nación o imperio; encarna ideales de diversa naturaleza, los que sirven como modelos para futuras generaciones: la preservación de la memoria se realiza con el fin de recordar todo

⁷ BENDALA, *Op. Cit*, p.28.

⁸ ROSSI, A. (1966). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili (1ª ed.), p. 100.

⁹ MADERUELO, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, Fundación de Cultura de Valladolid, Diputación de Huesca (Vol. 3), p. 41.

aquello que vale la pena ser recordado. De manera no monumental y más popular, los cementerios son los lugares donde se entierra a los muertos que han de ser recordados; el cementerio es un lugar análogo del monumento.

El espacio donde se entierra a los muertos y los espacios en donde se edifican monumentos son espacios en donde se expresa la memoria colectiva, dentro y fuera de las ciudades.

En los albores de la Humanidad el ser humano trató de hacer una memoria en los megalitos para la perduración de la trascendencia. Es un momento religioso, funerario que se produce para que en cualquier momento pudiera trascenderlo. Expresa la necesidad de volver a ese punto en el que el ser humano tiene la necesidad de trascender y que (...) se relaciona con la búsqueda de lo sagrado.¹⁰

Desde la perspectiva antropológica, el megalito, el montículo cerrado o el objeto esculpido son la expresión de la necesidad que tiene el ser humano de trascender, lo cual se relaciona con la búsqueda de lo sagrado. En las culturas precolombinas, la estela es la denominación de un monumento conmemorativo con forma de lápida que se erige sobre el suelo; la estela contiene un sentido funerario y de conmemoración de personajes importantes.

Recordar a los muertos es una necesidad del ser humano desde tiempos arcaicos; el mejor ejemplo es el monumento megalítico Stonehenge, emplazado en Wiltshire, en Gran Bretaña. Aunque se ignora la función real de este monumento, se supone que se utilizaba como templo religioso, monumento funerario u observatorio astronómico; en el lugar se han encontrado entierros de restos humanos. Se estima que correspondían a un rango especial, dado el escaso número de personas encontradas para un período tan largo (3030 y 2340 A.C.) El escenario físico donde está ubicado Stonehenge indica cómo desde siempre un escenario es capaz de integrar muchos significados y símbolos para su perdurabilidad. Kevin Lynch clarifica

¹⁰ DEL VALLE, M. T. (1997-1998). *La ciudad como lugar de representación: el potencial del diálogo creativo*, en *KOBIE (Serie Antropología cultural)*, VIII, pp. 5-18.

esta idea: “Un paisaje llamativo es el esqueleto que aprovechan muchos pueblos primitivos para erigir sus mitos de importancia social”¹¹.

En los orígenes de la ciudad occidental, los cementerios formaban parte de los atrios de las parroquias; posteriormente pasarían a ser establecidos en las afueras de la ciudad, como parte del proceso de desamortización, cuyo propósito era apropiarse de parte de las propiedades privadas o eclesiásticas con el fin de convertirlas en espacios públicos. El proceso de desamortización es un aspecto interesante, porque libera el espacio público.¹²

Al iniciar las edificaciones de la ciudad se dio un proceso de desamortización que en una parte consiste en la prohibición de tener cementerios dentro de la ciudad; cada parroquia tenía un pequeño recinto para los muertos, por lo que se crearon cementerios fuera de la ciudad; se sacaban los cementerios y los predios se liberaban como espacios públicos. Los espacios públicos emergen, pues, de los procesos de amortización, fundamentales para la organización de la nueva ciudad de los siglos XIX y XX.

La palabra monumento proviene del latín *monumentum* y significa recordar. Se refiere a cualquier obra, de carácter principalmente arquitectónico, con justificación artística, histórica o social; ya sea una estatua, un memorial o una escultura pública de grandes volúmenes que correspondan a la escala adecuada para el espacio público y a una presencia física que se imponga al espectador. Para Rosalind Krauss, la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento, porque responde

¹¹ LYNCH, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili (3ª ed.), p. 13.

¹² Es en el siglo XVIII, durante la Revolución Francesa, cuando se destaca el interés público sobre el privado; si los reyes absolutistas habían desamortizado determinados espacios dentro y fuera de la ciudad, se trataba de espacios no productores, que pertenecían a una orden religiosa o a algún latifundista y que se apropiaba para liberar una serie de espacios en las ciudades y en el campo. El estado moderno, surgido de la Revolución, no desamortiza para quedarse con los bienes, sino para la utilidad pública. También se practica en América Latina, como una atribución que se da a los ayuntamientos para permitir la emergencia de nuevos estados, mercados, etc.

a una identidad conmemorativa, se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o el uso de ese lugar.¹³

El monumento se comprende como conmemoración de algo que existió y dejó de existir; gracias a él, el acontecimiento celebrado se integra en una cadena histórica de conservación de la memoria. Por eso los monumentos se instalan adecuadamente cuando impera un orden social consensuado o al menos impuesto, pero sin reacciones adversas contestatarias. Surgen muchas desavenencias, en cambio, cuando existen conflictos sociales; entonces es preciso sustituir la iconografía.

La civilización occidental tiene como antecedente de la construcción de monumentos a la escultura; en el arte griego se manifiesta, desde mediados del siglo V, como un objeto conmemorativo, a través de la dedicación de retratos de personajes eminentes en las letras, en las artes o en la milicia; primero en los santuarios, luego en las tumbas y finalmente en las ágoras y demás lugares públicos. Buena parte de la producción escultórica estuvo al servicio de la arquitectura, tanto en lo que respecta a las piezas exentas -estatuas de bulto redondo o figuras en relieve- como en los grupos escultóricos. En una recapitulación estilística que Bendala hace de las manifestaciones de la escultura griega, apunta que:

...tanto en el arte arcaico como en el clásico, los acontecimientos reales se ilustraban o se conmemoraban a través del mito; la trascendental victoria sobre los persas, por ejemplo, es enaltecida en el Partenón mediante la representación mítica del triunfo de los dioses sobre los gigantes. (...) La mitologización era una faceta de la idealización general del arte, del distanciamiento de la realidad. (...) Suponía sin embargo, un anuncio del abandono progresivo del idealismo a ultranza. A finales del siglo V, en la periferia griega, un príncipe licio se mandó construir una tumba: el Monumento de las Nereidas en Xantos, adornada con relieves que reproducen una batalla protagonizada por hombres de carne y hueso.¹⁴

¹³ KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*, en FOSTER, Hal, Et Al. *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, p. 63.

¹⁴ BENDALA, *Op.Cit*, p. 68.



Figure 2 Monumento de las Nereidas

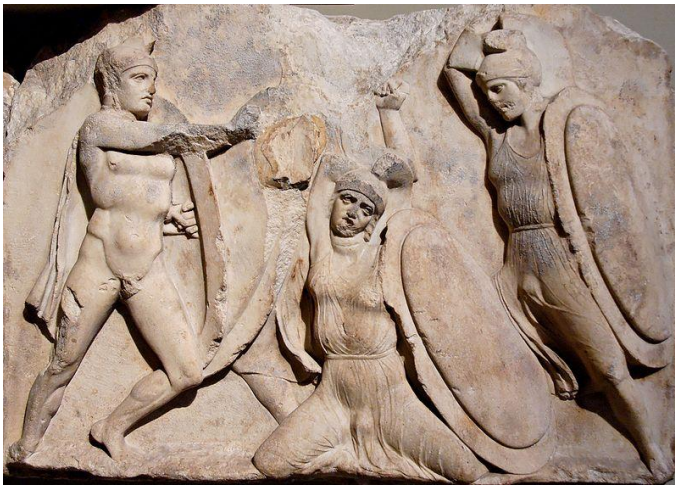


Figure 3 Fragmento del friso principal del podio donde se observan guerreros combatiendo

En resumen, la razón para erigir monumentos, independientemente de su ubicación en el entorno urbano o rural, en un principio correspondió a la conmemoración de un personaje o de un acontecimiento y producía una demarcación espacial de un lugar determinado, simbólica o alegóricamente. Los monumentos son visibles desde diferentes ángulos por su prominente localización espacial, consideración que corresponde a un enfoque no crítico de los monumentos pero sí a su conceptualización como elementos de un paisaje geográfico, más que cultural. Los monumentos evidencian, en el arte en general, las nuevas tendencias estilísticas que tiene cada civilización, lo que tendrá resonancia en la construcción de nuevos monumentos en los siglos XVIII y XIX, dedicados a personalidades nacionales, como

el erigido a Federico el Grande por Friedrich Gilly en 1797, el cual consiste en un templo griego de estilo dórico¹⁵

De acuerdo con Malcom Miles, el primer escenario en el que el arte en espacios públicos tiene un aspecto ideológico es el monumento; incluso cuando, como en la escultura abstracta, éste es presentado como una entidad puramente estética, su contenido en las relaciones formales de formas y volúmenes sitúa al arte público dentro de la historia del monumento. El monumento histórico tiene antecedentes en el comisionado de escultura pública entre 1870 y 1920, que produjo bustos y retratos cuya mayoría observamos hoy en día en las calles, plazas y parques de los pueblos de Europa y de América, al igual que las figuras alegóricas que adornan los edificios públicos, arcos del triunfo y memoriales de guerra. Nikolaus Pevsner anota que los siglos XVIII y XIX habían heredado de los romanos tres estructuras para sus monumentos conmemorativos: “la columna, que sigue al tipo de la columna de Trajano; el arco triunfal, y la estatua ecuestre.”¹⁶

Pero la historia del monumento, como ya hemos visto, no empieza con el monumento histórico en el siglo XVIII y XIX, sino desde mucho antes: después del desarrollo de la escultura en conjunto con la arquitectura durante el periodo del arte Clásico, y posteriormente, cuando la estatua ecuestre y el retrato en busto, también habían sido reintroducidos en la época del Renacimiento, en el siglo XV, y por primera vez en el monumento sepulcral, que aunque la tumba Aragazzi del arquitecto y escultor Michelozzo di Bartolomeo no sea la primera tumba del Renacimiento, ya que cronológicamente había sido precedida por otros dos monumentos, que se le encargaron al taller conjunto de Donatello y Michelozzo, es reconocida como la primera que refleja los ideales humanos de la vida renacentista.

¹⁵ En este sentido cabe citar a Pevsner: “El estilo del Partenón era considerado como el más noble de los estilos, el estilo de la edad de los más altos logros de la humanidad. Ningún otro podía ser suficientemente importante para Federico el Grande”. Cf. PEVSNER, N. (1980). *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*. Barcelona, Gustavo Gili (2ª ed.), p. 17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

El monumento renacentista persiguió el deseo de perpetuar al hombre. “Del mismo modo que la función del biógrafo era evitar que los estragos del tiempo dañaran la reputación de los grandes hombres, así la del escultor era legar su apariencia a la posteridad.”¹⁷

Los primeros monumentos sepulcrales o tumbas humanistas fueron la tumba del papa Juan XXIII, que se inició en 1424, el monumento Brancacci, de 1427, y el monumento Aragazzi, que fue montado hasta 1437. Aunque estilísticamente, de acuerdo con Pope-Hennessy:

...ninguna tumba florentina ejerció tanta influencia como el monumento de Leonardo Bruni, historiador, humanista y político italiano. Bernardo Rossellino consiguió en él la quinta esencia del recuerdo del hombre renacentista, una encarnación ideal de las aspiraciones y realizaciones por las que se creía que debía de ser inmortalizado.¹⁸



Figure 4 Tumba de Leonardo Bruni

¹⁷ POPE-HENNESSY. (1985). *La escultura italiana en el Renacimiento*. Madrid, Nerea, p. 67.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 72.

A pesar de que había retratos esculpidos en las tumbas y monumentos, el parecido del busto con la realidad era un simulacro; es sólo a partir del siglo XV que se incrementa la tendencia a dar a las figuras los rasgos característicos de los retratados en vida, buscando un mayor parecido. El busto renacentista más antiguo que se conserva es obra del escultor Mino da Fièsole; el retrato es de Piero de Médicis, de 1453.¹⁹ En el siglo XV la mayoría de los retratos en busto masculinos llevaban debajo una inscripción con el nombre del modelo, del artista y la fecha. En esta misma época se dio la reintroducción del vaciado del natural que se había practicado en la Antigüedad clásica, que para Pope-Hennessy era sólo una ampliación de la máscara mortuoria, que ya había tenido una importante presencia en el arte de la escultura, especialmente en los monumentos sepulcrales. La importancia que se le concedía a la verosimilitud en los retratos póstumos se demuestra mediante el caso del monumento que para el cardenal de Portugal realizara Antonio Rossellino, a partir de una máscara mortuoria y de un vaciado de las manos del modelo. La máscara tomada del natural en vida, en cambio, era un procedimiento estético, que se derivaba de una nueva concepción del arte humanista y constituía una derivación del monumento sepulcral humanista: “para Alberti la estatua debe retratar a un individuo; debe ofrecer una imagen no del hombre en general, sino de un hombre, por desconocido que sea”.²⁰

El monumento ecuestre, la estatua en bronce de tamaño natural, constituye un elemento importante en cuanto la relación formal de la escultura, su disposición en el espacio y la gente que lo rodea. Donatello sintió que para conseguir el efecto que pretendía tenía que abandonar la Antigüedad. Era fundamental para su concepción que el guerrero a caballo pasara revista a las tropas “con la misma claridad con la que los profetas de mármol del Campanile arengaban a las multitudes que se encontraban debajo (...) su posición concreta estuvo dictada por consideraciones de

¹⁹ “El busto en que Miro retrata a Piero de Médicis es más importante por lo que aspira a ser por lo que es. Lo que aspira a ser es un busto romano re-purificado”. POPE-Hennessy, *Op.Cit*, p. 86.

²⁰ *Ibid.*, p. 87.

efecto, de manera que al entrar en la plaza desde el norte la estatua avanza hacia nosotros, y si entramos por el oeste su perfil amenazador se recorta en el cielo”.²¹

Esta reflexión sobre el segundo escenario en el que el arte en espacios públicos tiene un aspecto ideológico, nos llevará a consultar a Miles para un mejor entendimiento. Para él el tipo de arte en espacio públicos con un aspecto ideológico que cuenta con pocos modelos permanentes, porque produce procesos sociales en vez de objetos; es el *agitational art* (arte de propaganda), un tipo de arte para las masas cuyo propósito era transmitir las ideologías revolucionarias y nuevas filosofías de vida, que se desarrolla sobre todo en la extinta URSS. Este arte proselitista implicaba festivales, teatro popular, propaganda política, y se llevó a cabo durante los años revolucionarios y en el periodo de la guerra civil y los años subsecuentes. Estos actos eran organizados por los artistas con el propósito de activar las fuerzas creativas de cada persona. Los *trenes agitprop*, trenes en movimiento, pasaban por pueblos y aldeas con artistas y actores a bordo; presentaban pequeñas obras, además de que una imprenta permitía la generación, reproducción y difusión de propaganda política del nuevo régimen bolchevique de los soviets en la URSS. Los festivales tuvieron continuidad, a veces incluyendo la inauguración de monumentos. En abril de 1918 Lenin presentó un plan, el cual llamó ‘propaganda monumental’. El arte de propaganda se volvió una forma básica de arte urbano y siempre tomó en cuenta la arquitectura.²²

²¹ *Ibid.*, p. 99.

²² Para ver a profundidad este tema, cf. BAKOS, K. H.-D. *Kunst und revolution. Russische und Sowjetische Kunst 1910-1932*. Austria, Ministry of Culture of the U.S.S.R., (1ª ed.).



Figure 5 Relieve del exterior del pasaje de Petrovsky en Moscú. Hecho de cemento 1920-2921 por el escultor Matvey Manizer.

Las características de los monumentos son varias, pero una de ellas es la importancia de la relación de su ubicación en el espacio, el cual ha sido pensado, la mayoría de las veces, para tener una resonancia respecto a la estructura espacial y cultural en el que se inscribe. Carlos Reyero reflexiona sobre la ubicación de los monumentos:

...muchos monumentos fueron pensados por ejemplo en relación con elementos urbanos significantes, (casi siempre un edificio vinculado al personaje o asunto conmemorado), que, en consecuencia añaden significación al monumento o, cuando menos lo justifican. (...) A esta circunstancia habría que referirse como el fenómeno de la ciudad (o el pueblo) y su estatua porque ni esa estatua podría explicarse en otro lugar, ni ese lugar sería el mismo sin esa estatua (...) el monumento establece con el lugar una relación representativa que lo vincula a él de manera significativa, (...) desde aspectos de jerarquía visual en el entramado urbano, que podríamos calificar como genéricos a conexiones temáticas concretas con edificios preexistentes, que son lo mas frecuentes (...) Uno de los motivos más frecuentes que explican la colocación de un monumento en un determinado lugar es la existencia próxima de un edificio anterior, con el que se pretende establecer una vinculación representativa que marca, en última estancia, todo el entorno.²³

²³ REYERO, C. (1999). *La escultura conmemorativa en España, La edad de oro del monumento público 1820-1914*. Madrid, Cátedra (1ª ed., Vol. 1), pp. 368-377.

Aunque se hayan diseñado monumentos para una ciudad por sus cualidades espaciales y en relación a la historia del lugar y de las demás edificaciones, también hubo monumentos que se hicieron y nunca llegaron a su destino, por lo que hoy en día se encuentran en ciudades para las que no fueron concebidos, como el caso del monumento a Cristóbal Colón, pensado primero para erigirse en La Habana, en conmemoración del cuarto centenario del Encuentro de dos Mundos, pero que se cedió a la ciudad de Valladolid, España, tras la pérdida de la isla, ciudad esta última en donde falleció Colón.



Figure 6 Monumento a Colón en Valladolid España

Otro monumento cuyo origen es importante mencionar es el Monumento a la Revolución en México, porque ilustra cómo se proyecta la urbanización de una ciudad bajo parámetros europeos en un país con una historia colonial. El Monumento a la Revolución encarna en su historia las contradicciones ideológicas de una nación. Inicialmente no tenía la intención de ser monumento, ya que fue planeado como parte de un proyecto de Palacio Legislativo, a cargo del arquitecto

francés Emille Bénard en 1897, en el periodo de gobierno de Porfirio Díaz. Para el arquitecto e historiador Enrique X. De Anda:

Hacer de México la Viena o el París de América fue el ideal urbano del general Porfirio Díaz y para cumplir este fin convocó a una serie de arquitectos europeos que bien sea a través del otorgamiento directo de los contratos, o mediante concursos de carácter internacional, se abocaron a la elaboración de los proyectos destinados a alojar a las dependencias del Gobierno Federal, dispuestas sus ubicaciones en las inmediaciones del gran eje urbano del paseo de la Reforma, que bajo esta administración se convirtió en el equivalente de los Campos Elíseos en París.²⁴

La construcción de este Palacio fue suspendida por la falta de recursos y por las luchas revolucionarias, y más adelante se aprovecharía la estructura del salón de pasos perdidos para su conformación como monumento. La estructura quedó inhabilitada por varios lustros y se pensó en demolerla en su totalidad, pero el arquitecto Carlos Obregón Santacilia propuso el aprovechamiento de la cúpula para erigir un monumento a la Revolución Mexicana recién consumada. La propuesta se aprobó y su construcción duró de 1933 a 1938. Este monumento, tiempo después, también fue habilitado como recinto funerario. El Monumento a la Revolución es una estructura cuyo origen encarna los ideales de una nación que busca una imagen urbana europeizada y que a la vez omite, a través de sus evocaciones estilísticas del Art Decó, la historia de los pueblos indígenas que aún viven en condiciones de marginación²⁵.

La transformación de la función de una construcción, destinada a un palacio durante el mandato de un dictador, a Monumento a la Revolución, es un ejemplo de cómo el monumento encarna un proyecto de nación que excluye la cosmovisión y noción de

²⁴ ANDA, E. X. (2006). *Historia de la Arquitectura Mexicana*. Barcelona, Gustavo Gili. (2ª ed.), pp. 160-161.

²⁵ El 1º de Enero de 1994 hubo en México un levantamiento armado indígena, por parte de Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Este movimiento guerrillero se desplegó un manifiesto que incluye la frase siguiente: "Techo, tierra, trabajo, educación, independencia, democracia, libertad, justicia y paz. Estas fueron nuestras banderas en la madrugada de 1994. Estas fueron nuestras demandas en la larga noche de 500 años. Estas son hoy nuestras exigencias." escrito por el Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

progreso de la población indígena, de campesinos y obreros, los cuales eran y siguen siendo los sectores de la población más afectados por la economía capitalista; por ello, la noción del monumento como potenciador de ideologías o espacio de memoria colectiva en este caso es fallido, y por el contrario, se convierte en una muestra de los monumentos que omiten las injusticias que vive una nación, quedando sólo como un elemento ficticio que evoca, mediante su estilo artístico, un modelo de vida europeo lejos de las necesidades de las multitudes. El Monumento a la Revolución no evoca más que una revolución frustrada y, aunque tenga la intención de ser un símbolo de un cambio democrático y de memoria legítima en México, es una construcción que simboliza los poderes recientemente adquiridos por el triunfo de la fracción burguesa. Enrique X. De Anda escribe: “A partir del régimen presidencial de Venustiano Carranza (1914-1920), empieza a configurarse dentro de la arquitectura el proyecto sustitutivo del eclecticismo porfiriano: el nacionalismo.”²⁶ Actualmente en el Monumento y en el espacio abierto que lo rodea, la Plaza de la República, se realizan actividades culturales, sociales y políticas.

Durante la Revolución el tono europeizante se ve interrumpido, pero se retoma para un proyecto nacionalista. Carlos Monsiváis hace una periodización de la historia cultural de México y escribe que el periodo de primera influencia revolucionaria (1915-1920) se da en el siguiente contexto:

La derrota de la revolución popular de Zapata y Villa y el triunfo correspondiente a la fracción burguesa (Carranza, Obregón). Retorno paulatino de la estabilidad. Se reanuda de manera asilada y declarando o resistiendo ese aislamiento las actividades culturales. Consecuencia inmediata de la revolución: una desvinculación de las fuentes tradicionales (civilización europea) (...) a resultados de lo anterior y del continuo poderoso impacto de la Revolución, surge en las élites un interés por descubrir lo que puede ser el país, interés, que originado en el romanticismo, se había limitado durante la dictadura (...). Respecto al periodo de exaltación nacionalista, Monsiváis (1921-1924) apunta: Segundos resultados de la experiencia revolucionaria: la creación, recuperación y/o difusión de símbolos y mitologías (...) la necesidad de una cultura que no desmerezca la épica de la Revolución (...) La Revolución Mexicana concebida como una experiencia universal política, social y artística. (...) La incorporación de la minoría indígena a través de la redención educativa. (...) Contexto y dialéctica interna: (...) el presidente Obregón al tiempo que inicia la etapa del caudillismo, busca en la institucionalidad del trabajo cultural, un instrumento de legalización de su

²⁶ *Ibíd.*, p. 164.

régimen (...) Paralelamente, difusión internacional de la Revolución como un fenómeno folclórico que sintetiza Pancho Villa.²⁷

Con este ejemplo de México abrimos las preguntas que intentaremos responder en los apartados siguientes: ¿Qué es un monumento histórico? ¿Cómo se ven en la actualidad los monumentos? ¿Se trata de símbolos de una memoria legítima? Como en el caso de la reconstrucción de Palacio Legislativo, que fue suspendido pero no destruido, sino empleado sin resignificarlo, lo que dio continuidad a la ideología europeizada de la dictadura de Díaz. el entonces nuevo gobierno sucesor, mediante un proyecto nacionalista mantiene en el monumento el carácter esencial de la ciudad de México, la cual se ha mantenido desde la Colonia en un continuo proyecto de modernización, que a menudo se interrumpe porque las multitudes no son beneficiadas por ésta. Este último aspecto será retomado en el segundo capítulo de esta investigación.

I.3. El monumento histórico

Para que un monumento adquiera su carácter histórico es obligatorio un cierto distanciamiento que pueda generar una mirada sobre el pasado, tiempo diferente a aquel desde el que se mira. De acuerdo con María Luisa Lourés, el monumento alcanza su categoría histórica cuando, como consecuencia de esa mirada, se presenta un proyecto de conservación explícito.²⁸

La noción de monumento histórico se puede plantear desde varias perspectivas, pero aquí abordaremos en principio dos, porque son opuestas en su concepción: el monumento como patrimonio histórico, como un portador de un mensaje espiritual del pasado, como un testimonio vivo de las memorias de cada pueblo y sus tradiciones antiguas, que la Humanidad considera como un patrimonio común y en

²⁷ MONSIVAIS, Carlos (Julio-diciembre de 1975).

<http://hdl.handle.net/123456789/7232>. Consultado el 19 de Abril de 2010 en <http://hdl.handle.net/123456789/7232>.

²⁸ LOURES, S. M. *Del concepto de monumento histórico al de patrimonio cultural*, en *Revista Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica*, 1 (94), pp. 141-150.

cuya conservación se compromete ²⁹; o el monumento como símbolo de imposición, pensado desde una compleja relación con el tiempo, porque plantea un pasado o su imitación, pero es erigido con el fin de afectar a los públicos contemporáneos con relación a la historia de aquéllos que mantenían el poder y su perdurabilidad. Conforme estas definiciones, se puede afirmar que en el monumento se representa en el presente un pasado de muchas posibles construcciones.

Aunadas a estas definiciones de aspecto ideológico se encuentra una tercera, concebida desde una visión urbanística que afecta sensorial y cognitivamente al habitante de las ciudades: “Un monumento es un elemento urbano de carácter permanente cuya significación, más que estrictamente funcional, asume un estado de espíritu colectivo que participa preponderantemente en el proceso morfológico de un área ciudadana.”³⁰ Las perspectivas de discusión del monumento difieren de acuerdo a las perspectivas profesionales; los urbanistas, por ejemplo, harán mayor énfasis en el monumento desde una descripción no crítica y más bien como elemento en un paisaje geográfico, más que cultural, que está inscrito como elemento cotidiano. Marina Wagner lee los monumentos a través de una cultura histórica, ve aquéllos que han mantenido un interés público amplio a pesar de su propósito original, como significantes culturales de una ciudad. Ella escribe que la Estatua de la Libertad comparte características con la Torre Eiffel; ambos son monumentos con una pequeña función extra, “separado de uso y servicio, ellos resisten la obsolencia. Ellos son en primer lugar expresiones de identidad.”³¹

Entre el final del siglo XIX y los comienzos del XX se da una expansión en la comisión de monumentos; en esa época su uso fue generalizándose académica y técnicamente en los países europeos, junto con el nombramiento de comisiones de expertos y personal administrativo para su cuidado, y mediante la promulgación de

²⁹ Carta de Venecia. Prólogo de la Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de los monumentos y los sitios. 1964

³⁰ ORIOL, Bohigas. 1973, *Lo monumental en la ciudad*, en *Revista EMU de Arquitectura*, 67: 43-48

³¹ WAGNER, M. (2000). *Monuments and Maidens The allegory of the female form*. Los Angeles, University of California Press (2ª ed.), p. 6.

leyes propias de protección y declaración de los monumentos nacionales: en 1887, en Francia; en 1906, en Estados Unidos, y en 1909, en Italia.

La expansión en la comisión de monumentos surge cuando el saqueo por las guerras coloniales estaba siendo asimilado a la cultura del museo europeo; es una declaración de identidades nacionales que toma lugar de una manera ligeramente diferente a ambos lados del Atlántico. Retomando la idea del monumento como un objeto que encarna un tiempo dislocado, porque su sentido va adquiriendo nuevas significaciones de acuerdo al tiempo y a la transformación del espacio en donde se erige, a continuación hablaremos de las esculturas que Miles cita para ilustrar este postulado.

Él expone en su texto que “las figuras alegóricas que representan los cuatro Continentes, diseñadas por el escultor norteamericano Daniel Chester French, y colocadas en 1907 en el Alexander Hamilton U.S Custom House en Nueva York, están traducidas gráficamente en figuras femeninas, las cuales denotan actitudes culturales y políticas.”

Actualmente se encuentra una breve descripción de estas esculturas en la página en línea del lugar, la cual omiten información visual importante para una descripción más exacta de cada continente. Por ejemplo, la descripción para el continente Americano señala:

A la izquierda inmediata de la entrada no se halla un continente, sino la representación del Hemisferio Occidental, América del Norte y del Sur. La mujer sentada y en alerta sostiene la antorcha de la Libertad y lleva en su regazo tallos de maíz . En el otro extremo, la figura del Trabajo se agacha a su lado, poniendo en marcha una rueda alada de la Fortuna con una de sus manos; En la otra, sostiene herramientas mecánicas del conocimiento: un imán y un prisma. Aunque dice representar a todo el hemisferio, la escultura no hace referencia a otras naciones y culturas de una manera positiva, y representa sobre todo la prosperidad de los Estados Unidos.³²

³² http://www.oldnycustomhouse.gov/history/artists_art/daniel_chester.asp. Consultada el 4 de abril del 2010.



Figure 7 Frente de figura alegórica del continente Americano de Daniel Chester French

Lo que no se menciona en esta breve descripción es que también existe la figura de un indio ubicado atrás de la mujer; el indio y el maíz están relacionados profundamente, ya que fueron ellos quienes enseñaron como cultivar el maíz a los recién llegados de Europa y quienes fueron masacrados brutalmente en su mayoría, por lo que esos tallos de maíz, que ahora sostiene la figura femenina, alguna vez fueron parte del sistema de alimentación de aquéllos a quienes omitieron en la historia de progreso de los Estados Unidos que, cabe anotar, no es el único país que conforma América. Esas otras realidades han sido continuamente omitidas estéticamente a través del tiempo hasta la actualidad, porque estas esculturas siguen estando en el espacio urbano en Nueva York, ciudad cosmopolita donde hoy en día hay una gran cantidad de migrantes de todo el mundo, muchos de ellos provenientes de Latinoamérica.



Figure 8 Perfil de 9 figura alegórica del continente Americano de Daniel Chester French

Para Miles la figura del indio, visible solo desde algunos ángulos, se inscribe en un segundo plano, atrás de la figura femenina, como si aceptara el genocidio, que aún sucedía en 1907, dentro de una memoria viva; en este sentido se puede señalar que esa memoria viva no es la de 1907, sino la de esta época: es la memoria de los pueblos marginados y migrantes que operan desde una estructura diferente a la de tiempos coloniales, pero que siguen teniendo una lógica de subordinación a un poder soberano. La construcción del Alexander Hamilton U.S. Custom House es en la actualidad un museo de Arte Nativo Americano.

Tanto la figura de Europa como la de América están situadas en la entrada principal. Europa lleva una vestimenta griega; su brazo lo sostiene un libro que está sobre una esfera, la cual representa la tierra; en la parte trasera se encuentra un barco y en él un águila romana imperial y un báculo de obispo, tipificando el poder pagano de Europa y la subsecuente dominación del Cristianismo; al costado del trono se observan fragmentos del friso del Partenón.



Figure 10 Figura alegórica de Europa

África, en cambio, es una figura dormida en una roca natural, como algo opuesto al trono de Europa; la figura esta semidesnuda, dejando su pechos al aire; sus brazos están apoyados en una esfinge maltratada y en un león africano. Una figura encapuchada se encuentra detrás de ella, de la cual sólo los ojos son visibles.³³ La diferencia de África con el resto de los continentes es importante; la postura de la mujer durmiendo y semidesnuda denota un momento de vulnerabilidad: aquélla que duerme y no sabe que es observada desde afuera, mientras que la esfinge maltratada se muestra como el pasado destruido.

³³ [http://www.oldnycustomhouse.gov/history/artists art/daniel_chester.asp](http://www.oldnycustomhouse.gov/history/artists_art/daniel_chester.asp)
Consultado el domingo 4 de abril del 2010.



Figure 11 Figura alegórica de África

Asia es una mujer sentada que representa la filosofía introspectiva; aparece tranquila, con los ojos cerrados; sostiene varios emblemas religiosos: una imagen de Buda, un desplazamiento de la rueda budista de la ley, una flor de loto con una serpiente enrollada alrededor de su tallo y una pequeña cruz de la cristiandad. Ella se viste con ropas, muchos collares adornan su cuello cubierto. Sus pies desnudos están sobre tres cráneos. Un tigre, primitivo pero sumiso, comparte el mismo peso que las tres figuras esclavizadas de la ignorancia, la superstición, y la superpoblación, representadas por un niño arrodillado, un hombre atado de mayor edad y una madre con su niño sin cobijo.



Figure 12 Figura alegórica de Asia

Estas figuras materializan en la esfera pública la noción de hegemonía; mediante símbolos y posturas corporales muestran a América y a Europa como continentes soberanos y a Asia y África como subalternos, como pueblos a los que la inserción de símbolos occidentales les hace parecer más civilizados. En el caso de África, la postura y desnudez de la mujer denota vulnerabilidad; a diferencia de los demás continentes, ella no está sentada en una postura que exprese poder ni tranquilidad; ni siquiera aparece sobre un trono, lo que justifica su historia de saqueos y esclavitud. La figura de la esfinge maltratada, por otro lado, nos remite a las ruinas arqueológicas que deben ser protegidas, que sólo tienen un valor desde el punto de vista de la industria cultural; hoy en día, casi todas las grandes ciudades poseen algún museo con una sala de arte egipcio. En las grandes colecciones de arte, como las del museo de Albert y Victoria de Londres, se muestra claramente cómo una cultura viva es absorbida por la cultura hegemónica y se la desvincula de cualquier noción del presente, para reconocerla, en su lugar, como una civilización antigua cuyo resplandor se extinguió. Mediante este ejercicio se crea un vínculo entre el pasado y el presente, ya que las actuales situaciones económicas de Grecia y Egipto son ejemplos de economías de periferia en Europa y África, respectivamente. Para el arquitecto Juan Daniel Fullaondo: “el monumento es aquello que conserva su valor

más allá de sus propia grandeza histórica, una forma que transmite su contenido ideológico y su validez superando los límites impuestos por la cronología. Un testimonio irrefutable de la 'memoria' de la humanidad.”³⁴

Los monumentos afectan y definen los valores de la esfera pública de una manera que nunca es neutral ni decorativa. El rol simbólico de los edificios es clave en la relación entre sociedad y ambiente. Para Miles, una mediación desde la posición de poder está encarnada en el monumento, mientras que la labor del comisionado del arte público no es menos reforzadora de ciertos valores y gustos, muchas veces dependientes del apoyo del estado.³⁵

El desarrollo de los monumentos públicos en los siglos XVIII y XIX responde a un programa de educación pública y progreso emprendido por estados que representan a la clase media industrial, que crea una historia nacional también a través de la invención de tradiciones, incluyendo la apertura a colecciones públicas de arte. En particular, llama la atención el caso de Friedrich Schinkel en el año de 1835, cuya intención era la de colocar en su museo en Berlín, dentro de la columnata, monumentos de aquellos que tuvieran un especial interés público y quien en un proyecto de 1835 para un palacio quiso reservar espacios para la conmemoración de hombres famosos de su país por medio de monumentos, “para disfrute e instrucción en todas las ciencias y artes, en vistas a la participación del pueblo” un programa (...) que marca la transición del palacio a la institución pública.³⁶

El monumento guarda una relación fundamental entre su significación y el sentido que quiere proyectar para las personas que con seguridad los verán, en caso de estar dentro de un palacio conforme la intención de Schinkel y también es un objeto que

³⁴ FULLAONDO, J. D. (2004). *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, En Z. I. VIVAS, *Entre la escultura y el mobiliario urbano Del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano*, Bilbao, Universidad del País Vasco, p. 77.

³⁵ MILES, *Art, Space and the city public art and urban future*, p. 61.

³⁶ PEVSNER, N. (1980). *Historia de las Tipologías Arquitectónicas*. Barcelona, Gustavo Gili (2ª ed.), p. 19.

crea espacios de contemplación en donde la gente se reúne; se trata entonces del monumento como generador de espacio público en base a una concepción formal, que es utilizado para la traza de las ciudades. Como apunta Félix Duque:

‘los monumentos permitían que el público se reuniera en su entorno, en cuanto creadores de un espacio abierto, (conceptos que iremos citando en el transcurso del texto), dado que su emplazamiento configuraba por lo común naturalmente, una plaza, conjuntando así las glorias de la historia patria con una naturaleza dominada y estructurada en la ciudad, como símbolo de la dominación general de la urbe sobre el ‘territorio’; en una palabra los monumentos (y con ellos las plazas, los jardines y los parques) formaban parte de un modo triple de espaciar, de hacer sitio público, y de hacerle sitio al público, 1) un vacío, abierto para todos como lugar de esparcimiento, (el vacío instaurado en la plaza pública), 2) delimitado por lo volumétricamente ‘lleno’ pero racionalmente ahuecado: los edificios de uso colectivo (el monumento arquitectónico) y 3) líneas de conexión (territorial urbana): la red viaria (protegida y significada con sus nodos, sendas e hitos.)

I.4. Comisiones y autores de los monumentos

A partir del ejemplo de la carta de Schinkel que acabamos de analizar, nos surge la siguiente pregunta: ¿Quién patrocina los monumentos y quién los construye?

En el caso de los monumentos para los grandes genios, o de los monumentos nacionales, que tuvieron su mayor auge en el siglo XIX, en su mayoría fueron encargos por las monarquías, que además erigieron monumentos a reyes y príncipes después de su muerte; o del Estado Nación que se celebraba a sí mismo a través de una persona o de sus creadores; o de algunos particulares que erigieron monumentos a los grandes hombres. Los creadores eran arquitectos de diversas nacionalidades europeas y de América del Norte, de educación académica. Napoleón, por ejemplo, erigió dos de los mayores monumentos en París: La *Colonne Vendôme*, bajo el modelo de la columna trajana, construido en 1806-10, que lleva una estatua de Napoleón en la cima, y el *Arco del Triunfo* en la plaza Etoile, iniciado en 1806 y finalizado hasta 1836. Este arco fue dedicado a la gloria de las armas imperiales y su diseñador fue Jean Chalgrin. Napoleón, como otros personajes de la historia con el suficiente poder y capital para estructurar el entorno urbano decidió, de acuerdo con sus propios intereses, qué y quienes debían de ser recordados de entre los personajes y los momentos de la historia, a partir de diferentes estilos

arquitectónicos y escultóricos de la Academia que parecían utilizar los lenguajes visuales más cercanos a la gente; por ejemplo, los bustos de retratos se realizaron en un estilo naturalista aunque no dejan de tener esa artificialidad que proviene de la alta cultura y de la dominación de estilo dictada por estos mecenas del monumento. Las estatuas o bustos de los personajes o genios de la humanidad no dejan de tener una intención de carácter ideológico, de acuerdo a los intereses de las personas que ocupaban las esferas de poder en esa época, a pesar de buscar un carácter ilustrativo y de ser reconocidas por su forma.

Miles señala que las asociaciones respecto al significado de los retratos en busto puede cambiar a lo largo de la historia, y se pregunta, en torno a esta reflexión: ¿Cómo ve una persona negra en Brixton³⁷, cuyos ancestros se ubican en las plantaciones de las Antillas occidentales, un busto en bronce del filántropo victoriano de raza blanca Sir Henry Tate. Este prohombre donó parte de su fortuna a la galería y a la librería Tate, pero hizo esa fortuna gracias a las plantaciones de azúcar, industria que dependía de la esclavitud³⁸. Esta pregunta puede responderse, al menos parcialmente, mediante los ejemplos de la violencia ejercida en contra de los monumentos a lo largo de la historia, con una intención destructiva del arte, con el estudio de los iconoclastas y el vandalismo y, más a profundidad, con la degradación del arte ubicado en los espacios públicos, todo lo cual queda fuera de los límites de esta investigación.

Para Miles, la proliferación de las estatuas a lo largo de los siglos XVIII y XIX corresponde a una intención de legitimar los recientes poderes adquiridos por las naciones y la riqueza de los industriales de América y Europa. Estos conflictos sociales se incluyen dentro de los mitos fundacionales de la identidad nacional; especialmente en Europa, donde intentan que la noción de sacrificio ocupe el lugar del dolor personal por la muerte de los seres queridos durante las guerras coloniales,

³⁷ Brixton es un área al sur de la ciudad de Londres, que ahora está en proceso de aburguesamiento pero que anteriormente era una de las zonas más marginadas y conflictivas, donde se han producido diversos problemas de carácter racial.

³⁸ MILES, *Art, Space and the city public art and urban future*, p. 66.

esfuerzo apoyado por la religión, que establece todo un ritual para su conmemoración pública, complementando al que se realiza de manera civil mediante dichos monumentos. Se trata de un proceso, descrito por Bird y citado por Miles, que revela el deseo del Estado por representarse a sí mismo como la autoridad unificadora. “La transformación de las memorias específicas de un grupo o una clase en la memoria nacional, reemplaza la experiencia grupal mediante una abstracción unificada, en la que las memorias del grupo son absorbidas, tal como los restos de los templos excavados durante las campañas napoleónicas”³⁹.

I.4.1. La hegemonía

El término hegemonía está relacionado con el monumento histórico, ya que ayuda a entender cómo y dónde la sociedad política, y sobre todo la sociedad civil, contribuyen con las instituciones a la producción de significado y valores que producen, dirigen y mantienen el consentimiento espontáneo de varios estratos de la sociedad a ese mismo *statu quo*. Este concepto está relacionado con el desarrollo de la propiedad privada, que sirve al interés de un grupo específico y que frecuentemente se embellece por medio del arte público.

I.4.2. La alegoría

La persuasión de la historia se afirma a través de una meditación estética. A pesar de la variedad de las formas, sus aspectos comunes son: la primacía de una lectura visual, basada en las formas idealizadas del clasicismo; el reconocimiento del naturalismo, y la comunicación de inevitabilidad, que comienza con el uso de un lenguaje basado principalmente en una tradición alegórica y en conceptos surgidos de la nueva conciencia política del siglo XVIII de la sociedad burguesa, como la *Libertad*; del colonialismo, como la *Navegación*, y de la expansión industrial, como la *Mecánica*, a los que les fueron dados formas alegóricas, generalmente femeninas.⁴⁰

³⁹ MILES: 1997, *Art, Space and the city public art and urban future*, p. 67.

⁴⁰ MILES, *Art, Space and the city public art and urban future*, p. 71.

Siguiendo la línea de Miles, el problema del monumento y la representación de ideas o momentos llegó a tal punto que los escultores aplicaron un lenguaje alegórico a ideas modernas, en vez de clásicas, y el esfuerzo decayó en invenciones que no son ideas sino cosas; por ejemplo, el teléfono es representado meramente como una figura femenina sosteniendo un teléfono. Otro ejemplo es la libertad, un concepto político que ha sido tema de grandes obras artísticas como *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix, cuya figura principal es una alegoría de la libertad, o la *Estatua de la Libertad* en la Isla Ellis.

Otro tema alegórico de la escultura del siglo XVIII fue el agua, que evocaba imágenes de la naturaleza que se materializaban en esculturas del paisaje en el espacio urbano a partir de la fuente, como en las esculturas de Bernini, para quien la escultura es concebida casi en función de dicho elemento.

Los desafíos al lenguaje clásico de la alegoría comenzaron en el siglo XIX, e incluyeron al *Pensador* de Rodin. De acuerdo con Miles, “una versión más grande del original que se situó afuera del Panteón de París en 1906, usa un lenguaje realista para expresar simpatía por la emancipación del trabajador (...) Rodin la describe como el pensamiento fértil de aquella gente humilde de la tierra, quienes son nada menos que los productores de energías poderosas”⁴¹ y lo ve como el precedente del monumento para los trabajadores franceses.

Hasta ahora hemos visto que el monumento conmemora a una persona o un momento en la historia, y que su disposición en el espacio no es causal, sino que esta erigido en lugares específicos dentro de las ciudades, lo cual comienza a cambiar ya en el siglo XIX, junto con la crisis de la representación clásica y alegórica. Y es en la obra de Rodin donde se observa el cambio de paradigma de la lógica del monumento en la historia moderna.

⁴¹ MILES, *Art, Space and the city public art and urban future*, p. 77.

I.4.3. La pérdida de la razón del monumento o la crisis del pedestal

De acuerdo con Rosalind Krauss, *Las puertas del Infierno* y el *Monumento a Balzac*, fueron concebidos como monumentos, es decir, pensados desde su concepción para un sitio en específico. El primero fue un encargo, en 1880, para crear unas puertas alegóricas sobre el tema del infierno de Dante, destinadas para el Museo de artes decorativas de París; el segundo fue encargado en 1891 para instalarlo en un sitio en específico en París: la galería de Orléans del Palais-Royal. Ambos proyectos fracasaron: el Museo de artes decorativas de París no se construyó y las puertas no se llegaron a fundir en bronce, mientras que algunas partes, como *El pensador*, una figura que se encontraba en el centro del dintel de esas puertas, ha sido reproducida en varias copias que se encuentran alrededor del mundo. Respecto al *Monumento a Balzac*, en 1898 se expuso su maqueta en yeso, la cual carecía de cualquier tipo de alegoría; se trataba de una figura que presentaba al escritor vestido con una camisa de dormir. La figura fue rechazada y Rodin finalmente la destinó a su jardín.

Otro aspecto que anuncia la crisis de la lógica del monumento es la pérdida del pedestal, cualidad presente en el *Monumento a Balzac*; Rodin funde el pedestal y la escultura en un mismo bloque indiferenciado. El pedestal hasta ese entonces, de acuerdo con Javier Maderuelo, tenía como misión “no sólo elevar la obra del suelo y subrayar su carácter erecto, sino expresar la idea de que la obra era un volumen pesado, sólido y macizo capaz de sobrevivir al paso del tiempo y resistir a los inclementes fenómenos de la naturaleza, como inundaciones o terremotos. Pero el pedestal era también un altar sobre el que se glosan las hazañas de los héroes o se recuerdan los hechos que originaron su elevación .”⁴²

Sobre las *Puertas del infierno* y el *Monumento a Balzac*, Rosalind Krauss señala: “con estos dos proyectos escultóricos cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa [...] una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta del lugar, lo cual

⁴² MADERUELO, *La pérdida del pedestal*, p. 21.

es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial”⁴³

Para el estudio de las características de la escultura modernista, a partir de estos dos ejemplos que rompen con la lógica del monumento inscrita en la tradición de la escultura clásica, cabe anotar, a manera de resumen, la definición de sus cualidades, para comprender y valorar algunas de sus transformaciones, que desarrollaremos en el siguiente capítulo. De acuerdo con Javier Maderuelo:

Estas cualidades se refieren fundamentalmente a los aspectos formales, al empleo de los materiales, a los procedimientos utilizados por los escultores y al repertorio temático de las esculturas. La escultura clásica en sus aspectos formales respondía a unas reglas concretas (... que), se expresan a través de la representación pitagórica de los cánones, entronizando la figura humana como “metron” del universo.⁴⁴

La característica más relevante de la escultura clásica es el tema; la misión del escultor era la representación casi descriptiva del cuerpo humano, solo o acompañado de otros cuerpos, animales u objetos, que afirmaban alegóricamente los atributos del representado, que le daban un aspecto formal y una presencia física muy determinada. Los escultores clasicistas requerían del conocimiento de tratamientos muy específicos y complicados, que les otorgaban la categoría de artistas; ellos daban forma a la materia a partir de cincelar, tallar o modelar.

Además de estos aspectos, la presencia física de la escultura ha hecho que un lugar sea más importante que otro, para ayudar a construir los espacios más emblemáticos de las ciudades, aspectos que ya se desarrollaron a grandes rasgos en este capítulo.

En el próximo capítulo hablaremos brevemente de cómo la escultura se transformará radicalmente a partir de la obra del discípulo de Rodin, el escultor

⁴³ *Ibid.*, p. 64

⁴⁴ MADERUELO, *La pérdida del pedestal*, p. 16.

Constantin Brancusi, para un mejor entendimiento del desarrollo del arte público, y explicaremos ampliamente cómo se darán diversos cambios, como la pérdida del pedestal; la ausencia de materialidad; la funcionalidad de la obra; el rechazo de los “materiales nobles”⁴⁵; los procedimientos formativos, y la elección de nuevos temas escultóricos, como el paisaje. Nos centraremos en el tema de la arquitectura y las interacciones entre escultores, arquitectos y urbanistas con los ayuntamientos o los encargados de obras públicas en las ciudades modernas.

⁴⁵ Los materiales más representativos de la escultura clásica son fundamentalmente: el mármol, el oro, la plata, el marfil, el bronce y las maderas preciosas.

CAPÍTULO II

Escultura y Evolución al Arte Público

II.1. Arte y arquitectura

En la escultura moderna se observa mediante la pérdida del pedestal, la ausencia de voluntad conmemorativa y el carácter efímero que se opone a la noción de trascendencia que caracterizaba al monumento; la ausencia de materialidad que se vuelve una característica más que se relaciona con la pérdida de cualidades formales de la escultura y con una negativa constante durante todo el periodo moderno hacia el monumento. Así como el proceso en que la escultura se desliga de la arquitectura que hasta el siglo XIX había sido su soporte. Este proceso lo analizaremos a profundidad a partir de la obra de los minimalistas como parte del movimiento de las vanguardias del siglo XX.

Las transformaciones que sufre la escultura en los primeros años del siglo XX, las abordaremos como momento de crisis del monumento, definiremos y vincularemos la escultura funcional con la escultura monumental y posteriormente el proceso de recuperación del monumento en la década de los sesenta en Estados Unidos para desarrollar el fin del monumento y comenzar a describir las prácticas colaboracionistas entre escultores, arquitectos, urbanistas, paisajistas como partes de programas de embellecimiento de las ciudades modernas o de recuperación de espacios públicos, a lo cual se le conoce actualmente como Arte Público basándonos en la cartografía que hace Javier Maderuelo. Paralelamente al desarrollo de las prácticas colaboracionistas entre artistas y arquitectos nos aproximaremos a la relación de la arquitectura con el funcionalismo de Le Corbusier, y la influencia de éste en la arquitectura de la ciudad de México desde la época de los años treinta a los sesenta.

II.2. Transformación de la escultura

La ausencia de materialidad se relaciona con la disolución de límites de la obra escultórica, por lo que la noción de los límites volumétricos tenía que empezar a definirse mejor, por la carencia de contornos que delimiten volúmenes bien definidos, lo efímero va a tener una relevancia mayor a mediados de la época de los sesenta con el llamado 'land art', o arte de la tierra.

Otros materiales serían empleados contrarios a los llamados materiales nobles que serían remplazados por los materiales industriales como las placas de acero, aluminio, madera aglomerada contrachapada, plástico, acero inoxidable, o los residuos industriales; para los minimalistas de acuerdo con Javier Maderuelo lo esencial es pensar la obra, imaginar los volúmenes y colores platónicos que, como cualquier arquetipos universales, se encuentra en el mundo de las ideas, su trabajo es, por tanto, de índole conceptual no material.⁴⁶ El empleo de este material industrial por lo tanto también involucraba el trabajo de los obreros industriales especializados en su uso.

El término construir se insertará en las nuevas prácticas escultóricas del siglo XX, lo que llevará a que se vinculen de nuevo la escultura y la arquitectura y una nueva atracción por el oficio de los arquitectos se desenvolverá entre los nuevos escultores.

En el arte clásico y en el monumento, el tema se centraba en el cuerpo humano, pero en la escultura moderna las temáticas cambian al igual que el material de representación a esas otras ideas o conceptos. Esa transición de tratamiento del cuerpo y de cambio en el tema de representación se observa en el proceso artístico de los escultores Rodin y Brancusi.

⁴⁶ MADERUELO, J. (1994). *La Pérdida del pedestal* (Vol. 3). Madrid, España: Círculo de Bellas Artes, Fundación de cultura de Valladolid, Diputación de Huesca. Pág.26

II.2.1. Transición de la escultura clásica y neoclásica a la moderna: Rodin y Brancusi

En la escultura clásica, especialmente en los relieves, la frontalidad del relieve fuerza a los espectadores a ubicarse en frente de él y observarlo, de esta manera el efecto de la composición no es diluido, el relieve depende de una relación entre las figuras esculpidas y el piso, este piso funciona como un fondo al igual que en la pintura. Los relieves clásicos son esencialmente narrativos.

De acuerdo con Rosalind Krauss, en el clasicismo, la trascendencia de un único punto de vista era a menudo explícitamente tratado al utilizar figuras en pares y tríos, de tal manera que la vista frontal de una figura podría ser simultáneamente favorable con la vista trasera de su pareja.⁴⁷ Este principio compositivo se puede observar en las esculturas neoclásicas 'Las Tres Gracias' de Canova y de Thorwaldsen. 'El espectador no ve una figura sencilla en rotación pero, en vez de, ve tres desnudos femeninos que presentan el cuerpo en tres diferentes ángulos. Como en el relieve, esta presentación arregla los cuerpos, a lo largo de un plano sencillo frontal, que lo hace legible de un vistazo.'⁴⁸ Es en este aspecto en el que la obra de Rodin rompe con la tradición clásica y neoclásica ya que en 'Las Tres Sombras' de Rodin esta conformación es ausente, simplemente repite la misma figura tres veces y despoja del grupo la idea de composición. En este aspecto Krauss observa: 'Al parecer referirse el espectador a nada mas que su simple producción triple del mismo objeto, Rodin reemplaza el ensamble narrativo con uno que habla de nada, solo del repetitivo proceso de su propia creación.'⁴⁹ Lo cual marca un verdadero cambio de transición de la escultura clásica y neoclásica a la moderna.

⁴⁷ KRAUSS, R. (1989). *Passages in Modern Sculpture* (séptima ed.). USA: The MIT Press. Pág. 12

⁴⁸ *Ibíd.*,19.

⁴⁹ KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, 20.



Figure 13 Tres Gracias de Canova



Figure 14 Tres Gracias de Thorwaldsen



Figure 15 Las tres sombras de Rodin

Otro aspecto importante es el cambio en el tratamiento de la figura humana, la estructura interna del cuerpo que proviene del esqueleto es omitida, las figuras no parecen manifestar mas la estructura interna del esqueleto que podría soportar el movimiento de los cuerpos.

“La superficie del cuerpo, esa frontera entre lo que creemos como interno y privado, y lo que conocemos como externo y público. Es el locus de significado para la escultura de Rodin. Y es una superficie que expresa igualmente los resultados de fuerzas internas y externas. Las fuerzas internas que condicionan las superficies de la figura son, por supuesto, anatómicas, musculares. Las fuerzas que modelan las figuras de afuera en si mismo vienen del artista: el

acto de manipulación, artificio, su proceso de hacer. Algunas esculturas de Rodin podrían casi servir como ilustraciones de un manual en bronce de fundición, tan claramente hecho que ellos documentan los procesos de información.”⁵⁰

En la escultura ‘Flying Figure’ de Rodin se muestra el corte de un cuchillo que escinde una parte de la pierna y partes del cuerpo sin haber sido restauradas por barro, lo que genera en el espectador la noción del proceso de la obra, al situar a ese bronce fundido como parte de un modelado previo a la fundición que es también parte de la obra, lo cual dice Krauss obliga al espectador a reflexionar: el significado no antecede a la experiencia, pero ocurre en el proceso de la experiencia misma. Es en la superficie del trabajo que dos partes del proceso coinciden ahí, la externalización de los gestos cumple con la impronta del artista quien es él que da la forma.

En la obra de Rodin, la trascendencia de un único punto de vista desaparece, y la repetición de una misma figura, se manifiesta como una marca totalmente autorreferencial. Rodin reemplaza el ensamble narrativo por uno repetitivo de su propia creación. En el Balzac de Rodin de acuerdo con Rilke Raine Maria, él esta hablando de una percepción escultural del cuerpo la cual no toma por concedido que el significado del cuerpo es el mismo que su estructura anatómica.’⁵¹ Mas tarde, Brancusi, vinculará esto a su obra escultórica pero negando los tratamientos de las superficies elaboradas de Rodin.

Brancusi pulió sus obras hasta el punto en que no se observaran las marcas del trabajo hecho a mano en el estudio. Para Krauss, su insistencia en trasladar cada una de sus esculturas en mármol en bronce pulido disipa la noción de que los trabajos fueron concebidos como una celebración de las densidad monolítica de la piedra natural, o racionalizada en los términos de un bloque de mármol. ⁵²

⁵⁰ KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, 29.

⁵¹ KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, 96.

⁵² KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, 100.

Brancusi cuestionó el rol de las estructuras narrativas de la escultura a partir de la noción escultórica de lo unitario y no analizable. Al observar sus obras que son cilíndricas, ovoides o esféricas que son deformadas mínimamente uno no puede analizarlas formalmente ya que no se puede dividir una esfera y analizar sus partes constitutivas. Al no poder analizar sus estructuras internas la obra se vuelve contemplativa. Brancusi, invita a darnos cuenta de la forma en específico en el que la materia se inserta a si misma en el espacio, como en la obra del 'Torso de un Joven Desnudo' en donde escoge un tronco con el crecimiento de sus ramas similar al torso y las piernas de un cuerpo humano, y aprovecha este crecimiento natural para tallarla.

En la obra de Brancusi se observa la pérdida del lugar a lo que le llamaría Krauss, la condición negativa del monumento de la escultura moderna, esta pérdida sucede también a través del interés del escultor por fragmentar el cuerpo que tiende a una abstracción radical, atestiguando la pérdida del lugar con una pérdida del lugar del resto del cuerpo, el apoyo esquelético que le daría hogar a una de sus cabezas de mármol o bronce desaparece.⁵³

Las formas le son dadas en vez de inventarlas y las lleva a un contexto específico en el que se pueden leerse como arte, lo cual es similar a las operaciones que realiza su contemporáneo Marcel Duchamp. Sin embargo, no fue sino hasta 1960 que las preocupaciones de Duchamp con la escultura, como un tipo de estrategia estética y las preocupaciones de Brancusi con formas, como una manifestación de la superficie, fueron asumidas como el lugar central en el pensamiento de futuros escultores.

⁵³ KRAUSS, R. (1985). *La escultura en el campo expandido*. En H. FOSTER, *La Posmodernidad* (p. 65). Barcelona, España: Kairós.

II.2.2. La temporalidad como parte de la escultura moderna

Es en la escultura moderna en donde se insertará la noción de tiempo, la cual no puede estar fuera del análisis de la evolución de la escultura, Para Krauss la historia de la escultura moderna es incompleta sin discusión alguna de las consecuencias temporales de un arreglo particular de forma. De hecho, la historia de la escultura moderna coincide con el desarrollo de dos cuerpos de pensamiento, fenomenología y lingüística estructural, cuyo significado es entendido para depender en el sentido de que cualquier forma de ser, contiene la experiencia latente de su opuesto: la simultaneidad siempre contiene una experiencia implícita de secuencia. Uno de los aspectos llamativos de la escultura moderna es la manera en la cual manifiesta cada vez mas la conciencia del fabricante de que la escultura es un medio peculiarmente localizado en la coyuntura entre quietud y movimiento, el tiempo detenido y el paso del tiempo.”⁵⁴ Lo cual se hará mas claro en el desarrollo de los objetos del arte minimalistas que analizaremos a continuación, los cuales no podrían haberse creado sin la ruptura de la escultura clásica y neoclásica que Rodin y Brancusi, junto con los procesos artísticos que otros escultores contemporáneos como Medardo Roso llevaron a cabo.

Javier Maderuelo indica que la escultura minimalista va a necesitar replantear su contenido temático mirando a su hermana, la pintura que, desde finales del siglo pasado, está acaparando la atención del público “connoisseur” con escándalos en los salones y éxitos de ventas en casa de los marchantes y en las todavía entonces, incipientes galerías de arte. ⁵⁵ Sin embargo en este capítulo se hará énfasis en la importancia del minimalismo por ser precursor del nacimiento del espectador en la estética moderna lo cual es de vital importancia para el posterior desarrollo del arte público, se explicará como el minimalismo no viene de una tradición expresionista ni formalista por la que lo que se separa de la pintura a diferencia de lo que Maderuelo expone. De acuerdo a Hal Foster “La supresión minimalista de las imágenes y gestos

⁵⁴ KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, 12.

⁵⁵ *Ibid.*, 29.

antropomórficos es mas que una reacción en contra del modelo abstracto-expresionista del arte, es una muerte del autor (como Roland Barthes lo llamaría en 1968) que es al mismo tiempo un nacimiento del espectador”⁵⁶

II.2.3. Los minimalistas Donald Judd, Frank Stella y Robert Morris

Donald Judd, exponente del arte minimalista, habla de tridimensionalidad mas no de escultura ni de pintura. Para Judd el problema de la pintura es que se trata de un plano rectangular colocado sobre la pared (...) la composición debe reaccionar a los bordes y el rectángulo debe estar unificado, pero la forma del rectángulo no se enfatiza; las partes son mas importantes y la relación de color y forma ocurren entre ellas. (...) La pintura es una unidad una cosa y no la suma identificable de un grupo de identidades y referencias.⁵⁷

Los minimalistas vieron objetualidad en sus estructuras en diálogo con las características del soporte, Frank Stella en sus objetos concebía al espacio como no ilusionista: es decir, hay una correspondencia entre la periferia y líneas ilusionistas, se evidencia la forma del soporte, la pintura no es una imagen no representa algo, la superficie es paralela a la pared (no está sobre ella aunque persiste la verticalidad), la superficie es unificada. En su obra existe una serialidad la cual consistía en una forma repetida y organizada.

Para Judd, la obra minimal debido a que no es ni escultura ni pintura, le llama objetos específicos, el artista diseña el objeto pero no lo fabrica, los materiales que utilizan son materiales sintéticos, industriales en bruto, las tres dimensiones que ocupa el objeto, es el espacio real que es mas poderoso y específico que el que se

⁵⁶ FOSTER, H. (1996). *The Return of the Real The Avant-Garde at the End of the Century*. London, England: The MIT Press. Pág. 50

⁵⁷ KELLEIN, T. (2002). *Donald Judd: Early work 1955-1968*. Revisado el 12 de 05 de 2010 de Specific Objects PDF:
http://www.boconnell.org/LINKS/CLASSES_PDFs/Sculpture3.1/judd-so.pdf

utiliza en una superficie plana, a lo que llama tridimensionalidad y la escala de estos objetos es a escala humana, además, existe un énfasis en la interacción entre la escultura y el espacio que ésta genera.

En la obra *Untitled* (1965) de Judd se observan las siguientes características de la escultura minimal: la escala humana, los materiales son varias versiones de cobre, acero galvanizado, aluminio, el concepto de 'wholeness' se desarrolla al percibir las partes en una unidad, en una totalidad, existen objetos individuales que se ven al mismo tiempo, existe una serialidad, una forma repetida una detrás de otra, una tercera dimensión, hay un grosor entre las barras y espacio entre ellas. Para Javier Maderuelo, lo que caracteriza esta pieza es la cualidad de presencia. 'Esta presencia es conseguida por medio de una escala adecuada, capaz de producir una sensación monumental y despersonalizada, pero también a través de la utilización de formas geométricas, poseedoras de una buena cualidad "gestáltica", algo muy estudiado y utilizado hasta entonces por los arquitectos modernos (...)El efecto de presencia y evidencia se origina al comparar la dimensión de la obra con la del propio cuerpo del espectador, en una experiencia en la que objeto y cuerpo quedan estrechamente ligados. Un objeto se presenta como grande si la mirada no la puede envolver, y se aprecia como pequeño, si se abarca completamente.'⁵⁸

La pérdida de centro de acuerdo con Maderuelo es otra característica de la obra minimalista, anteriormente en la escultura clásica la obra poseía un potente centro como un imán, que atraía al espectador a comparación de esto en la obra minimalista, el centro está en el espectador y la obra se desarrolla a su alrededor, lo cual no viene de la tradición escultórica sino de la teatral. Maderuelo sugiere que obras como las de Judd a pesar de su perfecta simetría, escapan a la determinación de su centro, son obras sin centro, porque ordenan elementos idénticos sin terminación lógica ni límites supone desafiar la idea de un centro o foco hacia el que se orienten las formas.⁵⁹

⁵⁸ MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado* (1era ed.). Madrid, España: Biblioteca Mondadori. Pág. 55

⁵⁹ *Ibíd.*,60.

La superación del centro se consigue por la ausencia de límites concretos en la obra escultórica, reforzada por la ausencia de contorno determinado que se combina con la gran escala.

Otro exponente que lleva mas allá la conceptualización del arte minimal es Robert Morris, para quien en un contra modelo al discurso de Judd sobre el objeto, tiene la inquietud por la experiencia perceptiva, cree en la pureza de la escultura en tanto medio liberada de la figura y de la arquitectura aunque para Hal Foster “lejos de romper con la escultura, el minimalismo realiza la naturaleza autónoma y liberal de la escultura...para que tenga su propio espacio igualmente literal”⁶⁰ Para Morris el concepto de “wholeness” es decir la unidad/totalidad de la obra, surge de la experiencia perceptual del espectador, es algo que se visualiza y se siente, es una sensación. Para él la obra se visualiza y se experimenta como un todo y no como la suma de sus partes, el tamaño determina nuestra experiencia “estructura nuestra respuesta a la obra” lo pequeño por lo tanto tiene más un carácter ornamental, íntimo y privado, ya que hay que acercarse al objeto y lo grande o lo monumental es de carácter público requiere de un espacio para ser visto, se requiere de una participación física del sujeto, Morris está en contra del detalle porque requiere de parte del espectador una relación íntima con la obra fuera del espacio en el que el objeto existe, reduce lo público y lo externo.⁶¹

II.2.4. Nueva escultura urbana

El detalle para él son los colores intensos, materiales sensuales, acabados impresionantes, rastros de la mano del artista, superficie, color y material se ven como detalle en tamaños pequeños, por lo que en este sentido la escultura realizada por pintores quienes están en su mayoría inscritos en la historia de la escultura de la primera mitad del siglo XX como Picasso, Dalí, Miró, Matisse, Moore, Calder, Dubuffet, no se abordarán en esta investigación mas que para indicar que en la

⁶⁰ *Ibíd.*, 46.

⁶¹ MORRIS, R. (1993). *Continuos Project Altered Daily*. (R. K.-A. Annette Michelson, Ed.) New York, EUA: The MIT Press. Págs. 11-21

segunda mitad del siglo XX, su escultura formo parte de la nueva escultura urbana, como parte de programas de arte que buscaba que las esculturas de artistas reconocidos se convirtieran en emblemas de la identidad urbana que contrastara con la arquitectura de las ciudades urbanizadas como ejemplo: la obra de Dubuffet en la Chase Manhattan Plaza de Nueva York, funcionando además como emblemas de identidad empresarial por estar dispuestas la mayoría en zonas de edificaciones de empresas comerciales como el Civic Center de Chicago, el Greenwich Village o el Lincoln Center.

En cambio los artistas de la segunda guerra mundial como Bruce Newman, Dan Graham, Claes Oldenburg, Hans Haaccke, Siah Armajani, Richard Serra entre otros, subvierten la tradición monumentalista y desarticulan la memoria heroica de sus contenidos, por lo que serán abordados desde otra perspectivas, mas en relación a los programas de gobierno cuyo interés radico en promover que urbanistas, promotores artísticos, políticos y administradores, encarguen obras para integrar arte y contexto urbano que serían los primeros acercamiento de interacción entre arte, espacio público y arquitectura.

A pesar de que los escultores del primer bloque descrito en el párrafo anterior también hicieron maquetas para espacios públicos, la mayoría de su obra escultórica era de pequeño formato. Para Maderuelo la drástica reducción del formato en las esculturas, que se puede apreciar en las obras creadas a principios de siglo, con respecto a la escala monumental de las épocas anteriores, va a ser consecuencia de la pretensión de los escultores de exhibir sus obras sin complicaciones en los mismos lugares en donde se exhibe la pintura. (...) Las consecuencias de esta actitud condujeron a que las esculturas perdieran el carácter monumental y se convirtieran en objetos transportables, independizándose de los lugares concretos y, como los cuadros, se hicieron trashumantes, pudiendo ser ubicadas en cualquier lugar, sobre una chimenea, en el rincón de un salón o en el centro de una cómoda.⁶² Este aspecto

⁶² MADERUELO, *La Pérdida del pedestal*, 29.

fue ampliamente criticados por Robert Morris y concebía a la escultura de pequeño formato como ornamental.

En la escultura minimalista la nueva estética no está centrada en las propiedades del objeto sino en la experiencia que se configura en relación con el objeto a partir de sus relaciones externas, espacio, luz, tamaño. “Uno es más consciente que antes de que uno mismo está estableciendo las relaciones mientras aprehende el objeto, desde varias posiciones y bajo condiciones lumínicas y contextos espaciales variables”⁶³ Las esculturas de Morris son formas unitarias, sin detalle, no muy grandes ni muy pequeñas, realizadas para ser recorridas, el espectador participa de la obra no es una experiencia contemplativa, las formas dialogan con la arquitectura de las galerías. Al inscribir la experiencia de la obra como configuración en relación al objeto también está inscribiendo el concepto de tiempo. Al respecto Hal Foster menciona “al poner acento en la temporalidad de la percepción, el minimalismo amenaza el orden disciplinario de la estética moderna en el que se considera que el arte visual es estrictamente espacial...”⁶⁴

La temporalidad de la percepción, enfatiza la relación entre la escultura, el cuerpo y el teatro, a pesar de los intentos del minimalismo por independizar su obra del antropomorfismo, el cuerpo humano sigue siendo la referencia, pero el escultor reta a ese cuerpo cargando a la escultura de diversos significados o dotándola de características humanas no relacionadas necesariamente con el antropomorfismo. Morris en 1961 realiza *Column*, que consiste en dos columnas prismáticas de idénticas dimensiones, dos metros y cuarenta centímetros de largo con una sección cuadrada de sesenta centímetros de lados que se sitúan en diferentes posiciones: una tumbada y otras de pie. Para Maderuelo ‘ambas columnas no son otra cosa que la intuición de cuerpos humanos de los que el escultor no pretende más que sus posiciones, uno yacente y el otro erguido, estableciendo una relación entre ellos, como si se hubiera congelado un diálogo entre ambas piezas.’⁶⁵

⁶³ FOSTER, *The Return of the Real The Avant-Garde at the End of the Century*, 50.

⁶⁴ FOSTER, *The Return of the Real The Avant-Garde at the End of the Century*, 40.

⁶⁵ MADERUELO, *El espacio raptado*, 70



Figure 16 Column de Robert Morris

Para Morris la Gestalt es forma, son las estructuras enteras y regulares que estamos predispuestos a buscar en configuraciones visuales, este escultor concibe a las formas gestalt como formas unitarias como poliedros mas simples “sus partes están unidas en tal forma que ofrecen un máximo de resistencia a la separación perceptual (...) en los poliedros mas simples, como los cubos o las pirámides no es necesario moverse alrededor del objeto, para que la sensación de unidad, la gestalt ocurra. Uno observa e inmediatamente ‘cree’ que el patrón mental corresponde a la existencia del objeto.” Por lo que hay un juego entre la constante conocida la gestalt, y una experiencia variable, la forma real, nuestra experiencia corporal es fragmentada, parcial y contingente, la obra se visualiza, y se experimenta sensorialmente como un todo y no como la suma de sus partes. La experiencia de la obra existe necesariamente en el tiempo, por lo que es el minimalismo quien inscribe en la estética moderna la experiencia corporal, movimiento y temporalidad.

“la naturaleza del significado y el status del sujeto, cosas ambas que se sostiene que son públicas, no privadas, producidas en conexión física con el mundo real, no en un espacio mental de la concepción idealista. Así el minimalismo contradice los dos modelos dominantes del expresionista abstracto, el artista como creador existencial (propuesto por Harold Rosenberg) y el artista como crítico formal (propuesto por Greenberg). Con ello desafía asimismo las dos posiciones centrales en la estética moderna que estos dos artistas representan: la primera expresionista, la segunda formalista”⁶⁶

⁶⁶ FOSTER, *The Return of the Real The Avant-Garde at the End of the Century*, 40.

II.2.5. La Escultura Minimalista

La escultura minimalista, no modela mas su estructura desde la privada del espacio psicológico, pero en lo público del espacio cultural, mediante un sin fin de estrategias compositivas. En consecuencia, la escultura minimalista es descentralizada y carente de centro por estar éste en el espectador, pero no se le vincula con la arquitectura, ya que los minimalistas creía en la pureza de la escultura en tanto medio liberada de la arquitectura y de la figura, lo que se contrapone a las prácticas artísticas de Tatlin, y/o Rodchenko del Constructivismo Ruso de los años veinte y de las aplicaciones de la escultura constructivista en la arquitectura, quienes bajo la consigna 'arte para el pueblo' realizaron escultura útiles para las clases trabajadoras. Bajo esta ideología, lo funcional adquiere categoría estética en las historia de la escultura.

A pesar del la separación de la escultura moderna con la arquitectura, un artista que nunca dejo de pensar en la escultura como parte de la arquitectura fue Constantin Brancusi, quien creo numerosas obras basadas en formas funcionales. En el estudio de Brancusi se conservan algunas de estas esculturas cuyo motivo es puramente arquitectónico, como vigas, arcadas, capiteles y columnas. Pare él estos objetos debían ser vistos como parte de un conjunto mayor, en el que todas las piezas fueran interdependientes, por ello Brancusi convirtió su estudio en un ambiente para sus esculturas.⁶⁷

⁶⁷ MADERUELO, *La Pérdida del pedestal*, 33.



Figure 17 Taller de Brancusi

La funcionalidad como valor siempre se le ha asociado a la arquitectura mientras que la cualidad formal se ha aplicado a la plasticidad de la escultura. Aunque los escultores hayan tratado de independizar a la escultura del antropomorfismo, tanto para la escultura como para la arquitectura el cuerpo humano es la ineludible referencia. Para Maderuelo, la analogía con el cuerpo humano sin embargo supera la simple comparación de escalas, el escultor reta a ese cuerpo cargando a ese cuerpo de diversos significados o dotándola de características humanas no relacionadas necesariamente con el antropomorfismo. Así las diversas actitudes del cuerpo humano se ven reflejadas en las esculturas de carácter más abstracto y pretendidamente menos representativos.⁶⁸ La escultura moderna debido a que no tiene que conmemorar algo en un lugar específico, se vuelve un arte nómada, que se puede instalar en cualquier sitio sin la necesidad de un pedestal. Brancusi sigue siendo una referencia histórica en cuya obra podemos observar la tradición del monumento que perdura en el siglo XX aunque la práctica escultórica se haya transformado en un medio autorreferencial. La columna sin Fin, es una escultura que no tiene pedestal pero que sigue estando inserta en la lógica del monumento, sigue teniendo la referencia de la Columna Trajana aunque esta escultura es toda la base y

⁶⁸ MADERUELO, *El espacio raptado*,70.

por lo tanto carece de pedestal, por otro lado, 'La Puerta del beso' de acuerdo con Maderuelo sigue teniendo la forma del arco del Triunfo.⁶⁹

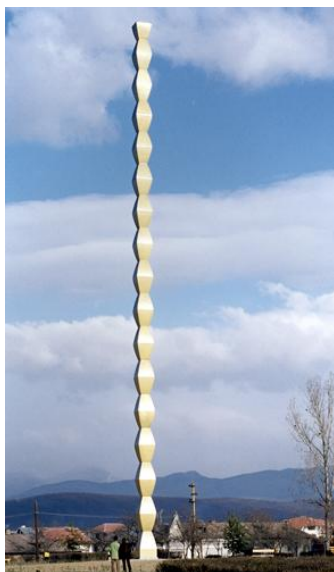


Figure 18 La columna sin fin

El paisaje como tema escultórico/ la escultura en el campo expandido

Hacia la época de 1950 el espacio idealista empezó a agotarse y a verse como pura negatividad, es decir su sentido positivo, era cada vez mas difícil de concebir, algo que se percibía por medio de algo, que no era, al acentuarse como no escultura, ni pintura, ni arquitectura, de acuerdo con Krauss era el no-paisaje, la no-arquitectura, la acción de ni una cosa ni la otra. En esta lógica surge la noción de la escultura en el campo expandido, algo que de acuerdo con Krauss recuerda 'lo complejo' y pone como ejemplo los laberintos y los jardines japoneses que son a la vez arquitectura y paisaje⁷⁰, los cuales formaban parte de un universo o espacio cultural en los que la

⁶⁹ MADERUELO, *El espacio raptado*, 38.

⁷⁰ El paisaje (...) no es lo que está ahí antes nosotros, (...) es una construcción cultural. El Paisaje no es un lugar físico, sino una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboraremos a partir del lugar. La palabra paisaje (...) reclama (...) una interpretación, un carácter, una emotividad. (...) La idea del paisaje no se encuentra tanto en el objeto tanto como en la mirada. No es lo que esta adelante sino lo que se ve. Pero la mirada requiere de un adiestramiento para contemplar. (...) Paisaje es lo que se ve en el medio rural y (...) en el medio urbano. MADERUELO, J. (1996). *El Paisaje Arte y Naturaleza*, Huesca 1996 (1er ed., Vol. 2). Pág. 10

escultura no era mas que otra parte pero no, de algún modo lo mismo (...) Su propósito y su placer consiste exactamente en que son opuestos y diferentes. Para Krauss la escultura ya no es el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino mas bien escultura, no es más que un término entonces en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente.⁷¹

La escultura en el campo expandido sería llevada por artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Brauce Nauwman que siguiendo el análisis de Krauss ya no se pueden denominar como modernistas sino posmodernas.

Dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado 'escultura', sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura pueden utilizarse. Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no esta dictada por las condiciones de un medio en particular. (...) la lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base material o la percepción de este, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una posición cultural.⁷²

Dentro de la mapa del posmodernismo se incluye la obra de Michael Heizer, 'El Doble Negativo' (1969), una escultura realizada en Nevada, la forma de experimentar esta obra era estar en ella, literalmente rodeado por ella, la obra debe de ser recorrida al igual que la Spiral Jetty de Robert Smithson, el cual inscribe la operación del mito en la obra, porque detrás de esta pieza existe el mito de que en su localización anterior el lago estaba conectado con el Océano Pacífico a través de un enorme camino subterráneo. De acuerdo con Krauss, Smithson crea una imagen de nuestras respuestas psicológicas al tiempo y de la manera en que estamos determinados a controlarlo por la creación de historias fantásticas.⁷³ El recorrido de la espiral crea un momento al momento en el espacio y tiempo lo cual es una

⁷¹ *Ibíd.*, 68.

⁷² KRAUSS, *La escultura en el campo expandido*, 72.

⁷³ KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, 282.

característica de la escultura contemporánea la cual trabaja constantemente sobre el pasaje o el recorrido.

II.2.5.1. 'Minimal Art' y Arquitectura del Movimiento Moderno

De acuerdo al análisis de Maderuelo, no sólo la atención al entorno y al medio ambiente del 'minimal art' hace que este se relacione con la arquitectura además, determinados usos del espacio, geometría tridimensional, materiales industriales, ausencia de color, procedimientos constructivos, atención al entorno y al medio ambiente.

Desde los orígenes del Movimiento Moderno la arquitectura pretende convertirse en un arte no referencial nada de ilusiones, nada de alusiones. En este sentido puede considerarse precursora de las ideas del minimalismo. Conforme a Maderuelo surgen aquí dos ideas que se cruzan: la de una escultura con carácter arquitectónico y por otro lado la de una arquitectura, definida por algunos autores con el calificativo de "tardomoderna", que contiene una sorprendente similitud formal con la escultura minimalista.⁷⁴ El primer caso en el que se ve el primer movimiento moderno para convertir la obra arquitectónica en objetos se da con Le Corbusier, cuando pronuncia su postura de convertir el espacio donde habitamos, las casas, en una 'máquina de habitar', por lo que se crea una relación formal y funcional de las estructuras exteriores, las casas son y contienen en sí objetos encarnados en formas prismáticas puras.

Para Le Corbusier, la gran industria debe de ocuparse de la edificación y establecer en serie los elementos de la casa, 'Hay que crear el estado de espíritu de la serie, el estado de espíritu de construir casas en serie, el estado del espíritu de habitar casas en serie, el estado del espíritu de concebir cosas en serie'⁷⁵, al igual que en 'El matrimonio entre la razón y la miseria II' (1959) de Frank Stella y la de 'Untitled' de

⁷⁴ MADERUELO, *El espacio raptado*, 104.

⁷⁵ LE CORBUSIER, S. (1998). *Hacia una arquitectura* (Primera reimpresión). (J. M. Alinari, Trans.) Barcelona, España: Ediciones Apóstrofe. Pág. 188

Morris (1965), existe la noción de serialidad, la forma repetida y organizada. Así mismo, la noción de reemplazar los materiales nobles de la escultura clásica y neoclásica por el material que la industria ofrecía. Al respecto Le Corbusier pronuncia: ‘Los primeros efectos de la revolución industrial en la “construcción”, se manifiestan mediante esta etapa primordial: el reemplazo de los materiales naturales por los artificiales, de los materiales heterogéneos y dudosos por los materiales homogéneos y probados por ensayos de laboratorio y producidos con elementos fijos. El material fijo debe reemplazar el material natural, variable hasta el infinito’⁷⁶

Aunque existe una contradicción entre los objetos minimalistas y la arquitectura porque mientras los primeros se hacen cargo de la tridimensionalidad, los arquitectos trabajan con la bidimensionalidad, al concebir sus maquetas o modelos de referencia en dibujos y por lo tanto trabajar con el espacio de forma ilusoria y no real. A pesar de esto al igual que el artista el arquitecto piensa la obra por lo que se da una desmaterialización de la escultura o la arquitectura hasta llega a la pura idea, como es en el caso del artista Sol Le Witt.

Maderuelo con respecto a la relación entre la escultura y la arquitectura afirma:

La arquitectura se objetualiza también en un extraño intento por imitar formalmente la escultura”⁷⁷ Y cuando menciona que el aspecto mas importante que la arquitectura rescata del minimalismo es su reduccionismo formal, se refiere a las formas geométricas. Para ilustrar esta idea La obra ‘Sin título’ de Morris es comparable con el Robert R. Mc Math Solar Telescope de Kitt Peak del arquitecto Myron Goldsmith para la empresa Skidmore. Aunque no por esto aclara Maderuelo existe una influencia real de la escultura del minimal art sobre la arquitectura, que evidentemente sí la ha habido. (...) no existe un minimal architecture, ni una teoría de la arquitectura minimalista.⁷⁸

⁷⁶ *Ibíd.*,192.

⁷⁷ MADERUELO, *El espacio raptado*,109.

⁷⁸ MADERUELO, *El espacio raptado*,120.



Figure 19 Sin título de Robert Morris



Figure 20 Math Solar Telescope de Myron Goldsmith

II.3. La ciudad Moderna y la crisis del Monumento

Una característica de la ciudad moderna es que la industria ocupará un lado y la vivienda otro geográficamente distinto, desde la perspectiva de la concepción 'máquina de habitar' en donde el habitante utiliza estas zonas habitacionales como dormitorios para descansar después de las jornadas de trabajo en las fábricas.

La propia arquitectura moderna, en su afán por desornamentarse, renunció a ser significativa, pero no renunció a ser monumental, y muchos edificios, por su pretendida capacidad formal o por su desmesura en el volumen, aspiran a ser los hitos significativos de la nueva ciudad.⁷⁹ Razón que lleva a que los espacios urbanos se vuelvan tan impersonales, sin señales de identidad o diferencia con respecto a otros, la intención de erigir monumentos como forma de particularización pierde sentido y como ejemplo de esto existen tres monumentos fallidos: el 'Monumento a Balzac' de Rodin, el monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, y el monumento a la mano abierta de Le Corbusier. No obstante, se sigue conmemorando acontecimientos bélicos, políticos y sociales en distintos lenguajes artísticos, esculturas figurativas, figuras abstractas, o conjuntos de figuras geométricas que simbolizan algún acontecimiento importante, como lo fueron las esculturas que expresaban el triunfo del comunismo. Con todo, apunta Maderuelo sería impensable erigir ahora un nuevo monumento con referencias patriarcales o autoritarias (...) las esculturas y los monumentos dedicados a personajes públicos,

⁷⁹ MADERUELO, *El espacio raptado*, 45.

implantados en este siglo, sólo lo han sido en países con regímenes políticos totalitarios.⁸⁰

II.3.1. Pérdida y recuperación de la Monumentalidad

Por lo que el monumento en la ciudad moderna ha perdido su monumentalidad, es decir su tamaño que las distinguía de otras construcciones en las ciudades, la presencia física desaparece al igual que su capacidad de simbolizar algún acontecimiento histórico o ideal humanista. Aunque eso no detuvo la construcción de monumentos apoyados por programas de planeación urbana, sin un criterio claro de alzamiento de monumentos que llevo a llenar a las ciudades de monumentos bajo ningún razonamiento crítico. La transición hacia la recuperación del monumento fue precedida por la crisis del minimalismo, el surgimiento de la práctica escultórica en el campo expandido y otros movimientos como el 'land art' y de las vanguardias vistas como incapaz de hacer una crítica y resistencia a la institucionalización del arte que siguió siendo visto como un lujo creado en el capitalismo y que no podían escapar del sistema de consumo del que nada puede ser autónomo en su totalidad, el minimalismo se seguía exhibiendo en los espacios del arte como las galerías sin hacerles alguna crítica. Retomaremos estos aspectos con la obra de Richard Serra mas adelante no antes de hacer una pequeña pausa y dar una perspectiva general de la arquitectura de la ciudad de México influenciada por el funcionalismo de Le Corbusier.

⁸⁰ MADERUELO, *La Pérdida del pedestal*, 48.

II.4. La arquitectura de la ciudad de México: el rumbo a la Modernidad

Conforme a Enrique X. de Anda la revisión de la arquitectura de la ciudad de México marcha estrechamente asociada al derrotero del Revolución Mexicana.⁸¹

El proyecto substitutivo del proyecto del Porfiriato fue el Nacionalismo cuyo propósito era rescatar las construcciones que se hicieron durante el Virreinato, con la noción de que habiendo sido una colonia Española había formado en si una cultura propia que la convertiría en país. A la vez que se dio junto con un proyecto cultural de esencia mexicana bajo la gestión de José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, los cuales eran integrantes del grupo Ateneo, cuya vía de trabajo para lograr esa esencia mexicana era retomar el cauce de la cultura humanista y la revaloración de la herencia histórica nacional. Este movimiento estaba también orquestado desde los artistas de la época como Saturnino Hernán quien impulsó el desarrollo del costumbrismo mexicano, el cual consiste en retratar las costumbres y la vida cotidiana del pueblo mexicano. La arquitectura mexicana durante las primeras décadas del siglo XX, debía abandonar el eclecticismo Europeo del Porfiriato y explorar en su propia historia aspectos plásticos, que le permitieran ser una herencia antigua del país.

De acuerdo a un programa de estado, Vasconcelos configura un trabajo de alfabetización, de difusión de la cultura y la participación popular dentro de las actividades artísticas.

El proyecto de los Muralistas Mexicanos, se unía a los ideales de Vasconcelos, quien configuró un vasto programa que apuntó hacia la exaltación del nacionalismo como doctrina cultural orientada a sacralizar la gesta revolucionaria del pueblo mexicano en una instancia que expresara realmente la naturaleza histórica de México.⁸²

⁸¹ DE ANDA, E. X. (2006). *Historia de la Arquitectura Mexicana* (2da edición ampliada ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili. Pág. 164

⁸² *Ibíd.*,168.

El Muralismo en México se postuló como un arte para todos, para educar las personas acerca de la historia de México, ya que por estar en instituciones públicas sus murales tenían como objetivo instruir a la gente sobre la historia desde la época precolombina, su propósito era emancipar al pueblo a través del arte.

Tanto en la arquitectura del estado como en la privada, el estilo neocolonial fue determinante dado que daba la imagen más próxima a los valores estéticos del nacionalismo. Un ejemplo de esto es el edificio de Manuel Amabilis, quien diseñó una planta de cruz integrada por cuatro cuerpos de dos niveles, cuya decoración externa se organizó de acuerdo al vocabulario plástico maya. En México de acuerdo al análisis de Anda esta construcción causó disgustos dentro del gremio ya que entendiendo lo moderno, como el alejamiento de los códigos historicistas, causó polémica entre los que defendían el colonialismo y los que estaban mas por una opción moderna.⁸³



Figure 21 Edificio de Manuel Amabilis

⁸³ DE ANDA, *Historia de la Arquitectura Mexicana*, 171.

El siguiente estilo que sería importante para el procesos de urbanización y modernización de la ciudad de México es el 'Art Decó', que se dio a partir de 1925 al finalizar el gobierno del General Álvaro Obregón, el estilo neo colonial dejó de tener apoyo por parte del estado, y se optó mejor por la imagen moderna proveniente de ciudades como Nueva York en donde el rascacielos se volvería un símbolo de la modernidad, el estilo del 'art decó' reflejaría de acuerdo con Anda 'una imagen social caracterizada por el optimismo ante la abundancia de recursos y la confianza absoluta en que la tecnología por sí misma habrá de revolucionar al mundo'.⁸⁴ De este periodo resalta la construcción de la colonia Hipódromo Condesa, y la construcción del jardín actualmente conocido como el parque México, en el Distrito Federal llevado a cabo por el arquitecto José Luis Cuevas.

La imagen del rascacielos proveniente de los Estados Unidos sería ampliamente aceptada y adoptada durante los años veinte y reproducida en la ciudad de México, construyéndose así el primer edificio alto (mas de cinco niveles), el edificio Woodrow, ejecutado en 1922 por el arquitecto norteamericano Albert Pepper. Al respecto Anda comenta los escasos edificios con altura sobresaliente que se construyeron en el periodo comprendido entre 1925 y 1935, obedecieron más a un significado socio-cultural que a la solución de un problema de falta de espacio urbano.⁸⁵ Por lo que se planteó la construcción de edificaciones que resolvieran el problema de vivienda bajo la noción de arquitectura racionalista relacionada con los preceptos de Le Corbusier de Francia, Walter Gropius en Alemania con la escuela de diseño de la Bauhaus, quienes a base de diferentes teorías o formulaciones habían resuelto entre otros aspectos, el problema de vivienda colectiva por la expansión poblacional. A continuación una cita de Le Corbusier en donde expone su enfoque de la construcción de viviendas posibles únicamente por la vía de la industrialización.

Y pasando de una cosa a otra, después de que se han producido en las fábricas tantos cañones, aviones, uno se dice: ¿No se podrían construir casas? Este es un estado de espíritu muy acorde con la época. No hay nada listo, pero se podría hacer todo. En los veinte años próximos la industria habrá reunido los materiales fijos, semejante a los de la metalurgia; la técnica habrá llevado más allá de todo lo que conocemos, la calefacción, la iluminación y las

⁸⁴ DE ANDA, *Historia de la Arquitectura Mexicana*, 177.

⁸⁵ DE ANDA, *Historia de la Arquitectura Mexicana*, 180.

formas de construcción racional. Las obras ya no serán una cosa esporádica, donde todos los problemas se complican y amontonan; la organización financiera y social resolverá, con métodos concertados y ponentes, el problema de la vivienda, y las obras serán inmensas, dirigidas y explotadas como administraciones.⁸⁶

Los simpatizantes en México del funcionalismo estuvieron encabezados por Juan O’Gorman, quienes se dispusieron a construir aprovechando el material del concreto, ‘la máquina para vivir’ conceptualizada por Le Corbusier fue llevada a cabo por O’Gorman en su propia casa, construida en 1929 en la colonia San Ángel Inn al sur de la ciudad de México, cuya arquitectura prescinde de la ornamentación, y se organizó en base a columnas y losas de concreto y ubicando en las paredes laterales, grandes ventanales. La aceptación que se le dio al funcionalismo también corrió a cargo de Lázaro Cárdenas (1935-1940), dentro de su políticas de gobierno, quien incluyó la creación de construcciones para los obreros como el Sindicato Mexicano de los Electricistas por el arquitecto Enrique Yáñez en 1938. De acuerdo con Anda el funcionalismo durante el Cardenismo alcanzó el valor simbólico de ser una arquitectura de transformación, identificada con los sectores más revolucionarios y progresistas de la sociedad.⁸⁷

Pero probablemente el momento mas importante sobre la modernización doméstico y el cambio urbano en la ciudad de México se dio en los años cuarenta como consecuencia de la segunda guerra mundial, ya que México comienza a tener una mayor apertura cultural y económica al mundo en comparación con los años anteriores, además de que la guerra constituyó la articulación que permitió intensificar el desarrollo industrial durante la presidencia de Ávila Camacho (1940-1946), a causa del cierre de los mercados europeos y de la concentración de la industria estadounidense en la producción bélica. Durante la guerra México se volvió en proveedor de Estados Unidos en algunos productos manufacturados.

⁸⁶ LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*, 193.

⁸⁷ DE ANDA, *Historia de la Arquitectura Mexicana*, 189.

II.4.1. Arquitectos como productores culturales

En el periodo presidencial de Miguel Alemán la ciudad registró una expansión en la población y en el crecimiento del desarrollo de la vivienda en altura, el Estado se declaraba como modernizador del país a través de la implementación de nuevas políticas en materia de vivienda que se dirigían tanto a sindicatos como a empresas constructoras. Modernización significaba ante todo industrialización, entendida ésta como la vía privilegiada de crecimiento económico nacional. De acuerdo con Anahí Ballent, el proceso de industrialización fue acompañado por la concentración de población en las grandes ciudades (especialmente en la ciudad de México, cuya población creció entre 1940 y 1950 a la tasa mas alta de su historia 5.7% anual y en valores absolutos pasó de 1.7 a 3 millones de habitantes). La población urbana, que representaba en 1940 el 35% total, ascendió al 58.6% en 1970.⁸⁸

Durante la presidencia de Miguel Alemán se construyeron edificaciones que serían símbolos de la modernización en México como los ‘multifamiliares’. El 2 de septiembre de 1942 Alemán inauguró el primer conjunto de viviendas multifamiliar de alta densidad de la ciudad de México, el cuál llevaría su nombre, esta construcción indicaría la vocación gubernamental de autorrepresentarse como instancia modernizadora de la economía y la sociedad.

De acuerdo a Ballent, en esta época las siguientes preguntas definirían la conformación de la ciudad en los próximos años hasta la época de la década de los ochenta de lo cual hablaremos mas adelante. ¿Cómo construir la ciudad del mañana? Sobre la ciudad heredada del pasado ¿Creando ciudades ex novo o transformando las existentes? Si se elegía esta última opción ¿Cómo se iniciaban las

⁸⁸ BALLENT, A. (1998). *El arte de saber vivir Modernización del habitar doméstico y cambio urbano, 1940-1970*. En GARCIA, Canclini (Ed.), *Cultura y Comunicación en la ciudad de México* Vol. I y II (1er ed., Vol. I, pp. 64-131). D.F., México: Universidad Autónoma Metropolitana. Pág.69

transformaciones? ¿Debía comenzarse por una modernización de la infraestructura o por la arquitectura?⁸⁹

II.4.2. El estado, los burócratas sindicalizados y las empresas constructoras

Con respecto a la política de viviendas, los conjuntos Alemán y Juárez fueron promovidos por la Dirección de Pensiones Instituto de Seguridad y Servicios sociales de los trabajadores del Estado ISSSTE a partir de 1959. El ISSSTE había sido fundado por el presidente Calles en 1925, constituía el primer organismo de seguridad social creado desde la Revolución, y favoreció a los empleados públicos concedidos entre 1925 y 1947, concediéndoles créditos individuales para la construcción de viviendas.

De acuerdo con Ballent, el multifamiliar según afirmaban sus promotores, estaba destinado a empleados públicos de bajos ingresos. Pero si se comparaban los valores de rentas de los departamentos, que fluctuaban entre \$65 y \$135, y los salarios de los empleados públicos, se podría entonces considerar que se dirigía a un sector de ingresos medios; en 1949, el 85% de los empleados del gobierno federal recibía sueldos que oscilaban entre \$95 y \$500.⁹⁰

Entre 1940 y 1950, la construcción era considerada una de las industrias dinamizadoras de la economía que incluyó además de vivienda, otro tipo de servicios sociales como planes de hospitales, escuelas, mercados y sedes de instituciones públicas y educativas. La modernización en la ciudad de México significó actualización técnica y organizativa de la ciudad, provisión estatal de servicios sociales, y renovación de formas urbanas.

En esa época, los arquitectos de la Unión de Arquitectos Socialistas fundada en 1938 y los de posiciones tradicionalistas o nacionalistas reflexionaban sobre la arquitectura promovida por el Estado, discutían sobre los valores y sentidos que debían asumir la modernización de la arquitectura en México.

⁸⁹ *Ibíd.*, 73.

⁹⁰ BALLENT, *El arte de saber vivir*, 74.

El arquitecto Mario Pani con estudios de arquitectura en Francia sería el encargado de construir los multifamiliares Miguel Alemán, la Secretaría de Recursos Hídricos (1945), La escuela Nacional de Maestros (1948) y el conservatoria Nacional de Música (1949) entre otras construcciones como hoteles, edificios de departamentos y oficinas. Ballent explica como este arquitecto intentó tener un contacto con el arquitecto Le Corbuier cuando éste estaba a cargo de la obra de la unidad de habitación de Marsella y mientras Pani estaba a cargo de la construcción de los multifamiliares en México, encuentro que no se pudo realizar porque las visitas se encontraban restringidas, a lo que Ballent citando a Pani respondería: 'Ustedes están haciendo un edificio de trescientos cincuenta departamentos que lleva tres años y en México estamos terminando un edificio de mil departamentos. De manera que no crea que me llama mucho la atención lo que están haciendo, el nuestro es más grande y lo estamos terminando para dentro de cuatro meses.'⁹¹

La ciudad de México para esta época se estaba construyendo de manera horizontal, en donde paralelamente se daba el fenómeno de autoconstrucción en las colonias populares, la compra de tierras en la periferia a precios relativamente bajos donde se asentaron colonias de sectores altos y medios, la vivienda individual operaba como una resistencia a la introducción de nuevas propuestas. En los años cincuenta la construcción de la Torre Latinoamericana indicaba un cambio de escala y una aceleración de las alturas, de la misma forma en que lo hacían los multifamiliares de Pani para el caso de la vivienda. Y posteriormente la construcción del conjunto habitacional de Tlatelolco se convertiría también en un símbolo de la modernidad en México.

De acuerdo con Ballent, en tal periodo, a la vez que se reelaboraban tipologías de vivienda individual el habitar colectivo encontraba tres tipologías de desarrollo: las vecindades (sectores bajos), las casas de apartamentos (sectores altos y medios) y las privadas (sectores altos, medios-altos).⁹²

⁹¹ BALLENT, *El arte de saber vivir*, 78.

⁹² BALLENT, *El arte de saber vivir*, 88.

En los multifamiliares se comenzó con la introducción de elementos como la, luz eléctrica, radio, teléfonos, agua fría y caliente, gas para las cocinas e incitadores de basura, la distribución espacial moderna requería de la diferenciación funcional de los distintos ambientes, es decir cada ambiente tenía que contar con dimensiones y con una ubicación relativa dentro de la unidad acordes con el desarrollo de su función estancia, alcoba, cocina, etc. El ambiente del baño cotidiano y el cuarto de lavado de ropa tenía como intención marcar hábitos modernos de higiene.

Otro hito fundamental de la arquitectura mexicana moderna es Ciudad Universitaria, que se inauguró en 1952, y que concentro en su territorio a todas las instituciones académicas y administrativas de la Universidad Nacional Autónoma de México, lo que significó para la arquitectura del país la consolidación de las teorías que se habían estado postulando desde los años treinta, el proyecto estuvo a cargo de Pani y Enrique del Moral.

II.4.3. La integración Plástica en Ciudad Universitaria

Ésta idea fue integrada por un grupo de arquitectos, pintores, escultores, grabadores y diseñadores, quienes, rescataron el nacionalismo bajo las siguientes premisas: la orientación del arte a favor de la colectividad y el trabajo interdisciplinario, los escultores, pintores, arquitectos colaboraban en la obra de una obra de arquitectura. Los principales animadores de la integración plástica en ciudad Universitaria durante el periodo de los años sesenta fueron los representantes de la pintura y escultura David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Luis Ortiz Monasterio, los arquitectos Guillermo Rosell de la Lama, Carlos Lazo, Juan O’Gorman, Lorenzo Carrasco y Enrique Yáñez.

En 1968, se celebró en México la XIX Olimpiada, por lo que el gobierno dispuso la adaptación y la construcción de las instalaciones deportivas, administrativas y habitacionales para la celebración del evento. Destaca la alberca olímpica del arquitecto Javier Valverde, el palacio de los deportes de Félix Candela, entre otros.

Durante estas olimpiadas también se instauró un programa cultural llamado la Olimpiada Cultural, en donde los países presentaban parte de sus culturas en México, de los que destacó la Ruta de la Amistad, que es el corredor escultórico mas grande del mundo con 17 kilómetros de longitud, en el que se encuentran 19 esculturas monumentales de concreto, realizadas por artistas de cinco continentes, este proyecto se hizo bajo la responsabilidad del escultor Mathias Goeritz y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Este proyecto en México significaría dentro de la escultura moderna la recuperación de la escultura en gran formato y se conocería mas adelante como un proyecto de arte público.

Pero un fenómeno natural que cambiaría la estructuración de la ciudad y que pondría en cuestionamiento de las construcciones arquitectónicas como parte de la modernización en México llevado a cabo por las diferentes administraciones del Estado desde la época de los años treinta, fue el terremoto de 1985, de acuerdo con Ballent: 'El desastre del 19 de septiembre de 1985 se origina en dos hechos principales, la explosión urbana, con el desbordamiento del área construida a zonas drenadas las áreas pantanosas que rodeaban a Tenochtitlán y la importación de un nuevo tipo de vivienda, hacia 1945: los edificios de concreto armado. Consecuencia, 371 edificios destruidos, todos de seis o veinte pisos, todos en terrenos de lado lacustre'⁹³

La arquitectura en México ha tenido otros estilos después de la época de los años sesenta como la arquitectura emocional, el internacionalismo o el regionalismo, a los cuales no nos referiremos ya que el mayor énfasis que quisimos hacer es en base a la modernización en México después de la Revolución y hasta la implementación de la arquitectura funcionalista bajo la influencia de Le Corbusier quien de acuerdo con Anda es el arquitecto que mas influencia ha tenido en México.⁹⁴ Sus teorías se aplicaron en México y se reinterpretarían en proyectos como los del multifamiliar Miguel Alemán, dejando un hito en la urbe de una proyecto de modernización que después de cierto tiempo no se puede consumir debido a la falta de recursos que se

⁹³ BALLENT, *El arte del saber vivir*, 116.

⁹⁴ DE ANDA, *Historia de la Arquitectura Mexicana*, 195.

les destina por el cambio de administraciones y políticas en cada cambio de gobierno, y por ser proyectos que durante su gestión no pensaron en la manutención óptima de los servicios en el futuro, lo cual se inscribe en la historia de una ciudad que esta en constante cambio y en constante búsqueda de un estilo que la transforme en una ciudad moderna.

II.5. Características del Arte Público

La clasificación que a continuación haremos de las obra que pertenecen al arte público están basadas en las investigaciones de Maderuelo, el cual menciona que son cuatro las características de este tipo de arte, obras permanentes, efímeras, inmateriales y utópicas. Se atenderá a la ordenación de las producción de las obras en los espacio públicos atendiendo a las siguientes cualidades fenomenológicas: la monumentalidad, la significación, la conmemoración, la utilidad, la cualidad ambiental y la capacidad participativa, tanto si las obras son permanentes o efímeras, virtuales u utópicas.

A finales de los años sesenta resurge la escultura del monumento bajo cuatro características importantes: la recuperación de la escala monumental, adecuada al espacio público y con presencia física para el espectador, el surgimiento de un sentido crítico a la tradición del monumento, la recuperación de su función conmemorativa y la búsqueda del monumento en un contexto totalmente urbano

La escultura para esta época ha perdido la característica de encontrarse dentro de las galerías y se ubica principalmente en el contexto urbano, mediante el replanteamiento de la pertinencia de su adecuación al lugar y la retoma de la fuerza interna que debe estar en la obra, la estructura interna de la obra debe estar analizada desde las condiciones y características de su emplazamiento. Lo cual da lugar al concepto de 'site specificity'.

Jeff Kelley, diferencia los conceptos del 'lugar' del 'emplazamiento', el 'site specific', significa un 'sitio en específico', que puede ser un emplazamiento para el que se ha destinado una obra:

“mientras que un emplazamiento representa las propiedades físicas que constituyen un lugar: su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales, un lugar representa las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como los marcos físicos. Los lugares son los que llenan tales marcos y los hacen funcionar.”⁹⁵

Los artistas comenzarán a tomar en cuenta el contexto cultural, social, político y geográfico de los espacios que intervienen o en donde van a trabajar, lo ideal será generar que la estructura interna de la obra responda a las condiciones externas del lugar. La relación que se establece entre la escultura y el lugar plantea una referencia crítica al contenido y al entorno de su lugar de emplazamiento.

Al estar la obra emplazada en un lugar que ocupa un espacio social, la obra es a menudo objeto de polémicas y enfrentamientos entre los artistas y la sociedad. Un caso de esto es el de Richard Serra, para quien trabajar en la construcción de obras de sitio específico en acero lo sacó del taller tradicional. Para él, el taller había sido reemplazado por el urbanismo y la industria. El empleo de materiales de Serra es diferente al de los minimalistas, su obra es el resultado de la producción industrial que lo aleja de la contemplación de los objetos minimalista y es el trabajo de otros y no de él.

Una de sus esculturas monumentales titulada 'Untitled arc' asistida por el programa 'Arte en Arquitectura' de la Administración de Servicios Generales del Consejo estatal de Nueva York para las Artes, modelo contemporáneo de fomento gubernamental para las artes, fundado bajo la visión de Nelson Rockefeller y durante la presidencia de John F. Kennedy, en donde una cantidad el 0,5% de los costos de un edificio federal debían ser destinados a arte público.⁹⁶

⁹⁵ GOMEZ, A. F. (2009). http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf. Revisado el 1 de Agosto de 2009

⁹⁶ En los años sesenta, algunos países occidentales también comenzaron a promocionar un arte de carácter público. En Francia por ejemplo existieron

‘Untitled arc’ fue instalada en la plaza Federal de Nueva York en 1881, esta escultura creó controversia después de su edificación y por decisión del público fue retirada pues se alegaba que a los transeúntes que se dirigían a sus oficinas les estorbaba el paso, entre otras cosas. En la revista electrónica Culture Shock, Visual Art, se lee al respecto: “Aquellos en contra de la escultura, la mayor parte de gente que trabaja en la Plaza Federal, dice que la obra interfiere con el uso público de la plaza, También la acusan de atraer graffiteros, ratas y terroristas que podrían utilizarla como una pared de voladura para bombas.⁹⁷”

En consecuencia, esta inconformidad detonó varias preguntas: ¿Cómo se relaciona la obra “Titled arc” de Serra con las características físicas y sociales del lugar? ¿Cuál es la función social en su obra? Para Serra, la experiencia del arte es en sí una función social, no cree que una obra de carácter público deba ser agradable, sus obras nunca decoran, ilustran o representan un sitio. Para Douglas Crimp la escultura de Serra existe para secuestrar un lugar, para insistir en la necesidad de que el arte realice sus propias funciones en vez de aquellas que le asignan las instituciones y los discursos que lo gobiernan.⁹⁸ Las obras se hacen parte del sitio reconfigurando la percepción y su organización. Para él si la escultura tenía un potencial era el de trabajar en contradicción con los lugares y espacios en donde es creada. Y a pesar de que el programa ‘Arts in Architecture’ le ayudó a erigir la escultura, sería este mismo quien

proyectos de fomento estatal de los encargos Públicos, promovidos por el presidente Miterrand y el Ministro Jaques Lang. En los años ochenta en la ciudad de Barcelona un proyecto metropolitano integro un plan de diversas intervenciones de artistas nacionales como Chillida, Tàpies, Corberó, Nagel, entre otros e internacionales como Serra, Oldenburg, Lichtenstein. Igualmente importante son las convocatorias artísticas periódicas internacionales que dedican sus ediciones a esculturas urbanas realizadas in situ dejando algunas piezas en las ciudades como permanentes como en Kassel o Munster.

⁹⁷ CULTURE SHOCK. (n.d.).

http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_a.html

http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_a.html

Revisado el 26 de 09 del 2009 from Culture Shock.

⁹⁸ CRIMP, D. (2001). *La redefinición de la especificidad espacial*. In P. C. BLANCO, *Modos de hacer, Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa* (1er ed., pp. 143-171). Salamanca, España: Universidad de Salamanca. Pág.168

lo removería del sitio. La escultura de Serra no trabaja con los espacio sino contra del los espacios.

Para Maderuelo los políticos y funcionarios reaccionan ante cualquier síntoma que pueda afectar el orden social⁹⁹ Después de haber sido la escultura removida en la conferencia que dio en la Universidad de Yale planteó que la tolerancia existe solo para las ideas oficialmente aprobadas y debido a que la obra pertenecía oficialmente al gobierno, entonces éste podría modificarlo, mutilarlo o desaparecerlo. Para él, el derecho a la propiedad invalida todos los otros derechos: el derecho a la libertad de discurso, el derecho a la libertad de expresión y el derecho a la protección de la propia obra creativa. La obra de Serra fue vista como egoísta porque no pensó en la comodidad de los transeúntes, pero al mismo tiempo este egoísmo dice Crimp es un síntoma de las sociedades y pone en manifiesto como las necesidades individuales entran en conflicto con las de los demás. Para Crimp:

‘La política de consenso que asegura el buen funcionamiento de la sociedad se sustenta en la creencia de que, aunque cada individuo es único, todos podemos vivir en armonía si aceptamos el benefactor papel regulador del Estado. La función real del Estado, sin embargo, no es tanto la defensa del ciudadano en su individualidad, sino más bien la defensa de la propiedad privada, es decir la defensa del conflicto mismo entre los individuos.’¹⁰⁰

Otro ejemplo de controversia con la comunidad ciudadana es la obra de George Segal ‘Monumento a la liberación Gay’ que realizó para conmemorar la revuelta de la comunidad de la homosexual de Greenwich Village, en 1969, estas esculturas consistían en un grupo de dos parejas del mismo sexo en cercano trato, aunque no en posiciones eróticas, esta obra recibió el rechazo de las comunidades del lugar, por lo que enfrentó un periodo de relocalización ya que nadie quería las esculturas hasta llegar a su destino final que es el campus abierto de la Universidad de Stanford.

⁹⁹ MADERUELO, *La Pérdida del pedestal*, Pág. 58

¹⁰⁰ *Ibíd.*,169.



Figure 22 Monumento a la liberación gay de George Segal

II.5.1. Especificidad espacial y espacio paisajista

La especificidad espacial 'site specificity' y el espacio paisajista son concepciones del espacio diferentes, el espacio paisajista es abordado por los artistas del 'land art' y el 'site specificity' por artistas que pretenden desbordar con su obra los límites y estreñimientos de los espacios de la vida y el arte mediante su arte como en la obra de Serra, que para Jesús Carrillo, ésta no deja de tener altos ingredientes de mesianismo y de elitismo formal y conceptual que revelan su compromiso con los principios del modernismo greenberiano: el artista como héroe, el arte de vanguardia como último reductor de la cultura y la reflexión sobre el propio medio (en este caso el espacio) encaminada a alcanzar niveles cada vez más altos de abstracción, como lógica de la producción artística.¹⁰¹

¹⁰¹ CARRILLO, J. (2001). *Espacialidad y Arte Público* (1er ed.). (P. C. BLANCO, Ed.) Salamanca, España: BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi, EXPOSITO, Marcelo. Pág.130

II.5.2 Land Art

El 'Land Art', el arte de la Tierra o 'Earthworks' surgió en los años sesenta y principios de los setenta alrededor del mundo principalmente en E.U.A con artistas como Robert Smithson, Walter de Maria, Robert Morris, Andy Goldsworthy, Christo y Jeanne-Claude, Betty Beaumont, Ana Mendieta, Richard Long, Christian Phillip Muller, Harriet Feigenbaum, Mierle Laderman Ukeles, Michael Hazer por citar solo algunos.

Los artistas del 'Land Art' en sus obras de arte tenían la intención de sacar el arte del museo en el paisaje Americano, por lo que re-localizaron al artista y a su producción al intervenir espacios que antes no habían sido percibidos como espacios en donde se pudiera realizar una obra de arte, como espacios con grandes extensiones de tierra a las afueras de las ciudades.

Robert Smithson (1938-1973) una de las figuras mas importantes de este movimiento, es conocido por sus monumentales esculturas en donde empleaba elementos naturales como material artístico que modificaba grandes extensiones de paisaje. Sus instalaciones fueron creadas para evolucionar y cambiar con el paso del tiempo. Una idea central de su trabajo era la de la naturaleza definida y configurada por la cultura o mas constantemente la historia y la fenomenología de la ocupación del paisaje por el ser humano.

Por otro lado artistas como Hans Hacke introducían en su obra una reflexión del contenido simbólico y político del espacio de exhibición, y de la institución artística en su conjunto, sin embargo en su obra se observa la tendencia del arte de pensarse a si mismo sin disolver sus límites.

Aunque este artista también realiza una parodia del monumento, 'Ehrenmal am Mauritztor' emplazado temporalmente en el parque de la Promenade es una obra que formó parte de Los Proyectos Escultóricos de Munster (1997), la obra consiste

en una construcción de una estructura de tablas de madera del mismo diámetro y altura al de otro monumento, dentro del cual coloca un carrusel infantil, con música de verbena incluida, al que no se puede acceder, esta construcción esta emplazada junto al monumento 'Mauritztor' erigido en 1910 para conmemorar las victorias guerreras del rey Guillermo, la anexión de territorios y la unificación alemana en la creación del Primer Reich, ambos monumentos comparten las misma medidas en altura u diámetro. De acuerdo a Sobrino Manzanares citando a Olivares Rosa 'La sátira al antiguo monumento (conocido en Munster como 'monumento de tontos') y a las solemnes intenciones de los valores que encarna, al ampuloso clasicismo de los gobiernos, a la rotundidad de las piedras y a todo lo impositivo del poder y los valores históricos que representa, está plegada en el carrusel mediante sutiles y contundentes transposiciones: en su cartón de piedra, su música repetitiva, el dar vueltas sin fin sin sus caballos de verbena.'¹⁰²

¹⁰² SOBRINO, M. M. (1999). *Escultura contemporánea en el espacio urbano Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. España: ELECTA. Pág. 76



Figure 23 Monumento Ehrenmal am Mauritztor



Figure 24 Monumento de tontos de Hans Hacke

Richard Serra junto con otros artistas del 'land art' como Christo¹⁰³, han negociado para la implantación de sus obras con autoridades estatales, municipales, jurídicas, militares y medioambientales, como ya revisamos con el caso de Serra, estas negociaciones exponen como los poderes públicos y particulares, locales y nacionales, condicionan la ejecución de obras en el espacio urbano. A diferencia de los artistas del 'land art' Serra se aleja de trabajar en el paisaje americano por considerarlos lugares aislados, y encontró que no le interesaba la idea de trabajar aislado del público.

II.6. Crítica al Monumento

Claes Oldenburg, llevó a cabo un parodia del monumento antiheroico en 1969 con la obra 'Lipstick' para la Universidad de Yale, como monumento erigió un objeto cotidiano en el que formalmente siguió teniendo la posición vertical pero rompió con la tradición del monumento en un sitio específico, ya que su base tiene ruedas lo cual permitía disponerlo en cualquier lugar.

¹⁰³ Christo para realizar su obra de grandes dimensiones, Sorrounded Islands, en junio de 1982 dentro del marco del festival New World Festival of the Arts en Miami, tuvo que superar mociones públicas en la Audiencia del Condado y en la Comisión de Planeamiento y Zonificación por lo que tiene una empresa que contrata para sus proyectos los servicios de abogados, biólogos entre otros especialistas que asesoran y peritan el proyecto en cuestión.

Oldenburg al elevar a la categoría de monumento objetos cotidianos como cepillos de dientes, bicicletas, enchufes eléctricos, ositos de peluche, tablas de planchar, bates de béisbol, linternas, pinzas de la ropa o paraguas, y de herramientas como picos, serruchos, tornillos o paletas de albañil, en una primera lectura lo que hace es una parodia del consumismo, pero que al igual Serra, vendió su discurso al gobierno, al ser sus monumentos auspiciados por los programas de arte público del gobierno de E.U.A que como bien anotaba Serra: 'La tolerancia existe solo para las ideas oficialmente aprobadas'.

Las obras de Oldenburg no fueron censuradas porque su estructura interna no generó ninguna función social de enfrentamiento de ideologías, 'Lipstick' se conformo así mismo como un símbolo cultural en el que la sociedad consumista se reconoce, no alcanzando ninguna repercusión política en su entorno.

Maya Lin, estudiante de arquitectura, quien mediante un concurso fue seleccionada para realizar un monumento dedicado a los caídos en la guerra de Vietnam, también retoma la concepción del monumento, que ya no sólo va a conmemorar hechos o encarnar el recuerdo de personajes importantes de las esfera política, económica y cultural, sino también el recuerdo de gente común que han muerto en un conflicto bélico, el de los soldados de la guerra de Vietnam. La forma de este monumento muestra un cambio de paradigma en la noción formal de la verticalidad de los monumentos. El 'Vietnam Veterans Memorial' se encuentra dentro del conjunto monumental de los Constitution Gardens, en el Mall de Washington, en el cual esta encarnado el estilo neoclásico que contrastará con el Veterans Memorial, hecho de granito negro; la forma de este monumento es de una V abierta cuyas direcciones apuntan una hacia el monolito del Washington Monument, y al Lincoln Memorial en otra. La superficie de las paredes de granito funciona como un muro en donde se grabaron los nombres de más de 57.000 soldados de Estados Unidos que murieron o desaparecieron durante la guerra. Este es un monumento sin pedestal, cuya disposición es horizontal, por su longitud, es recorrido por la gente quienes dejan en ese mismo sitio flores o fotografías para conmemorar a sus muertos. Para

Maderuelo este no es un monumento alegórico, los nombres son reales y aparecen en el orden en que fueron cayendo y desapareciendo sin ninguna diferenciación de rango o categoría.¹⁰⁴



Figure 25 La estatua de Tres soldados ideado por Jan Scruggs



Figure 26 Veterans Memorial de Maya Lin

¹⁰⁴ MADERUELO, *La Pérdida del pedestal*, 69.

Un grupo de veteranos de la guerra exigieron una escultura realista que no fueran abstracta como la de Maya Lin por lo que se realizó una composición de cuatro soldados levantando una bandera de los Estados Unidos sobre la cima del monte, conocido como el Iwo Jima Memorial en la misma ciudad de Washington.



Figure 27 Iwo Jima Memorial

II.6.1. Antimonumento

El término antimonumento se refiere a la intención de cambiar la significación de los monumentos existentes, como ejemplos están las proyecciones sobre los monumentos de Kryzstof Wodiczko, quien en el arco del triunfo de Madrid en miras a la intervención militar de E.U.A en Irak, el artista proyecta sobre este la imagen en un costado del arco el grifo de un surtidor de gasolina y del otro una mano sosteniendo una metralleta, y sobre el frontón la pregunta ¿cuántos?



Figure 28 Krzysztof Wodiczko ¿cuántos?

II.7. El arte público netamente urbano

La ciudad se conforma como el marco de las instituciones sociales, es el lugar de las confrontaciones sociales, el lugar en donde las ideologías de los habitantes son contrastadas y un nuevo tipo de arte se comenzó a conformar en los sesenta, un arte que no recurre a la forma y ni a la conceptualización de los monumentos que hemos abordado a lo largo de esta investigación. El arte público se realiza en los espacio público de las grandes ciudades y reconfiguran los sentidos que tienen estos espacios, ya sean plazas, lugares de tránsito, lugares de consumo, un jardín público, un edificio público, monumentos etc. Debido a que éstos siguen siendo signos de la ideología dominante que llevan en si connotaciones y valores. El propósito de este tipo de arte es no seguir con la configuración de estos signos ideológicos, su propósito es incidir en la conformación del espacio urbano en lugares. Según Maderuelo, la obra de arte público debe conferir al contexto un significado estético y también social, y, además deber ser comunicativa y funcional. En una palabra, debe contener esas características de las que carecen aquellas obras que son ubicadas arbitrariamente en los espacios públicos.¹⁰⁵

¹⁰⁵ MADERUELO, *El espacio raptado*, 73.

Uno de los artistas representantes del arte público es Siah Armajani, escultor de origen iraní quien actualmente trabaja y vive en los Estados Unidos, para él, el arte público, escribe en su Manifiesto: *La escultura pública/El arte público en el contexto de la democracia norteamericana*:

“...la meta básica del arte público es desmitificar el concepto de creatividad. Nuestra intención es la de volver a ser ciudadanos. No estamos interesados en el mito que se ha creado en torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de las acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no-monumental. Es bajo, común y cercano a las gentes. Es una anomalía en una democracia celebrar monumentos. Una democracia real no puede procurar ‘héroes’ ya que exige que cada ciudadano participe completamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público. (...) Lo que nosotros estamos intentando hacer aquí en arquitectura y en arte público es darle un contexto y una identidad americanos. Por eso estamos intentando sustituir la metafísica por la antropología, la filosofía por la poesía; y preconizamos la unidad del acercamiento colectivo al problema común en lugar del acercamiento individual porque sentimos que la idea de individualidad es bárbara y que la obra de colaboración es la metodología esencial para identificar y resolver problemas públicos’¹⁰⁶

Posición artística que se contrapone a la del escultor Richard Serra, para quien la experiencia del arte es en sí una función social; para Siah Armajani lo que es bueno para el arte público y los espacios públicos no es necesariamente bueno para el arte. Para este escultor la escultura pública es una producción en colaboración, esto significa que la elaboración de la obra no solamente está a cargo del escultor si no también del público.

Pero la obra de Armajani no solo gira en torno a la exhibición de esculturas monumentales dentro de las galerías, su trabajo mas representativo del arte público son sus obras funcionales como jardines de lectura, templetos de música, aulas o jardines también llevadas a cabo por artistas como Dennis Adams, Dan Graham, Scott Burton, entre otros, este tipo de arte recoge las experiencias del ‘land art’, de la arquitectura, del urbanismo y de otros tipos de experiencias de carácter sociológico, participativo y/o escénico. Para estos artistas el arte público no debía ser una

¹⁰⁶ Citado por MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado* (1era edición ed.). Madrid, España: Biblioteca Mondadori. Pág. 165

lucubración estética sino un acto social útil, entendían el jardín urbano como materia escultórica en su totalidad.



Figure 29 Mesa de Picnic para Huesca

Vito Acconci a diferencia de Siah Armajani aspira a un arte que implique debate y ruptura, él define la casa como un espacio privado que define nuestra relación con el entorno, convierte sus obras en un lugar de interacción social en donde recrea lo interno y lo externo, enfrenta en su obra los discursos arquitectónicos y escultóricos, explorando de acuerdo con Manzanera los espacios en lo que lo privado y lo público se entremezclan y disuelven.¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Ibíd.*, 99.

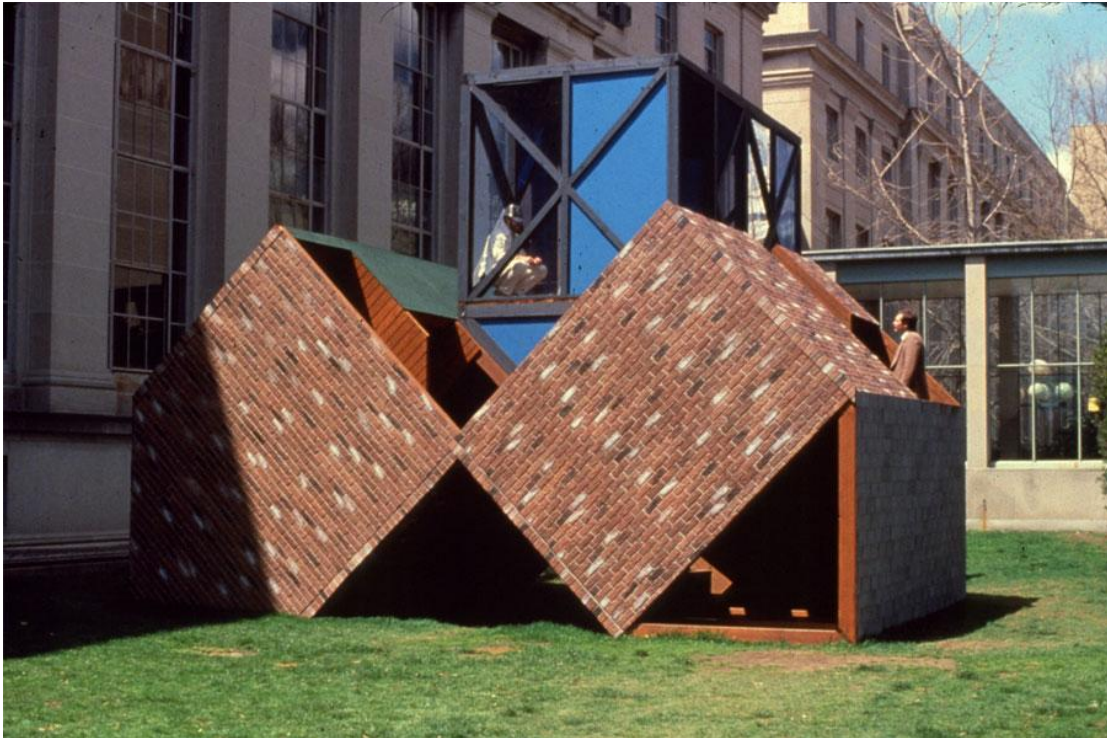


Figure 30 Casa del mal sueño de Vito Acconci

El incipiente impulso de los movimientos ecologistas y la mala conciencia de la administración posibilitó que, desde mediados de los años setenta, surgieran en Estados Unidos algunos proyectos de regeneración del medio ambiente a través del arte.¹⁰⁸ Al arte relacionado con temas de sensibilización ecológica se le conoce como arte medioambiental, y fue originado por el despertar de la conciencia ecológica y feminista, la veloz integración de la tecnología y la nostalgia por una vida más sencilla y natural.

Rachel Carson y su trabajo *Silent Spring* (1960) ha sido reconocido en todo el mundo como el trabajo que hizo una crítica al desarrollo del capitalismo norteamericano, en lo referente a los impactos a la salud y al medio ambiente, ya que hace énfasis en el uso y consecuencias negativas de los pesticidas en el equilibrio de la naturaleza y en la población humana. Aunque hoy en día se le acusa de ser la responsable de comenzar una conciencia ecológica que conllevaría a la prohibición del uso del DDT, el cual había sido fundamental para el uso de la erradicación de la malaria en todo el

¹⁰⁸ MADERUELO, *La Pérdida del pedestal*, 77.

mundo. Al ser prohibido el uso de éste como consecuencia millones de personas mueran en el mundo por la malaria y otras enfermedades transmitidas por insectos.

Los artistas del arte medioambiental, dieron un enfoque ecológico al 'land art' arte de la tierra, con una práctica artística que regresaba al terreno pero con una actividad pensada para remediar los daños, los artistas se centraban en elementos naturales tales como la luz, la energía, el crecimiento y la gravedad, en sus obras, los parajes o los elementos naturales, quedaron inalterados y sin esbozos, no hubo desplazamientos de tierra, no dejaron huellas sobre el suelo.

Robert Smithson (1938-1973) una de las figuras mas importantes del 'land art', es conocido por sus monumentales esculturas en donde empleaba elementos naturales como material artístico que modificaba grandes extensiones de paisaje. Sus instalaciones fueron creadas para evolucionar y cambiar con el paso del tiempo. Una idea central de su trabajo era la de la naturaleza definida y configurada por la cultura o mas constantemente la historia y la fenomenología de la ocupación del paisaje por el ser humano. Naturaleza y entropía fueron los elementos conceptuales mas importantes de su obra, su interés por la entropía, que en el campo de conocimiento de la física es la medida de la energía que se dispersa y se vuelve no disponible para su uso, era el punto de partida para sus investigaciones en una relación de ecología e industria. Smithson también teorizó acerca de lugar y el no lugar, para este artista un lugar tenía que ver con información dispersa, el lugar era un espacio al cual podías visitar y comprender sus características y el no lugar tenía que ver con la información contenida, en lugar de situar algo en el paisaje, decidió que sería mas interesante trasladar la tierra hacia el no lugar que para él era un deposito abstracto. Para Smithson estas prácticas artísticas generaban una estrecha relación entre arte y ecología.



Figure 31 Robert Smithson Asphalt Rundown, 1969

Desde la perspectiva de María Luisa Sobrino Manzanares, con Robert Smithson

‘la escultura tomó por primera vez conciencia de las posibilidades de esos entornos fronterizos de la ciudad contemporánea. Sus acciones plásticas, que parecen cruces entre escultura y arquitectura del paisaje, generan una lectura fenomenológica y antropológica de esos lugares. A partir de ellos, configura, diagramas y mapas en los que ofrece una reinención de esos paisajes (...) La tierra, el agua, el horizonte, los residuos industriales constituyen signos que se transforman en acciones de estrecha relación con la topografía’¹⁰⁹

Otro artista importante de este movimiento y también catalogado dentro del movimiento artístico de Fluxus, es el alemán Joseph Beuys, quien empleaba procesos naturales como metáforas de la estructura espacial, de los sistemas sociales y con frecuencia desvanecía la separación entre la actividad artística y la acción política organizada. Brian Wallis, interpreta la acción de Beuys *Coyote: I like America and America likes Me* (1974) como una metáfora del imperialismo de la injerencia estadounidense en Vietnam, en relación con el exterminio de las tribus indígenas norteamericanas. Otra acción importante en la obra de Beuys es la acción que consistió en plantar 7.000 robles en la ciudad de Kassel en la 7ª Edición de la Documenta, en donde implicaba un concepto de ecología que se desarrollaría con el tiempo.

¹⁰⁹ Ibíd., 56.



Figure 32 Joseph Beuys plantando árboles

Para Beuys el concepto trataba sobre el desplazamiento de la capacidad humana hacia una nueva idea del arte en comunicación simbólica con la naturaleza. Para el artista el plantar árboles era necesario no sólo en términos medioambientales, si no porque harían crecer una conciencia ecológica que se transformaría en la participación comunitaria de plantar árboles por siempre. Para Beuys el potencial de sus acciones radicaba en su alcance y complejidad que le permitían explicar el arte como método evolutivo, la conducta imaginativa, y las estructuras ocultas. Para este entonces Beuys utilizaba la palabra escultura, en un sentido muy amplio, en relación con actividades que no se podían entender fácilmente en el arte, consideraba que la escultura era un medio artístico que englobaba todo, con connotaciones que iban mas allá de lo que se le atribuían al término genérico. Beuys destacó que su obra debería provocar ideas sobre lo que la escultura pudiera llegar a ser y la manera en que el concepto de esculpir puede extenderse a los materiales invisibles que utiliza todo el mundo: formas pensantes, cómo moldeamos nuestros pensamientos o formas habladas como damos forma a nuestros pensamientos a través de las palabras ó escultura social, cómo moldeamos y damos forma al mundo en el que vivimos, de manera que entendía la escultura como un proceso evolutivo, afirmando

que todo el mundo es artista.¹¹⁰ Para hacer mas clara sobre un arte más democrático citaremos a Joseph Beuys quien escribe en un texto titulado 'I am searching for Field Character' de 1973 lo siguiente:

“Solo una radical ampliación de la definición será posible para el arte y las actividades relacionadas con el arte, para dar sustento a la idea de que el arte es ahora el único poder evolutivo y revolucionario. Solo el arte es capaz de dismantelar los efectos represivos de un sistema social senil que continua tambaleándose con el propósito de construir una organismo social que sea como una obra de arte. Esta moderna disciplina, la escultura social/la arquitectura social solo rendirá frutos cuando cada persona se vuelva un creador, un escultor o un arquitecto de la organización social.”¹¹¹

II.7.1. El jardín como escultura

El jardín va a ser el último escenario del arte público, que siguen con la lógica de recuperación de paisajes dentro de la ciudad a través del arte y la realización de obras monumentales en terrenos maltratados por la industria y piezas del territorio abandonadas, proyección de bordes urbanos degradados, recuperaciones o reinversiones de localizaciones residuales.

II.7.1.1. La noción de jardín como escultura

Constantin Brancusi escultor a quien nos hemos referido varias veces en este capítulo, es el artista que realizó este concepto de jardín siguiendo la tradición de monumento en la ciudad de Rumania en 1938. Este monumento a los héroes de la resistencia en la ciudad romana de Tirgu Jiu, abarca un kilómetro de longitud sin pedestal, en donde se encuentran piedras como hitos junto a mesas, árboles, y pieza como una puerta y una columna, este monumento funciona en su conjunto como una unidad, un monumento que debe ser recorrido, Brancusi trabajó la noción del jardín como escultura.

¹¹⁰ RODRIGUES, J. W. (2007). *Escultura Social: A New Generation of Art from Mexico City*. Chicago, EUA: Museum of Contemporary Art, Yale University Press. Pág. 22

¹¹¹ BEUYS, J. (1973). *I am searching for Field Character*. Reino Unido: The Whitechapel Gallery, The MIT Press. Pág. 125 En: (2006) *Documents of Contemporary Art*, Editado por Bishop, C. London: Whitechapel/MIT Press. Págs.190



Figure 33 Monumento a los héroes de la resistencia de Brancusi

Uno de sus discípulos también interesados en el jardín como escultura ha sido el japonés Isamu Noguchi, quien ha aportado una nueva forma de trabajar en el espacio público realizando esculturas sin pedestal, monumentos sin monumentalidad, y trabajando en los jardines un tratamiento escultórico del espacio.

Artistas como Roberto Burle Marx entre 1936 y 1938 va a diseñar un jardín para la azotea de una construcción perteneciente al edificio de Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro. El austriaco Herbert Bayer, tras emigrar a los Estados Unidos en 1938, va a configurar espacios públicos sirviéndose de la jardinería. Los jardines de Ian Hamilton Finlay son visualmente complejos, ya que incorpora estanques y arroyos, contrastando las zonas densamente pobladas de vegetales con praderas abiertas en las que lo cultivado dialoga con lo silvestre. Finlay crea en su jardín Stonypath un premeditado entorno para un conjunto de piedras con inscripciones que son clave y referencias metafóricas al mundo del arte que hace al lector-visitante de su jardín co-responsable de la interpretación.



Figure 34 El jardín Stony Path de Ian Hamilton Finley en Escocia

La recuperación del jardín en los entornos urbanos va a permitir la recuperación de espacios privados en públicos. De acuerdo con Maderuelo, el jardín surge como una representación o como una imagen del Edén, del Paraíso Terrenal, se trata, por lo tanto, de un lugar ameno y delicioso. Su objeto es el deleite del espíritu a través de los sentidos de la vista, el oído y el olfato, su fin es la consecución de la felicidad, aunque sea muy temporalmente.¹¹²

El jardín también es espacio de excentricidades en donde se pueden organizar la plantación de flora exuberante o exótica, trayéndola de los lugares mas aislados del planeta y adaptándolas a un nuevo medio bajo inversiones de dinero muy altas, a esto se le conoce como el jardín 'folly' que es el grado de locura que lleva a la conformación de un jardín extremadamente dispar de plantas excéntricas.

¹¹² MADERUELO, *La Pérdida del pedestal*, 89.



Figure 35 Jardín Folly diseñado y construido por John Aker

Algunas de estas follies de arquitectos son consideradas como esculturas, como sucede con el Restaurante Pez, construido por Frank Gehry en Barcelona, España o la casa de retiro espiritual de Emilio Ambasz.



Figure 36 Casa de Retiro Espiritual de Emilio Ambasz

Pero el jardín de las ciudades modernas o entornos urbanos no son más esos jardines en donde tranquilamente se paseaba, y se tenía la seguridad de que no se iban a escuchar más que los sonidos de los pájaros o de los ríos, los jardines de ahora son hechos para que hordas de gente puedan disfrutar de estos espacios artificialmente constituidos, en el jardín actual se da un proceso dialéctico entre la ciudad moderna, opresora y alienante, y el mundo de la naturaleza y el paisaje.¹¹³

De esta manera los escultores han logrado traspasar de nuevo las fronteras e insertarse en las prácticas arquitectónicas paralelamente arquitectos como Emilio Ambasz, Bernard Tschumi o Frank Gehry están creando 'objetos arquitectónicos' para ser situados en el 'espacio público' que compiten con la escultura.

II.7.2 Arch art

A este tipo de obra se le denomina así porque designa una serie de esculturas que parecen arquitectónicas, se caracterizan por ser construidas y no talladas, devastadas ni modeladas, por ser utilitarias y funcionales, y por la utilización de formas arquitectónicas como escaleras, rampas, ventanas, puentes y otras estructuras que se relacionan con el refugio.

Las obras 'arch art' se vienen realizando desde los años sesenta, generalmente carecen de utilidad aunque sean utilizables, son realizadas tanto por escultores como por arquitectos, y son figuras retóricas, metáforas y metonimias de la arquitectura que desbaratan la idea modernista de la escultura como una obra autónoma en un espacio estético específico.¹¹⁴

Aunque también existen casos de colaboración entre arquitectos y escultores como es el caso de Yerba Buena Tower (1988) de los Ángeles, rascacielos en el que la colaboración entre el arquitecto César Pelli y el escultor Siah Armajani intenta

¹¹³ MADERUELO, *El espacio raptado*, 233.

¹¹⁴ MADERUELO, *El espacio raptado*, 250.

cambiar su imagen dentro del entorno urbano bajo la sensibilización de las dos disciplinas. Otro caso es el puente de Frank Gehry.



Figure 37 Puente de Frank Gehry

II.7.3. El museo como monumento conmemorativo

El museo actual surge en la configuración de la ciudades como un hito, como el último monumento que se proyecta a si mismo, como lugar de conmemoración y narrativas de la proeza de la cultura, las cual es custodiada por su magnificencia arquitectónica tal es el caso del Allen Memorial Art Museum (1973-1977) en Ohio, el Guggenheim Museum en Nueva York, en estos ejemplos se observa como el museo es en si una obra de arte que es admirada lo cual genera en el visitante un efecto de unicidad que no puede ser encontrada en ningún otra parte por lo que se le denomina a la clasificación de obra de arte.



Figure 38 Guggenheim de Nueva York

Para finalizar con este capítulo diremos por último que la escultura modernista absorbió la base del pedestal para expresar su conexión o diferencia conforme al sitio, presentándose más autónoma y auto-referencial, transportable, sin lugar y ambulante, los trabajos de site-specific cuando comenzaron al final del minimalismo como ya lo hemos revisado a finales de la década del los sesenta y principios de los setenta, forzarían un cambio tajante de este paradigma moderno. El espacio idealista puro del minimalismo sería reemplazado por la materialidad del paisaje natural o el paisaje cotidiano como el de las ciudades, el espacio de arte no fue mas concebido como una hoja en blanco, el objeto de arte o evento de arte sería concebido en el aquí y ahora en el momento de experimentación de la obra, a partir de la experiencia del cuerpo frente a la obra, en una intermediación sensorial de extensión espacial y duración temporal.

El ejemplo de la obra de Richard Serra 'Titled arc' fue concebido desde su concepción como una escultura para un sitio en específico, su trabajo no podía ser re-localizado, y removerlo significaba su destrucción, lo que afirmaría que los trabajos para sitio específico son pensados desde la topografía del los lugares, ya sea en un espacio urbano o en un recinto de un paisaje o en referencia con algo

arquitectónico. El trabajo de Serra por ejemplo se convertiría en parte del lugar y reestructuraría conceptual y perceptiblemente la organización del sitio.

Los trabajos para un sitio en específico de la época de los sesenta y setenta entonces se convirtieron en el tránsito de un modo de hacer arte en donde los verbos, cortar, partir, doblar, colocar, son reemplazados por otros diferentes: negociar, coordinar, comprometerse, investigar, promover, organizar, entrevistar. La estética de la administración desarrollada en los 60's y 70's fue convertida en la administración de la estética en los 80 y 90's, el artista que solía ser un hacedor de objetos artísticos se transformaría en un facilitador, educador, coordinador antiburocrático. Este tránsito o cambio de modos de hacer arte se daría a través de la resignificación del sitio conforme a la crítica institucional.

Conforme a la crítica del espacio museístico, se comenzará con un movimiento de crítica institucional con varios artistas como Hans Haacke, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Robert Smithson, Renné Green, Mierle Laderman Ukeles, Mark Dion, Andrea Fraser, entre otros, quienes comenzaron a ver el site (el sitio) no solamente en términos espaciales y físicos sino como un marco cultural definido por las instituciones de arte. Si el minimalismo regreso a la mirada del sujeto como un cuerpo físico, la crítica institucional miraría el sujeto espectador como el molde social de la clase, género, raza, y sexualidad.



Figure 39 Andrea Fraser 'Museums highlights' performance en el museo de Filadelfia en Estados Unidos en 1989 en donde se caracteriza como un personaje ficticio Jane Castleton, y lleva a los visitantes a una tour en las galerías de carácter subversivo, los lleva por los baños, la cafetería del museo explicando las piezas como si fueran una obra de arte.

Para ser específicos en tales sitios como el museo, las galerías, el mercado del arte, la historia del arte, aquellos que constituyen una serie de prácticas que no están separadas de presiones sociales, económicas, y políticas, dice Miwon Kwon es necesario decodificar y recodificar las convenciones institucionales para así entonces exponer sus operaciones escondidas, para revelar la manera en que las instituciones modelan el significado del arte para modular su valor económico y cultural; para inferir en la falacia de la autonomía del arte y de las instituciones al hacer aparente sus relación con una mas amplia socioeconomía y procesos políticos del día.¹¹⁵

De esta manera, el sitio de arte comienza a discrepar del espacio literal del arte, y la condición física de una localización específica retrocede como el primer elemento en

¹¹⁵ KWON, M. (2002). *One place after another, site specific art and location indentity*. The Mit Press-Cambridge. Pág. 14

la concepción de un sitio, los trabajos de 'site-specific' en este sentido emplearían estrategias agresivas, anti-visuales, textuales, expositivas, educativas, inmateriales, performances, gestos, eventos, el trabajo en un sitio específico no estará mas basado en la relación entre un trabajo de arte y una permanencia física, sino en el reconocimiento de su impermanencia sin arreglar, para ser experimentada como una situación irrepetible y efímera.

El trabajo de 'site specificity' se preocupará por un arte integrado mas directamente en la esfera pública, con el sentido de reajustar dice Miwon en un sentido activista problemas urgentes sociales tales como la crisis ecológica, los indigentes, el sida, la homofobia, el racismo, y el sexismo, o mas generalmente con el propósito de relativizar el arte con otras formas de trabajo cultural, las manifestaciones actuales de la especificidad del sitio tenderán a tratar la estética y preocupaciones históricas del arte como temas secundarios.¹¹⁶

De igual manera la apropiación del arte en sitios en específico buscará la valorización de identidades urbanas que vienen en un tiempo de cambios culturales fundamentales en el cual la arquitectura y el planeamiento urbano, anteriormente el medio primero para expresar una visión de la ciudad, están siendo desplazados por otros medios mas cercanos con el marketing y la publicidad.

Para Miwon en las prácticas artísticas avanzadas a partir de los años setenta, la definición del sitio se ha ido transformado de una locación física a una dirección discursiva y esquematiza tres modelos del site specificity que se desarrollarían a partir de la década de los setentas, el modelo fenomenológico, el modelo social-institucional y el modelo discursivo¹¹⁷. En el siguiente capítulo abordaremos como se ha llevado a cabo esa transformación hacia una dirección discursiva que tiende a formulaciones alternativas mas complejas y posibilidades surgidas para la relación del arte en un sitio en específico y cómo el concepto de sitio se irá desestabilizado paulatinamente. A partir de estas formulaciones desarrollaremos una aproximación

¹¹⁶ *Ibíd.*, 24.

¹¹⁷ KWON, *One place after another, site specific art and location indentity*, 31.

a la noción del nuevo género de arte público y a la noción de la estetización de lo político desde la perspectiva de Lucy Lippard, la reconquista de la esfera pública a partir de la figura del artista como operador, el concepto de 'audience's empowerment' (empoderamiento de la audiencia) y finalizaremos con una reflexión en torno a la conformación del sujeto político como sujeto antagónico a través de casos de estudio.

CAPÍTULO III

MÁS ALLÁ DE LA IDEA DEL ARTE PÚBLICO

No te pares en ningún lugar, imagen o ningún otro medio y sus apariencias, muevete físicamente, mentalmente. Este es una manera de interpretar el consejo de Virgilio a Dante en el oscuro bosque en el que ningún camino claro es trazado. Para moverse, para encontrar el movimiento y tiempo de cada uno. Este es el propósito de la cultura, sus maneras de resistencia.
El Lugar no común.

III.1. La estetización de lo político

Desde 1970, el sitio del arte comenzó a divergir del espacio literal del arte, y las condiciones físicas de una locación específica dejaron de ser el elemento primario en la concepción de un sitio. A partir de un acercamiento crítico al marco institucional del arte, los espacios de intervención artística, como las galerías, dejarían de ser interesantes por sus características espaciales y serían revalorados desde el estudio de los sistemas de las relaciones socioeconómicas, en donde el arte y su programación institucional tienen posibilidades de desarrollarse. El concepto de sitio incluiría, a partir de aquí, dimensiones sociales y conceptuales. Tal es el caso del artista Michael Asher, quien emplea los sitios de exhibición como espacios para mostrar situaciones culturales específicas, que generan expectativas particulares y narrativas que consideran el arte y la historia del arte, ya que el marco institucional del arte no sólo distingue un valor cualitativo; también reproduce formas específicas de conocimiento que están históricamente ubicadas y culturalmente determinadas, bajo estándares ni universales ni eternos.

La década de los noventa traerá un nuevo cambio de dirección en la práctica artística: el artista no es más un hacedor de objetos en su estudio; ahora es invitado por una institución para realizar un proyecto especialmente configurado y con un marco específico dado por la propia entidad; el artista llega a un acuerdo con la institución y comienza una exploración del sitio a intervenir; se hace una

investigación, tanto de la misma institución como del sitio que se ubica; se estudian su historia, la audiencia, el espacio donde se instalará la obra, los parámetros de la exhibición en sí misma, la estructura temática, la relevancia social y a los otros artistas que participan en la exhibición. Además, se realizan entrevistas con los curadores, educadores, administrativos, encargados del montaje, museógrafos, con todas aquellas personas que están relacionadas con el espacio de intervención y su estructuración, con toda la gente que terminará colaborando con la obra. El artista trabaja con todos los involucrados en la configuración de la obra y abre canales de comunicación mediante los cuales se establece una relación recíproca con las demás personas de las instituciones de arte y, si el proyecto lo requiere, con otras personas ajenas a la institución.

Serán tres los paradigmas que pueden ubicarse en los 36 años de historia del arte público moderno en Estados Unidos. El primero es el arte en espacios públicos; un ejemplo es la obra del escultor Alexander Calder *La Grande Vitesse*, de 1967, comisionada por el programa del NEA (National Endowment for the Art). El segundo paradigma es la concepción del arte como espacio público, que involucra el diseño de esculturas urbanas que funcionan como mobiliario de las calles, con obras de artistas como Siah Armajani o Nancy Holt, entre otros; también incluye construcciones arquitectónicas o ambientes de paisajes. Y, recientemente, el arte con un interés público, conocido y denominado por Suzanne Lacy como *Nuevo género de arte público*, cuyos proyectos se distinguen por trabajar sobre cuestiones sociales, activismo e involucramiento de las comunidades para colaborar con la obra artística; algunos artistas de éste género son Guillermo Gómez Peña, Tim Rollings y K.O.S, Peggy Diggs, entre otros.



Figure 40 performance 'Indios Americanos sin descubrir' de Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña Vivieron en una jaula durante 3 días y en ellas llevaban a cabo sus actividades aborígenes: ver la tele, hacer muñecas de vudú, escuchar rap... Ellos no podían hablar inglés y una placa al frente de la jaula explicaba la localización de la isla. También había un anuncio que indicaba que por una pequeña cantidad podrían bailar, cantar o hacerse fotos con los visitantes. Las reacciones de los visitantes eran muy dispares desde gente confundida hasta otros que bailaban y cantaban al son de la danza que interpretaban los artistas.

En cualquiera de los tres paradigmas, el artista a menudo termina viajando de un lugar a otro; trabajando en un solo proyecto por un tiempo determinado; viviendo como un invitado en una ciudad, como un turista, como un pseudo-etnógrafo; viviendo y experimentando el sitio. La configuración del trabajo en un sitio determinado es temporal y no se puede llevar a cabo en otro lugar, porque alteraría su significación, ya que esta definido por un marco geográfico específico y porque los proyectos de estas características dependen siempre de circunstancias externas e impredecibles, que los podrían alterar en cualquier momento.

III.2. Reconfiguración del Site

Para los artistas insertos en cualquiera de los tres paradigmas, el *site* representaría algo diferente, y trabajarían en las comisiones desde diversas perspectivas y posiciones políticas. Los artistas que realizaban comisiones públicas trabajaban para

resaltar las cualidades estéticas de un sitio determinado, considerándolo como una entidad arquitectónica física; para los arquitectos involucrados en estos proyectos, los trabajos eran un complemento visual, pero al fin un elemento extraño a la integridad del edificio, que dio como resultado el surgimiento del *plop art*¹¹⁸, que es un arte que se deja caer sin tomar en consideración las características físicas del sitio a intervenir.

Para unificar los criterios, la National Endowment for the Art (Agencia Nacional para las Artes), la General Service Administration (Administración de Servicios Generales) y otras agencias de arte público realizaron una serie de estipulaciones acerca del tipo de sitio a intervenir, dirigidas a un diseño integral y armonioso con el sitio. Estas agencias comenzaron a apoyar proyectos en donde había un trabajo en equipo del artista con arquitectos y urbanistas, y a romper las barreras de un arte no ornamental sino utilitario, accesible y relevante para el público. Lo que llevó a que más de un trabajo se alejara de la concepción de obra de arte y se integrará con el sitio en forma de mobiliario urbano, como bancas, columnas, pisos, plazas urbanas, puentes, entre otros.

La obra de Serra *Titled Arc* rompe con esta práctica y se pronuncia por un arte público crítico, por una escultura que no es ni utilitaria ni funcional, opuesta a la noción de una arte público que se integra a la configuración de la ciudad moderna. Para Serra, la concepción de una obra para un sitio en específico refiere a un espacio cuyas características sociales y políticas son parte de la razón de ubicar la obra en dicho lugar; es decir, el sitio es considerado como una construcción social y política, además de física.

James Mayer ha distinguido, en las recientes prácticas artísticas *in situ*, lo que ha denominado el 'sitio funcional', el cual, dice, "es un proceso, una operación que ocurre entre sitios (...) el trabajo funcional rechaza la intransigencia de la especificidad del sitio literal; es una cosa temporal, un movimiento, una cadena de

¹¹⁸ El término *Plop Art* se atribuye al arquitecto James Wines, de SITE.

significados e historias imbricadas: un lugar marcado y abandonado rápidamente. El sitio móvil reúne su propia destrucción, es intencionalmente temporal y su naturaleza no es la de durar, sino la de concluir”.¹¹⁹ Si el sitio literal es una locación actual o un lugar en particular, la obra, en consecuencia, también se vuelve única y regresamos a la concepción del monumento que es un trabajo comisionado para un sitio en específico. El monumento, al igual que las obras de Serra, fue concebido no para ser efímero sino eterno.

No obstante, *Titled arc* de Serra, ubicada en la Plaza Federal de la ciudad de Nueva York, es un antecedente de esta resignificación del sitio, que va más allá, tanto de igualar la autoridad creativa entre arquitectos y artistas en el diseño de espacios públicos como del modelo de la especificidad del sitio que presume de humanizar, a partir de la obra de arte, la dureza de la arquitectura urbana.



Figure 41 Titled Arc de Richard Serra

¹¹⁹ MAYER, J. (2000). *The functional Site or, The Transformation of Site Specificity*, en E. M. SUDERBURG, *Space, Site, Intervention*. Minnesota, University of Minnesota Press (1ª ed.), pp. 23-37.

Para Rosalyn Deutsch, el arte público oficial colaboró con la arquitectura y el diseño urbano en la creación de una imagen de las nuevas áreas urbanas, que suprimieron su carácter conflictivo. La obra de Serra, en vez de omitir el conflicto, lo puso en evidencia. Esta conflictividad del espacio público derivó de las políticas seguidas por los programas federales de arte público en Nueva York, y las diferentes perspectivas de habitar una ciudad, cuya estructuración promete un espacio armonioso y lleno de plazas públicas, en donde no haya ningún agente perturbador, ya sea una escultura, un indigente o cualquier cosa que no esté regulada por el Estado.

Para Jerry Allen, director del Departamento de Asuntos Culturales en Dallas, en la noción de arte público se unen dos palabras cuyo significado es, de varias maneras, antitético, ya que el arte es una investigación personal y lo público se refiere a lo colectivo, al orden social, a la negación del yo, por lo que propone que el artista se olvide de su ego y consulte a la ciudadanía -o grupos, o comunidades preexistentes- que hace uso de las zonas urbanas y a quienes su proyecto afecta directamente, con el fin de generar consensos en vez de discrepancias, razón por la que la noción de arte público es ambigua en su significación y en su aceptación en la esfera pública.

La esfera pública tiene un espacio físico y una actividad de dimensiones sociales. El espacio físico de la esfera pública implica los espacios y los entornos, públicos o privados, que facilitan o apoyan la vida pública y la interacción social. Su función ideal es la de un lugar común para la acción política, la interacción social, el aprendizaje social, el desarrollo personal, la generación e intercambio de información. Desde una perspectiva urbanística, la esfera pública incluye todos los espacios accesibles y utilizados por el público, y se clasifica como:

- a) espacio público externo, que en áreas urbanas se conforma por plazas, calles, carreteras, parques, estacionamientos, y en zonas rurales por ríos, bosques, lagos;
- b) espacios públicos internos:, instituciones públicas, bibliotecas, museos, transporte público, estaciones de autobuses, aeropuertos;

c) espacio externo-interno, quasi-público: campos de deporte, universidades, restaurantes, cines, centros comerciales.

No todos los espacios públicos son accesibles en términos de diseño urbano; es decir, no todos están abiertos para todos, ya que los dueños y operadores de los espacios quasi-públicos mantienen sus políticas de regularización del acceso.

En este contexto, la garantía de una relación específica entre un trabajo de arte y su sitio no está basada solamente en la permanencia física de esa relación -como la demandada por Serra, por ejemplo- sino en el reconocimiento de su impermanencia sin arreglar, para ser experimentada como una situación irreplicable y fugaz, efímera.¹²⁰ La obra de Serra fue destruida debido a la controversia que generó en la esfera pública; esta controversia creó una incertidumbre sobre la función del arte público y puso en evidencia su carácter conflictivo, contrario a las políticas de embellecimiento de las ciudades que, como ya hemos mencionado, es una búsqueda que había sido apoyada por los arquitectos y urbanistas más que por los propios artistas, con la idea de no permitir que se convirtieran en espacios públicos homogeneizados, privatizados y regulados por el Estado, por un lado, y por el otro rechazando la encarnación del espacio público como el lugar de la actividad política, como un lugar de libertad de expresión, y a prueba de la proliferación de espacios higienizados.

Las actuales formas *site-oriented art* (arte orientado a un sitio), que se relacionan con problemáticas sociales, y cuya articulación comprende la participación y colaboración de grupos de la audiencia para la conceptualización y producción del trabajo, son vistas como formas de reforzar la capacidad del arte para penetrar en la organización sociopolítica de la vida contemporánea con más impacto y sentido.

Rosalyn Deutsche reflexiona acerca de la noción de conflicto en la esfera pública que introdujo el arte público de la década de los sesenta y setenta: la noción de un arte

¹²⁰ KWON, M. (2002). *One place after another. Site-specific art and locational identity* (1er ed.), Londres, The MIT Press, p. 24.

democrático, que en el contexto de Estados Unidos implicaba un agente de bienestar y gentrificación¹²¹ del espacio público, al proclamarse como parte de un proyecto que piensa al arte urbano como medio para mejorar los espacios públicos, como parte de una contra-estructuración de las ciudades funcionales dentro de un proyecto modernista.

Dicho planteamiento no se cumplió totalmente, y sólo funcionó como un atenuante de los verdaderos conflictos que las sociedades urbanas viven cotidianamente, como la falta de sentido de comunidad; la falta de comunicación para la resolución de problemas locales; la falta de canales de expresión para dar a conocer y solucionar cuestiones de la vida privada como abuso sexual, sentimientos de soledad, falta de auto reconocimiento en las sociedades consumistas dentro de la lógica del capitalismo, homofobia, falta de respeto a los derechos humanos, cuestiones raciales; las grandes ciudades son centros de migración, desigualdad social y económica, a pesar de que la promesa de vivir en una ciudad era lo mas cercano al ideal de bienestar personal y, por ende, social.

En nuestra opinión, éste es también el caso de la ciudad de México, donde el proyecto de modernización no ha beneficiado a todos los sectores de la población, y comenzó a ser cuestionado como consecuencia de las diferentes crisis económicas - que iniciaron después de la segunda guerra mundial-, originadas por gobiernos corruptos y por la falta de consenso y continuidad de un proyecto de urbanización. Al no encontrar cumplidas sus expectativas, los casi desaparecidos sectores de la clase media, que en su mayoría proviene de las migraciones de toda la República hacia el centro del país, que por sus condiciones de vida y sus ingresos son cada vez menores, pasan a ser parte de las comunidades que sufren de pobreza y

¹²¹ “El concepto de gentrificación refiere a la absorción u ocupación del centro de la ciudad por parte de la alta burguesía o baja nobleza, denominada *Gentry* en inglés [...], conlleva el incremento de los alquileres, el desahucio de los menos favorecidos y de la clase trabajadora, que han de abandonar sus domicilios, así como el desplazamiento de esas personas, alejadas de manera irremediable de sus barrios y sus comunidades. SMITH, N. (2009). Gentrificación. en A. L.-L. Machado, *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la Cultura Artística Contemporánea*. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, (1ª ed.), pp. 130-149.

marginación, viven una falta de reconocimiento de su propia clase dentro de su entorno y observan cómo los proyectos arquitectónicos públicos se destruyen o deterioran con el tiempo, haciendo imposible su continuidad como un espacio funcional habitable.

Deutsche señala que el cuestionamiento sobre la democracia surge de las denuncias planteadas hacia los gobiernos opresores racistas africanos, las dictaduras latinoamericanas y el socialismo del Estado Soviético, y que dichas denuncias arrojan también dudas sobre la retórica del triunfo de la democracia, planteando la democracia precisamente como una deuda.¹²² En el arte público, algunas instituciones y artistas han buscado consensos con la gente para resolver las confrontaciones entre artistas y usuarios del espacio, mediante la creación de procedimientos generalmente descritos como democráticos, a partir de la participación comunitaria, al aceptar o no una obra en los espacios públicos; la finalidad de estos procedimientos es calmar a las personas y no exponer el conflicto, como en el caso de *Titled Arc* de Serra, que logró un consenso en contra por parte de los trabajadores de los edificios ubicados alrededor de la Plaza Federal: opinaron que esta obra debía de ser retirada.

A continuación, presentamos un extracto de dos opiniones que marcan las posiciones encontradas que despertó esta obra:

Trabajo en el No. 26 de la Plaza Federal, sede del Servicio de Inmigración. Mi membresía me autoriza a decir que estamos totalmente en contra del *Titled Arc*. Mi punto de vista es que un buen lugar para poner el *Titled Arc* sería el Río Hudson (...) Me refiero a que están teniendo que poner cosas artificiales en el río con el fin de proveer refugio para las percas desprotegidas. Pienso que *Titled Arc* sería muy buen refugio (Peter Hirsch, Director de Investigación y Consejero Legal de la Asociación de Abogados de Inmigración).

¹²² DEUTSCHE, R. (2001).

http://public.citymined.org/KRAX_CARGO/jornadas/jornadas_2008/jornadas_2008_material_de_trabajo/agorafobia_deutsche.pdf. (Agorafobia Ed.) Revisado el 26 de 05 de 2010 de http://public.citymined.org/KRAX_CARGO/jornadas/jornadas_2008/jornadas_2008_material_de_trabajo/agorafobia_deutsche.pdf, p. 3.

Por su parte, Fred Hoffman, historiador y curador de arte contemporáneo, asociado a algunas organizaciones culturales de Los Ángeles, expuso:

Podemos aprender más acerca de nosotros mismos, acerca de la naturaleza de nuestras relaciones sociales y acerca de la naturaleza de los espacios que habitamos, y ello depende del mantenimiento de la obra *Titled Arc* (...) una de las aportaciones importantes de una obra de arte como ésta es que no simplemente se sienta, rueda y se hace la muerta; esta obra no tiene como intención el dar placer, entretener o pacificar, (...) *Titled Arc* asegura que no caigamos dormidos, descerebrados e indiferentes ante nuestro destino y ante la creciente escasez de libertad en un mundo crecientemente banal, indiferenciado y estilizado.¹²³

Ambas posiciones marcan percepciones opuestas del espacio y de la obra para un sitio en específico, ejemplificando con ello la crisis que se comenzará a desarrollar en la ubicación del arte en el espacio público; a partir de esta obra, cada proyecto se adaptará a la opinión pública, a la opinión de la audiencia. En el caso de Serra, éste conservará la noción del artista como héroe, como quien está en contra de las instituciones y quien dentro de la institución ejerce el derecho -que la misma institución del arte le otorga- de hacer de su arte una estrategia propagandística. Pero incluso estas prácticas han sido fundamentales en el desarrollo del arte en la esfera pública, porque dislocan el tipo de obras que se venían realizando a través de los programas de arte público en Nueva York; ponen en tela de juicio la soberanía del artista en el espacio público, y evidencian, al final de un largo proceso, cómo la institución del arte está intrínsecamente relacionada con las esferas de poder que regulan los espacios urbanos. En el caso Serra, la libertad de expresión es una noción que al final se evidencia como falsa, como inexistente.

Serra trabaja contra la noción de un espacio público unificado y homogeneizado; hace énfasis en las relaciones verticales que se dan entre quienes regulan el espacio y quienes lo viven. De acuerdo con este artista, sólo trabajando en contra de un sitio en específico el arte puede resistir esta falsa cooperación entre instituciones y público. Observa que los trabajos que son construidos dentro de un marco

¹²³ BUSKIRK, M. (1991). *The Destruction of titled arc; Documents*. London, The MIT Press, p. 73.

contextual, corporación gubernamental, educativa o religiosa, corren el riesgo de ser leídos como partidarios de esas instituciones, debido a que cada contexto tiene su propio marco y su propia ideología, y que hay sitios en los que es obvio que los trabajos están siendo subordinados, acomodados y adaptados. En este caso, es necesario trabajar en oposición a las partes constitutivas del contexto, para no reforzar el discurso de ideologías y poderes políticos cuestionables. Se pronuncia por un arte que no está interesado en una afirmación ni en una complicidad¹²⁴.

Estas reflexiones llevan a considerar que la ubicación de *Titled Arc* en la Plaza Federal, en cuyos edificios se encuentran oficinas federales, como el Servicio de Inmigración y Ciudadanía de Estados Unidos y la sede del Federal Bureau of Investigation (FBI), se pronuncia en contra de los servicios y de las funciones que estas instituciones federales realizan.

Al igual que Serra, los artistas que hicieron obra para un sitio en específico en instituciones culturales, como museos y galerías, dan continuidad a las prácticas artísticas de la vanguardia, que consideraba al arte como un instrumento revolucionario; se fortaleció el arte político y la imagen del artista político, que busca posicionar a los sistemas de representación social y cultural en contra de estas instituciones a partir de la crítica. Aunque no hay que olvidar que estas producciones son de carácter contextual: lo que pudo parecer como radical en la Plaza Federal de Nueva York podría haber pasado como desapercibido en el Zócalo de la Ciudad de México.

El espacio público, dice Deutshe citando a Lefort, es el espacio social donde, dada la ausencia de fundamentos, se negocian el significado y la unidad de lo social; al tiempo que se constituyen, se ponen en riesgo. Lo que se reconoce en el espacio público es la legalidad del debate sobre qué es legítimo y qué es ilegítimo.¹²⁵

¹²⁴ Richard Serra citado por Kwon, M. (2002). *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge, The MIT press (1ª ed.), p. 75

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 8.

Las ciudades modernas, como Nueva York, buscaron rehabilitar el espacio público como algo estéticamente agradable a partir de los programas de Arte Público del NEA, durante los sesentas y setentas del siglo XX, para hacer de estas ciudades lugares que merecen ser visitados por la cantidad de obras artísticas que se pueden apreciar y consumir, como una estrategia turística, como una ciudad *folly*, como una ciudad con elementos que la simbolicen. Al igual que en la época de la tradición del monumento, una ciudad de gran poder adquisitivo se refleja en las obras de arte público por encargo, lo que la hace menos susceptible de intervenciones artísticas críticas fuera de la institución del arte; estas manifestaciones se observan como elementos no reconocibles en el entorno urbano, elementos no regulados o aprobados desde el Estado y las instituciones culturales, por lo que su valor es nulo en comparación con el de las esculturas de arte público realizadas por artistas reconocidos internacionalmente bajo contratos o encargos.

Esta ciudad, proyectada como una ciudad perfecta, no permite que el espacio público sea lugar de controversias, por lo que el reclamar la ciudad se concibe como una lucha por la democracia, y sería la consigna para las subsecuentes intervenciones en un sitio determinado, que se desarrollarán como una propuesta paralela a las de la institución del arte en las grandes ciudades, como Nueva York, Barcelona México, o Los Ángeles, en donde se le ha llamado “nuevo género de arte público”, pero que conforme a otras categorizaciones se sigue denominando arte público a secas. Las teorías giran en torno a medios artísticos que permitan una estética transgresiva o de contra información de los medios de comunicación, así como de intervención de inmuebles urbanos, o de trabajos colectivos en donde lo que importa, más que el resultado final de la obra, es el proceso participativo, que busca generar canales de expresión y vasos comunicantes entre los participantes, y que a la vez busca formas de identidad y de autorrepresentación que mermen paulatinamente la vulnerabilidad de estos grupos marginados - prostitutas, enfermos mentales, migrantes, mujeres que sufren violencia, etc., los mal llamados grupos minoritarios, porque de alguna manera todos los habitantes del planeta somos parte de alguna comunidad estigmatizada en mayor o en menor grado.

¿Cuál es el tránsito que se da del artista político, como Richard Serra, Hans Haacke, Mierle Laderman Ukeles, Mark Dion, Andrea Fraser, por citar algunos, al contacto directo con la audiencia, en donde el espectador, a veces llamado también coautor de la obra artística, se posiciona también de esa visión crítica a los sistemas de representación?. ¿Cómo puede un trabajo de arte detonar un sentido de empoderamiento político en una comunidad, en la que cada miembro es un sujeto social con oportunidades de expresión y de actuación dentro de una relación horizontal entre artista, instituciones culturales, y demás involucrados en un proyecto que, conforme al sitio y el problema a tratar, tendrá implicaciones sociales? Estas preguntas se pueden contestar desde los casos de estudio que iremos revisando a continuación, junto con otras definiciones de lo que se entiende por nuevo género de arte público, la reconfiguración de la conceptualización del *site* o su desaparición.

Para Lippard, curadora, activista y escritora de arte, el arte público es “cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio”¹²⁶. Para ella, cualquier otro tipo de obra, que no se corresponda con estas características, es obra privada, por muy monumental que sea, y que comprende a las obras que son expuestas en galerías o museos; su realización tiene lugar en los llamados *emplazamientos*. De acuerdo con esta autora, el arte público que se desarrolla desde los años setenta, principalmente en Estados Unidos, tiene como características básicas:

- La *interactividad* con el *lugar* en donde se presenta. Es participativo, ya que incluye a las personas comunes o al público especializado en el arte de manera directa o indirecta, llamando su atención sobre las características específicas o las funciones de los lugares donde interviene, sean parques, plazas, edificios públicos, jardines o lugares inesperados y a veces

¹²⁶ Lucy R. L. (2001), *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar, Modos de hacer Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, p. 61.

inaccesibles, como calles, escaparates, supermercados, barrios, a través de el arte del graffiti;

- La producción de obras del *site-specific* en el exterior, a menudo en *colaboración*, que incluyen a la comunidad en la ejecución, en la recogida de la información y en el funcionamiento real de la obra; instalaciones públicas de carácter permanente, relacionadas con la historia de la comunidad o con un fin educativo, como los murales, performances o acciones que indican la atención sobre un lugar, sus historias y problemas, o sobre la identidad y experiencia compartida en común;
- La acción del arte a favor de la conciencia medioambiental, cuyo propósito es mejorar y reivindicar zonas baldías, centrándose en la historia natural, realizando parques, jardines y limpiando la contaminación;
- El arte político directo, que trata asuntos locales o internacionales mediante el uso de los medios de comunicación masiva, como emisoras de radio, televisión, medios impresos, carteles;
- Las acciones de carácter itinerante o vinculado, que involucran a ciudades enteras o que aparecen por todo el país de un modo simultáneo, para subrayar asuntos locales.

Estos modos de hacer arte detonan cambios en las relaciones entre la obra artística, el lugar y su “función”, con respecto a quienes se presenta o va dirigida; por lo tanto, para Lippard, el arte público no tiene que ser novedoso, en el sentido de que los contextos en donde se presenta están en constante cambio.

La oportunidad de concebir el sitio como algo más que un lugar y de dotarlo de un significado, como una historia reprimida, una causa política, un grupo social privado de sus derechos, es un importante salto en la redefinición del rol público del arte y los artistas.¹²⁷

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 30.

Revisaremos ahora los programas de arte público de la ciudad de México hacia 1968, enfocándonos tanto en las políticas culturales oficiales como en las formas de un arte público contrario a los propósitos de los programas oficiales de arte, que surgen de la necesidad social por expresar las inconformidades respecto a las políticas de gobierno de esa época; ambos casos nos servirán como ejemplo de contraposición de los paradigmas del arte en el espacio público.

Durante la celebración de las olimpiadas del 68 se anuncia la realización de un corredor cultural en una de las avenidas más importantes de la ciudad de México, en el que se colocará una serie de esculturas creadas especialmente para la celebración por diversos artistas nacionales e internacionales. Las piezas se expondrían como un referente de cordialidad con otros países, y proyectarían a nivel internacional la imagen de México como un país avanzado en materia cultural y urbanística. Dicho efecto resultaba importante para el gobierno, pues le daría una imagen que se enfrentaría con la de la situación social, política y económica de esa época.

También se estaban llevando a cabo proyectos de arquitectura funcional, para fijar en la población la idea de que vivía en una ciudad moderna; ciudad que no estaba concebida para todos los habitantes, ni para resolver el problema de la vivienda, debido a que la diferencias sociales, culturales y económicas, estaban siendo trastocadas por cambios en los estilos de vida; gran parte de la población carecía del poder adquisitivo para acceder a estas nuevas construcciones y los modos de vida que ofrecían; tampoco había un proyecto de nación compartido, en el que todos estuvieran convencidos de que el programa de modernización de la ciudad se llevaría a cabo equitativamente.

Paralelamente a las celebraciones de las Olimpiadas, se llevaba a cabo una movilización estudiantil, que paulatinamente comenzó a incorporar la participación de otros sectores, como obreros y campesinos. Mientras por un lado el gobierno federal celebraba mediante las Olimpiadas la proyección de México como un país en vías de desarrollo, por el otro una parte de la población no celebraba el mismo proyecto y salía a las calles a manifestarse.

El espacio público se convertiría entonces en el lugar de la actividad política, en vez de un espacio regulado por las políticas urbanísticas, ideal que desde el tiempo de Porfirio Díaz continuaba en marcha: el proyecto de modernización de una ciudad bajo preceptos extranjeros, que no involucraban el consenso de todos los habitantes de México, nación multiétnica cuya población esta conformada -en su mayoría- por personas de escasos recursos, debido a las políticas de gobiernos corruptos y totalitarios que no toman en cuenta la historia de la nación y lo que es significativo para sus habitantes.

En el movimiento estudiantil del 68 participaron alumnos de las escuelas de Artes Plásticas de la UNAM, y de la escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, quienes realizaron carteles y hojas volantes en linotipo que eran distribuidos por las brigadas de información del Consejo Nacional de Huelga, buscando romper con la información oficial que se daba en los noticieros. Dichos carteles y volantes parodiaban la gráfica que se empleaba para la promoción de la Olimpiadas; fueron desplegados por la ciudad, en autobuses, bardas o postes. Los estudiantes, obreros, campesinos e intelectuales comenzaron a repartir esta propaganda, convirtiéndola en una herramienta que, como dice Walter Benjamin en *El autor como productor*, permitió a los artistas “reflexionar sobre su posición en el proceso de producción”, resistirse a la cultura enajenante de la burguesía, migrar a la revolución de clase (proletaria) y hablar en nombre de esta nueva fuerza social. De este modo el artista pasa, de ser un “proveedor del aparato productivo a un ingeniero que considera que su labor es adaptar dicho aparato a los fines de la revolución proletaria”.¹²⁸ En este caso, es un grupo de estudiantes de arte, quienes mediante un proceso creativo surgido de un momento de crisis se apropian de la propaganda oficial y reinterpretan en imágenes impresas el momento histórico, que estaba muy alejado del surgido por las festividades de las Olimpiadas del 68; esta práctica artística se insertó como una herramienta de contra-información en la esfera pública.

¹²⁸ Benjamin, W. (1979) *El autor como productor. México, ITACA, p, 35.*

El gobierno reprimió a la población bajo una estrategia militar, dejando en la memoria colectiva de los habitantes de la ciudad de México la respuesta violenta en una plaza pública cuando se quiere expresar la inconformidad, por lo que a partir de esa fecha la gente que se manifiesta en México llevan en la psique el fantasma de la represión.

La historia de cada ciudad arroja preguntas que algunos teóricos del arte público se han venido haciendo: ¿Qué grupos sociales se incluyen en los espacios públicos urbanos? ¿A cuáles grupos se les ha excluido? ¿Para quiénes ha sido pública la ciudad? ¿La ciudad alguna vez ha sido un espacio abierto a la participación e investigación por parte de sus habitantes, sean éstos artistas o no?

Para contestar a estas preguntas volvemos al caso de Serra. Cuando su obra es acusada de atraer grafiteros o terroristas que podrían utilizarla como una pared de voladura para bombas, se confirma que existen prejuicios por parte del público de las calles, cuestión que no abordaremos en esta investigación, pero que está implícito en esta conformación del espacio público, en el cual los grafiteros y los grupos de oposición son claramente rechazados. Cuando los estudiantes del 68 en México conforman formas de hacer arte que surgen de escuelas de arte, pero que buscan una clara vinculación con causas políticas propias y de defensa de la población, la reconquista de la esfera pública se logra no desde la institucionalización del arte, sino a partir del vínculo de la práctica artística con las luchas sociales.¹²⁹

¹²⁹ Otro trabajo claro en este sentido es *El Siluetazo*, en Argentina.

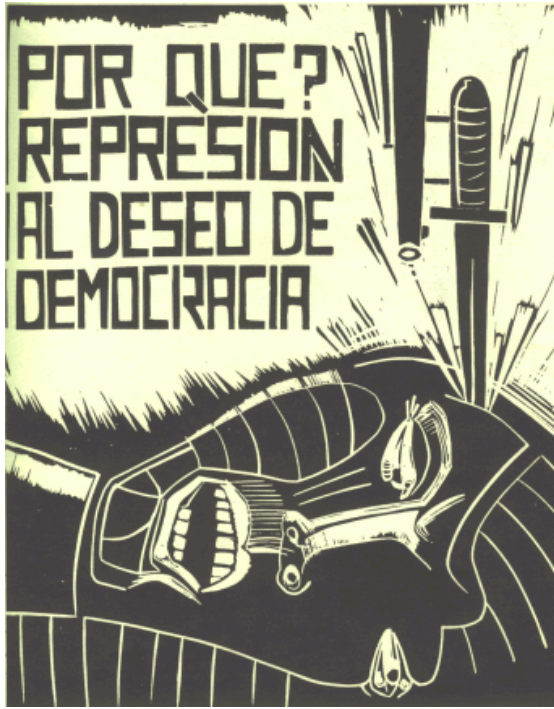


Figure 42 Gráfica del 68



Figure 43 Gráfica del 68

III.3. Reconquista de la esfera pública, artista operador, concepto de empoderamiento y de agencia

Aunque se ha señalado al movimiento del 68 en México como parte de las protestas de los jóvenes de los años sesentas, quienes cuestionaron las formas de vida tradicionales, en nuestro país este movimiento iba más allá de la proclamación de un cambio en la vida de los jóvenes, más allá de una causa utópica, ya que poco a poco se fue agregando el pueblo a las marchas, las cuales no sólo exigían un cambio radical en la esfera familiar, educativa y cultural (medios de comunicación), sino que también respondían al reclamo y a la exigencia de políticas de participación ciudadana, campesina y obrera, en pos de un proceso democrático.

Este movimiento culminó en una matanza en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, donde los edificios multifamiliares son un ícono del proyecto de modernización. Pero la modernización en México no se ha conseguido en su totalidad, debido a que es concebida como un proyecto de expulsión de la gente pobre: grupos campesinos, obreros, indígenas y otros, quienes han sido paulatinamente marginados debido a la preferencia de modelos extranjeros que excluye a los tradicionales, para acceder los estilos de vida del llamado primer mundo.



Figure 44 Plaza de las Tres Culturas con estudiantes en 1968

En el trabajo de la gráfica del 68 es clara la apropiación y el empoderamiento de la esfera pública mediante la práctica artística. Lo que da un giro radical a la visión del artista político, que orquesta todo desde la institución y de la estatización de lo político es que, en estos casos, los artistas dejan a un lado la crítica institucional y trabajan en el sitio donde tienen lugar las manifestaciones, en los momentos políticos importantes, en la memoria de los habitantes de las ciudades.



Figure 45 Joven sosteniendo imagen de la gráfica producida en el 68

Actualmente, el arte público, o el nuevo género de arte público, como lo llama Suzanne Lacy, busca la emancipación de las comunidades marginadas a través de la creatividad para resolver alguna problemática local, o al menos para evidenciarla. Este objetivo ha sido impulsado por artistas, teóricos, críticos de arte y el público, como estrategias que se encuentren en constante comunicación con las temáticas de interés local. Lo que busca el nuevo género de arte público, a través de sus diversas manifestaciones y formas de operar, son consensos entre comunidades marginadas; acuerdos a través de la creación; la preservación de la memoria de hechos dolorosos que no han sido resueltos; detonar procesos creativos en los habitantes de las urbes que no se sienten miembros de una comunidad; la creación de identidades y el reconocimiento de otras que ya desaparecieron -como las personas desaparecidas por las dictaduras en Latinoamérica-, ya que nadie puede

destruir a las comunidades llenas de significados, a las comunidades que toman fuerza cuando se identifican y generan acuerdos.

Los proyectos comunitarios para un sitio específico buscan acuerdos particulares y autoridad en ellos, incluyendo la coautoría de la obra artística. La idea de que a través del arte sea posible la formación de una comunidad imaginada por la comunidad misma con memoria histórica, política, socio-económica, científica, ecológica y artística propia, es una buena intención, pero también es pertinente observar que las obras artísticas del nuevo género de arte público pueden seguir siendo parte del aparato institucional del arte, que no está comprometido con las prácticas artísticas enfocadas a problemáticas sociales, y aunque no estén operando en los espacios privados de exhibición artística, como los museos o galerías, se pueden inscribir en el mundo mercantil del arte. El arte, aunque haya salido a las calles o se desarrolle en ellas, puede seguir teniendo un carácter privado, como cualquier otra mercancía exhibida en las vitrinas de los aparadores de tiendas departamentales de las calles de una ciudad moderna, o en proceso de modernización.

Estas dos perspectivas del nuevo género de arte público serán revisadas en los casos de estudio de producción personal que presentamos más adelante, para finalizar con una reflexión sobre la conformación del artista como sujeto antagónico a partir de la práctica del arte público.

Estamos de acuerdo con Lucy Lippard y Suzanne Lacy en que el arte público que trabaja con las comunidades no debe orientarse hacia un interés individual; se trata más bien de buscar el entendimiento, la comprensión, y partir de ahí crear acuerdos con la comunidad y favorecerla, para lo cual se requiere de una acción básica que es la interpretación. Es conveniente que el artista que coordina el proyecto, o el que opera el trabajo comunitario, lleve a cabo acciones cooperativas de interpretación, es decir, acuerdos; la interacción que se dé no debe concebirse como un éxito del autor, sino como una interpretación cooperativa, un acuerdo. Se deben especificar cuáles son las reglas que están detrás de lo que vemos, -que no es lo mismo que la

traducción de los contenidos, sino el hacer explícito cómo dicen lo que dicen, hacer explícita la competencia del operador.

Para hablar de la competencia comunicativa, debe haber una veracidad en los sentimientos del artista operador conforme al mundo externo; no es sólo actuar en un mundo sino en todos. Un trabajo comunitario en un sitio en específico, o con un problema definido, es aquél que integra todos los mundos: el mundo externo, que es parte de la realidad que las personas pueden percibir y asimilar, la realidad objetiva que comparte con los demás; el mundo social, que está compuesto por roles, reglas a los que las personas se ajustan o no, y el mundo interno, el de los sentimientos y verdades de las personas. De otra manera, el artista operador pide a los miembros de una comunidad que participen sólo en beneficio de la realización de la obra, pero no de una asimilación y empoderamiento de la misma, ni de lo que quiere expresar la comunidad mediante cualquier medio, sea artístico o no.

Es importante la manera en la que el artista se acerca a la comunidad; que su acercamiento no sea un monólogo, como las acciones instrumentales que utilizan reglas técnicas y estrategias orientada a manipular personas -la publicidad, por ejemplo, que piden que la sociedad actúe de determinada manera, o como algunas dramaturgias que, aunque están articuladas por el mundo interno y externo, terminan siendo unidireccionales, del productor al consumidor.

Por otro lado, el arte público puede caer en la tendencia neurótica de refugiarse, de una realidad insatisfactoria, en un placentero mundo de la fantasía: el creado por la obra artística; creer en que sólo es real lo pensado con intensidad para la obra artística, lo representado con afecto, mientras que nuestra concordancia con la realidad objetiva del exterior es secundaria. Las prácticas artísticas del arte público no deben revelarse como intentos de solucionar, por vía individual, los problemas de la compensación de las necesidades básicas biológicas, psicológicas o sociales - necesidades como el derecho a una vivienda apropiada; a la obtención de satisfactores personales; a la preservación de usos y costumbres; a una alimentación apropiada; a la educación; al servicio social y médico, independientemente de la

orientación sexual, raza o situación migratoria. Es conveniente que estos tipos de problemática no sólo sean abordados por las personas que las sufren, sino en conjunción y crítica hacia los programas federales de seguridad social, educativo, de salud, que se conforman desde el gobierno, por lo que no deben quedar en el ámbito del desbordamiento de las prácticas artísticas en una comunidad o en un sitio con una problemática en específico.

Los proyectos orientados en un sitio determinado con la colaboración de las comunidades plantean diversos cuestionamientos: ¿el nuevo género de arte público es una taxonomía del otro? ¿Para qué abordar una problemática social? ¿Hasta qué punto la obra repercutirá en la modificación de la situación?, o ¿sólo quedará en denuncia? ¿Bajo qué características la obra del llamado nuevo arte público se vuelve un discurso de curiosidad etnográfica?

Nosotros proponemos que el nuevo género de arte público sea una forma de producir un arte transitorio que corresponde a la lógica del capitalismo urbano si no se toma en cuenta la necesidad de una obra que, más allá de ser un principio democratizador y una operación de carácter mesiánico o mítico, sea un discurso en donde se generen tensiones sociales, en donde el producto de la obra sea capaz de ser un fetiche, pero entendido desde la perspectiva de la encarnación de un estado de crisis profunda como alegoría de su tiempo. Aunque esta afirmación lleva a pensar en un antecedente artístico como el de *Untitled*, de Serra, cuyo discurso genera tensiones sociales pero no un empoderamiento de la persona para participar en un proyecto comunitario, ni su proyección como sujeto político capaz de generar vasos comunicantes con los otros, generando o no acuerdos bajo el diálogo y no bajo la imposición que desata la cuestión, como en el caso de la encuesta que se realizó a los trabajadores de la Plaza Federal para decidir si se retiraba la escultura.

La ciudad no sólo es una unidad productiva, sino también de consumo, cuya alegoría es la moda, es decir, la sustitución de las cosas, la producción de una nueva identidad de los sujetos, de los géneros, de las clases. Al igual que la moda, la acción comunitaria se inscribe así en la lógica del escaparate; se trata de un espacio

construido o un entramado de relaciones sociales, ya que asume una relación con los bienes y productos que no satisface necesidades reales; su consumo crea redes de pautas culturales, a través de las cuales esos bienes se presentan y adquieren sentido, creándose una normatividad en la forma de la construcción del arte público, del artista y de los participantes, lo cual también se inscribe en una operación de exhibición colonial. Nos pronunciamos por una construcción de cotidianidades y de formas transitorias de hacer arte, en donde la transitoriedad debiera articularse desde el desmantelamiento del mismo arte y de las estructuras psicológicas constituidas desde las ideas de la Ilustración, en el contexto de un país de un cristianismo arraigado. Estas afirmaciones, que bien podrían ser parte de un manifiesto, fueron el resultado de nuestras reflexiones en torno a un enfoque diferente al proyecto de la modernidad en México, la cual, de acuerdo con Eduardo Subirats “surge del discurso emergente de la cristianización, de la conversión, del sermón y del adoctrinamiento”.¹³⁰

Antes de comenzar con el siguiente capítulo que será el reporte de la práctica artística, es conveniente aclarar que la acción directa, titulada *Acción Situacionista*, se contrastará con el análisis de la práctica artística comunitaria *Pensamiento visual*, con la finalidad de criticar y medir sus alcances y limitaciones, de acuerdo a las intenciones de cada obra y su relación con una comunidad.

La acción directa es más cercana a la noción de un arte público que, al igual que Serra, está en contra de la conformación del espacio -los edificios que se encuentran ahí y lo que representan- y no genera acuerdos entre los transeúntes o trabajadores del sitio; está en contra de un embellecimiento del espacio público, como el del arte público y el arte como espacio público; apuesta a la oposición con el espacio, lo que la aleja de la formación del nuevo género de arte público, acercándola más a un planteamiento del arte público de las vanguardias, como Fluxus o Los Situacionistas - quienes buscaron recrear momentos en las calles o en el espacio público como choques de ideologías, para transgredir la conformación de las ciudades modernas

¹³⁰ Subirats, E. (1994) , *El Continente Vacío: La Conquista Del Nuevo Mundo y La Conciencia Moderna*, México, Madrid: Siglo XXI Ed., , p. 86.

como máquinas de producción, pero que sostienen la noción del artista como héroe político, que transgrede todas las barreras de la sociedad, del arte y del espacio público mismo. Por esta razón se le da el título de *Acción Situacionista*. Fue realizada dentro del periodo de esta investigación, para ser posteriormente analizada junto con el otro trabajo.

Pensamiento visual se realizó en una comunidad periférica de la ciudad de México, en coordinación con la institución artística española *Ojo Atómico*, el Faro de Tláhuac y la Antigua Academia de San Carlos de la UNAM, y correspondió a un enfoque más horizontal de la noción de arte, en el que las personas involucradas se pudieran autorrepresentar, para así crear su propio archivo fotográfico y construir su propia memoria. Dicha intención también requiere de la reflexión, para encontrar si corresponde a una mirada etnográfica de las comunidades, una mirada voverista de las formas de vida de las personas, o si genera vasos comunicantes que detonan experiencias y costumbres de vida más participativos de intercambio de ideas, opiniones, sentimientos o pensamientos en una comunidad específica.

Describiremos ambos trabajos para, al finalizar, dar una conclusión sobre los alcances reales en la esfera pública del arte en las calles, del nuevo género de público o de la reconfiguración del sitio, el cual se ha ido disolviendo por una idea de una comunidad en específico, o un problema en específico, que no es sólo parte de una comunidad sino que también genera otras formas de convivencia y comunidad. Y sobre todo, analizaremos el alcance de la noción de acuerdo entre las comunidades: si los acuerdos se dan en un grupo, se rechazarán en otros, porque la noción de una sociedad homogeneizada es utópica.

III.4. La conformación del sujeto político en la práctica del arte público

El sujeto político que se conforma mediante la práctica del nuevo género de arte público es aquél que está por la construcción de una realidad paralela, es un sujeto

empoderado y participativo que se inserta en la esfera pública, desde la dimensión referencial y vivencial, en donde no se generan intercambios de ideas sobre qué es lo verdadero y lo falso, sino una dinámica horizontal de interacción.

El entendimiento de los términos público y esfera pública va mucho más allá de un espacio temporal en donde se generan acuerdos o desacuerdos. Rosalyn Deutsche señala que el origen de la palabra *público* está en la palabra *pueblo*; en este sentido, dice, significa algo diferente de *audiencia*, que se refiere al grupo de personas que recibe un mensaje informativo o publicitario. El público, nos dice, es en dicho sentido la comunidad política democrática.

Deutsche amplía el concepto de democracia al referirse a una democracia radical, que surge de un ámbito de interacción política que aparece cuando, en ausencia de un fundamento, el significado y la unidad del orden social se construyen a la vez que se ponen en riesgo, cuando hacen acto de aparición quienes no disfrutaban de posición alguna en la comunidad política; el espacio de aparición es, en este sentido, la esfera pública, que surge, por tanto, cuando los grupos manifiestan su derecho a aparecer.

Pero no solo aparecemos por aparecer; hay que también que cuestionarse cómo aparecemos y cómo respondemos a la aparición de otros. Ser público es estar expuesto a la alteridad, por lo que Deutsche expone “los artistas que quieren profundizar y ampliar la esfera pública tienen una doble tarea: crear obras que, primero, ayuden a quienes han sido convertidos en invisibles a “hacer su aparición”, y segundo, a desarrollar la capacidad de vida pública que tiene el espectador, exigiéndole una respuesta a esta aparición, antes que una reacción en contra de la misma”.¹³¹ Pero ¿qué tipo de visión podría superar la apatía y responder al sufrimiento de los otros? Y ¿qué es la visión pública? Deutsche cita al filósofo Emmanuel Lévinas, a quien no le preocupa la aparición del otro sino el modo en el que “yo” me cuestiono cuando me expongo a la aparición del otro.

¹³¹ SMITH, N. (2009). *Gentrificación*, en A. L.-L. MACHADO, *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la Cultura Artística Contemporánea*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1ª ed.), pp. 130-149.

Ilustraremos cómo especifica Lévinas estos cuestionamientos, tomando como ejemplo el fenómeno de inmigración de los latinoamericanos en Europa. Él llama “el rostro” a la otra persona que se me aparece; para un europeo, “el rostro” es el latinoamericano, y para el latinoamericano, “el rostro” es el europeo. Pero “el rostro” o el vecino es más que la otra persona en el mundo: es una manifestación de lo otro, en el sentido de aquello que no se puede hacer totalmente visible o cognoscible. El otro se acerca, pero no puede ser reducido a un contenido; lo otro aparece, pero no puede ser conocido por completo; el latinoamericano o el europeo no pueden ser conocidos por completo. Lévinas dice que cuando el otro aparece lo hace acompañado de algo más, que nombra “el tercer término”¹³²; el otro no es simplemente mi otro, el europeo no es simplemente el otro del latinoamericano y viceversa, el otro implica la posibilidad de otros. Los otros, el tercer término, es toda la humanidad que los mira. Lévinas escribe que la presencia del otro equivale a poner en cuestión mi gozosa posesión del mundo. El europeo se pone a pensar en su gozosa posesión del mundo frente al latinoamericano. Deutsche dice que quien habita la esfera pública leviniana no aspira a un conocimiento total del mundo social, puesto que tal conocimiento elimina la otredad. Pero en su lugar existe la no indiferencia ante la aparición del otro; ser receptivo al rostro del otro desbarata el narcisismo, interfiere en las idealizaciones del yo como algo que comprende a la totalidad.

Conforme a estas reflexiones, es conveniente que la conformación del sujeto político en la práctica del arte público gire constantemente sobre su capacidad de ayudar a la aparición de los otros, mediante imágenes críticas que interrumpen el ensimismamiento, estableciendo modos de ver no indiferentes y desarrollando la experiencia de estar en público.

Esta investigación ha estado trabajando con el monumento como primer momento ideológico del arte político; hemos recorrido la genealogía que de la reconfiguración del site y la conformación del sujeto político en la práctica del nuevo género de arte

¹³² COLIN, D. (1996). *Lévinas. An Introduction*. Ciudad de impresión, University of Notre Dame (1ª ed.), p. 83.

público. Ahora revisaremos, a partir del trabajo multimedia performance de Wodiczko *Hiroshima Projection*, cómo el artista no sólo se conforma como sujeto político al hacer aparecer a los que no tienen voz, sino que también se configura como un creador de imágenes críticas, que reutilizan o reconfiguran la noción de monumento; va más allá de la construcción del monumento como una encarnación de poderes y lo convierte en una terapia de conmemoración, al resignificar su sentido a partir de reactivar su relación con un hecho que marcaría para siempre a una comunidad; para algunos de sus miembros quedó como una experiencia de muerte, pero los sobrevivientes aparecen como testigos de esa experiencia que van heredando por generaciones.



Figure 46 Hiroshima Projection

Hiroshima Projection, es un monumento formado por los restos de una cúpula que dejó en ese lugar la bomba atómica, un mudo testigo de la experiencia de muerte que se transforma en un cuerpo viviente. El trabajo del artista consistió en entrevistar a los sobrevivientes de la bomba atómica y las radiaciones y a sus descendientes, para dar testimonio de las consecuencias sufridas por esta catástrofe y filmar sus relatos. Una de las narraciones trata sobre cómo sufren de estigmatización, como el caso de una chica que fue rechazada por la familia de su novio, con quien pretendía casarse, por existir la sospecha de que ella pudiera tener

alguna deficiencia genética. Mientras la gente hablaba, el artista filmaba solamente sus manos: la representación estética del que sufre no está en la cara de los entrevistados sino en sus manos; quienes gesticulaban el dolor de sus cuerpos y de sus psiques daban testimonio de su sufrimiento, terminando con la frustración de no haberlo podido hablar hasta ese momento; además, expresan su dolor en nombre de los que no lo pueden hacer, los muertos de Hiroshima. En este material visual, la experiencia de muerte aparece en la experiencia de vida de las personas; las imágenes de estas vivencias son una representación del otro, que genera en el otro la presencia de un tercer término que son los muertos y además la posibilidad de que haya más involucrados, toda la humanidad. En esta obra la noción de comunidad se amplía, la esfera pública es rehabilitada por el artista político, el antagonista, quien hace que los otros aparezcan, que aparezca la singularidad de los seres humanos para que aparezca lo común, las emociones y el sentido de preservación de una vida con dignidad y sin violencia.

III.5 Estudios de caso

3.1.1 *Post-It City*

El objetivo del proyecto *Post-It City*, dice Martí Peran, editor del proyecto, radica en la abolición de la ilusión comunal en el espacio urbano y en enfocar la atención en los mecanismos por los cuales la subjetividad aspira a una vida más allá del perímetro privado de la intimidad romántica, pero también más lejos del consenso comunitario. El tipo de prácticas incluyen actos de sabotaje, pero ésta es precisamente su discreta semilla revolucionaria; gracias a este poderoso regreso a la subjetividad, dicha semilla podrá fundar y articular sus propios mecanismos de sociabilidad.¹³³ A continuación algunos de las investigaciones incluidas en esa publicación.

¹³³ PERAN, M. (2005). *Post-It City. Ciudades Ocasionales*, en *Post-It City*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Gobierno de España, MAC, Centro

3.1.1.1 *Garde L'est* (Francia)

Garde L'est, de Francisca Benítez, es un proyecto que presenta la imagen de un árbol en el que se cuelgan los objetos personales de inmigrantes afganos que llegan a París; cuelgan sus pertenencias en espera de otro trabajo o de la reanudación de su viaje; estos objetos son manifestaciones de sus expectativas y de sus situación física y mental en París. Aunque este trabajo no es de intervención artística, sino que parte de una exhaustiva observación de la manera en que se va desarrollando la arquitectura de la ciudad, su importancia radica en que es un archivo en el que el espacio público está siendo construido por una base humana: la comunidad de los migrantes afganos.



Figure 47 *Garde L'est* árbol con bolsas

3.1.1.2 *Entre los muertos* (Egipto y el Salvador)

Otro ejemplo es el de un cementerio habitado en el Cairo, retratado por Sandi Hilal, Charlie Koolhaas y Alessandro Petti; las viviendas de este espacio son estigmatizadas como lugares en donde se refugian los criminales. Este elemento de las ciudades determinado como impuro, como un lugar no propicio para la vivienda, ahora responde a una necesidad de resguardo generada por la superpoblación de las ciudades, por lo que es transformado y rehabilitado. Un cementerio habitado por personas es una vuelta de hoja al uso del monumento mortuario, a la tumba, como

Cultural de Sao Paulo, Ministerio de Cultura de Buenos Aires, Iberia, (1ª ed., pp. 9-12).

espacio donde moran los muertos; bajo una necesidad de sobrevivencia, el hogar se encuentra ahora en donde están los muertos, aunque no hay que olvidar que, al mismo tiempo que es una alternativa de vida, también es un remedio que surge de una falta de recursos para poder acceder a otro espacio dentro de las ciudades. Jorge Dalton documentó la vida de las personas en un cementerio de El Salvador; algunos de los moradores se encuentran ahí porque no tienen un lugar propio y otros porque han encontrado en el cementerio un lugar de intercambio humano. Para ver un extracto del documental se puede visitar la siguiente dirección: <http://www.youtube.com/watch?v=xvunlKm68rE&NR=1>. Cabe resaltar que Jorge Dalton empezó a filmar sin equipo de trabajo, por falta de recursos financieros, y fue hasta la edición del documental cuando pudo conformar un grupo; el único fondo que le ayudó fue Cinergia, fondo de apoyo para el fomento de lo audiovisual de Centroamérica y el Caribe.

3.1.2 *El taxista ful* (Barcelona)

Como contraste a estos proyectos incluidos en Post City, mencionamos el falso documental titulado *El taxista ful*, apoyado económicamente por la productora de cine y televisión independiente Zip Films y la Televisión de Catalunya (TVC), cuya narrativa trata de la precariedad de un taxista de Barcelona que se queda sin trabajo y secuestra taxis por las noches para trabajarlos y ganar dinero. El taxista es invitado a unirse a un grupo okupa de dicha ciudad, con la promesa de que su vida cambiará al no tener que trabajar y vivir de una manera totalmente distinta a su vida anterior. El grupo de okupas trata de integrarlo a su sistema de vida, llamado también antisistema, pero el taxista constantemente se cuestiona y les cuestiona: ¿cuál es el sentido de no trabajar y de ocupar una casa abandonada sin haber ganado el derecho a poseerla a través del trabajo?, ¿por qué usurpar un espacio que no te pertenece y con qué sentido? Desde la conformación del subalterno de Gayatri Spivak, es válida la siguiente pregunta: ¿La ocupación de edificios abandonados en Barcelona corresponde a una necesidad real, como la de las familias del Cairo o de El Salvador? Una respuesta apresurada es que el movimiento okupa no corresponde a una verdadera necesidad de sobrevivencia y sí a un rechazo por vivir en la riqueza

pero en lo que ellos consideran como esclavitud: un trabajo de ocho horas diarias, con un sueldo promedio de mil euros mensuales si no tienes estudios y trabajas como mesera o acomodador de maletas en el aeropuerto. Sin embargo, el movimiento okupa es importante como manifestación de un tipo de activismo político en Europa, y en específico en España, que surge en los años ochenta, cuyo eje consiste en habilitar un espacio de vivienda en desuso, en transfórmalo en un espacio semi-público que se utilice como tierra de cultivo, vivienda, lugar de reunión o centro cultural; estas acciones se han tomado como gestos de protesta política frente a la imposibilidad económica de acceder a una vivienda.



Figure 48 El taxista ful

3.1.3 *Integracao sem posse Integración sin propiedad* (Brazil)

Otro trabajo de ocupación, pero en un contexto radicalmente diferente al de Barcelona, es el de un edificio en el centro de Sao Paulo, Brasil, documentado por André Mesquita, periodista e investigador cuya tesis *Arte activista y acción colectiva 1990-2000* es motivo de diversos seminarios que actualmente imparte en todo el mundo. En su tesis expone el proceso de gentrificación que vive Sao Paulo, por lo que varios colectivos, como Esqueleto, BijaRi, Centro de Mídia Independente, Experiência Imersiva Ambiental, Elefante, Catadores de Histórias y A Revolução Não Será Televisada, apoyaron el movimiento de ocupación de un edificio en la avenida Prestes Maaia, en el cual vivieron 448 familias de 2002 a 2007; en ese tiempo fundaron una biblioteca, realizaron fiestas, intervenciones en la fachada del edificio y en las aceras, así como debates. Los colectivos actuaron en la difusión de la

problemática social de los ocupantes del edificio, llamando la atención de los medios de comunicación, lo que ayudó a que la desocupación del edificio se pospusiera por mucho tiempo. Existe un registro de lo que aconteció durante esta ocupación con la participación de los colectivos en http://integracaoemposse.zip.net/arch2005-07-01_2005-07-31.html; aquí se pueden encontrar un extenso archivo virtual de textos, fotos y manifiestos sobre la ocupación.



Figure 49 Edificio ocupado

Para Mesquita, acciones efímeras como las que se hicieron en este recinto ayudan a la recuperación del espacio público y no siempre son tomadas como arte. Vale la pena enfatizar que este caso se diferencia del de los okupas de Barcelona, quienes en su mayoría son jóvenes que han salido de sus casas en busca de una vida diferente, que por las noches tienen la posibilidad de ir al mercado de la Boquería a solicitar se les regale la fruta y verdura que sobra de las ventas del día, o bien pueden recolectar agua de los bebederos que se encuentran por toda la ciudad; en la ciudad de Sao Paulo son 448 las familias que habitaban el edificio, ocupación que no corresponde solamente a una protesta como estilo de vida, sino una forma de colectivización para la sobrevivencia colectiva.

La ocupación en Sao Paulo refleja una voluntad concreta de afirmar una historia creativa y disidente; Andrés Mesquita escribe que al estudiar este tipo de prácticas artísticas trata de despertar la conciencia de una historia que ilustre el poder de las personas que luchan por un mundo mejor: colectivos de arte, movimientos autónomos, ya que el activismo contemporáneo está imaginando nuevos espacios sociales, promoviendo intersecciones, enlaces en zonas efímeras y oscuras, trasgrediendo las fronteras de sus campos de actuación, produciendo una contra-esfera pública.¹³⁴ La tesis se puede descargar del sitio web <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/>.

3.1.4 *She who would fly* (EUA)

Para hacer más clara la idea de contra-esfera pública, hablaremos del proyecto de Suzanne Lacy, *She who would fly*, que consiste en trabajar en conjunto con mujeres que habían sido violadas y registrar sus historias en papeles escritos para ser exhibidos en una instalación en una galería. Los papeles estaban adheridos a un mapa de Estados Unidos colocado sobre las paredes. Antes de la exhibición, que consistía en un performance, Lacy convivió con estas mujeres y para la exhibición, ellas fueron pintadas de rojo. La instalación se abrió por una tarde: cuatro personas

¹³⁴ MESQUITA, A. L. (2008). *Insurgencias poéticas: arte activista y acción colectiva (1990-2000)*. Sao Paulo, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, p. 286.

entraban a la galería donde encontraban el cadáver de un cordero con alas, colgado como si estuviera volando; las personas leían los relatos mientras rodeaban al cordero; después de un rato los visitantes en shock se daban cuenta de que estaban siendo observados: cuatro mujeres los miraban desde lo alto de la galería. Esta obra era un recordatorio de la metáfora de que, cuando una mujer está siendo violada, por lo general se desprende de la consciencia de su cuerpo; las mujeres cubiertas con una tela blanca, como valquirias, recordaban a los visitantes que ellos estaban siendo voyeristas de verdaderas experiencias de dolor. Con esto quiero enfatizar que lo privado, como algo perteneciente a lo personal, lo concerniente a lo oculto por ser un hecho vergonzoso, lo que no debe salir del ámbito familiar, también se deconstruye en la conformación de una contra-esfera pública, que corresponde a una macropolítica, como forma de resistencia a expresar los conflictos en términos individuales y comunitarios en donde sea su espacio de enunciación, ya sea un espacio semi-público como una galería de arte o en la calle.

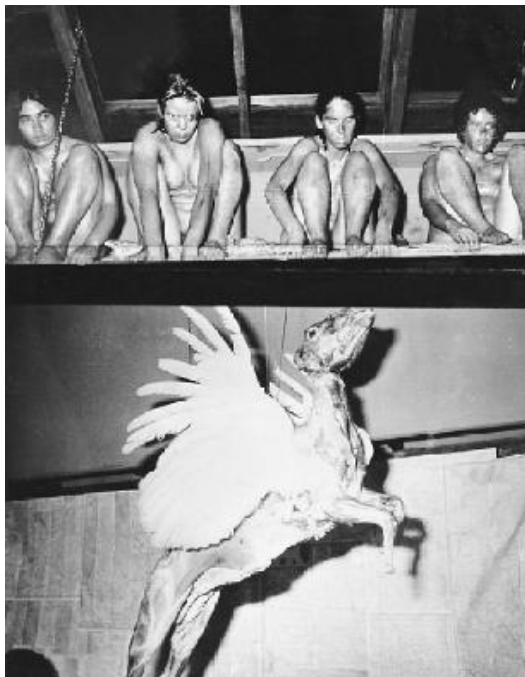


Figure 50 *She who would fly* de Suzanne Lacy

3.1.5 *Buscando Parientes* (Barcelona)

Verónica Luyo y María Celeste Venica realizaron un proyecto que fue seleccionado a través de la convocatoria de intervención en el espacio público de Manresa, España, utilizando el dispositivo itinerante de Idensitat. El proyecto consistió en generar una situación de intercambio entre un guiso de papas, alimento originario de América, y un objeto, una fotografía o una historia, a fin de construir un archivo del imaginario de este continente en Europa. La actividad permitió obtener una serie de materiales que se pueden utilizar como fuente para otros trabajos e investigaciones, o como material de consulta. El registro se puede consultar en el blog: www.buscandoparientes.blogspot.com.

3.1.6 *The (un) common place*

La publicación *The (un) common place*, revisa proyectos artísticos que representan un contraste con el imaginario que se tiene de Europa: entre la Europa exótica de ciudades magníficamente cuidadas, donde la urbanización corresponde a un modelo de preservación del medio ambiente y la arquitectura vieja convive armónicamente con las nuevas construcciones, y la Europa que aún sufre por conflictos de posguerra o por economías periféricas. A continuación cuatro proyectos documentados en dicha publicación.

3.1.6.1 *The Mobile Coffee Table* (Grecia)

El trabajo de Athanasia Kyriakakos consiste en un performance en el que lee el café utilizando un puesto ambulante, mediante el cual desarrolla un ambiente, espacio que es a la vez público e íntimo. A través de diversas estructuras en donde colocar el café, como un vestido ambulante lleno de vasos, que lleva a diferentes países, como Tailandia, Italia, Grecia, emplea esta bebida como un catalizador de convivencias; conforme visita las ciudades, la relación entre ella y los comensales se vuelve más íntima, y el espacio entre ella y los comensales más cercano. Su cuerpo, la obra, el ambiente, el espacio y la audiencia se convirtieron en un solo cuerpo, que es la

esfera pública. Esta serie de performances se puede observar en http://www.youtube.com/watch?v=zgWsxMj9Gw8&feature=player_embedded#



Figure 51 The Mobile Coffee table

3.1.6.2 An Architektur (Alemania)

Otro trabajo que vale la pena destacar es *Oppositional Architecture*, el cual consiste en una serie de encuentros a los que se invita a participar, de manera gratuita, a activistas, artistas, urbanistas, arquitectos, a todo tipo de personas, para discutir sobre conceptos de diseño antagonistas, en talleres donde trabajan con preguntas como las siguientes: ¿Cómo podemos comprender y relacionarnos con la realidad social contemporánea? ¿Cómo podemos imaginar y diseñar formas y arquitecturas críticas? ¿Cómo podemos reflexionar e intervenir en el entorno construido? Estas jornadas de trabajo son publicadas después en una revista conocida como *An Architektur*, que se edita cada dos años en Berlín, Alemania, en colaboración con otros grupos, facultades académicas y proyectos de investigación, con un costo de entre 5 y 10 euros. Los números se pueden encontrar en <http://www.anarchitektur.com/aa publikationen/aa publikationen en.html>.

3.1.6.3 *Super Super!!!* (Rumania)

El trabajo *Super Super!!!*, de Luchezar Boyadjiev, consiste en una serie de fotografías ampliadas sobre las actividades de la economía invisible e informal de la ciudad, al actuar en el nivel del espacio urbano. A través de una táctica de ironía, promueve el pequeño negocio de una familia rumana con un espectacular gigante en el centro de un pueblo, como si fuera una corporación internacional. Para este artista, la imagen del migrante como una figura crítica dentro de las fronteras de estado-nación es altamente controversial, debido a su contribución al paisaje urbano. Los rumanos han sido estigmatizados como delincuentes en ciudades como Barcelona, donde pudimos observar varios prejuicios hacia los migrantes rumanos de que sólo migran para dar problemas a otros países y robar, cuando algunos de ellos son personas empleadas en la industria de la construcción que forman parte de la economía informal de los países a donde migran, siendo su trabajo mal pagado por ser extranjeros. Una imagen como esta en el espacio público de ciudades como Barcelona confronta la percepción equívoca, estigmatizada y racista de algunas personas locales hacia los rumanos.



Figure 52 *Super Super!!!*

3.1.6.4 *Zafos Xagoraris* (Chipre)

Zafos Xagoraris trabajó en la República de Chipre, donde existe una serie de pueblos abandonados como resultado de eventos y decisiones políticas que comenzaron en 1963 y llevaron a la invasión turca en 1974; estos pueblos estaban habitados por griegos chipriotas y turcos chipriotas, una población mixta. Zafos interviene esas poblaciones abandonadas con instalaciones sonoras, con el propósito de animar estas áreas desiertas, a través de un amplificador que mejora y reproduce el sonido casi inexistente de las poblaciones. Evoca los sonidos como si evocara la vida, ya que dice que los sonidos significan vida y despiertan memorias.



Figure 53 registro de intervenciones sonoras de Zafos Xagoraris

3.1.7 *Hangeando* (Puerto Rico)

En América, el proyecto *Hangeando* consiste en una unidad móvil instalada en 12 puntos en la ciudad de Puerto Rico; en cada uno de ellos se instalaron una computadora, un scanner, una impresora A3, una cámara digital y una grabadora portátil, para promover una publicación, principalmente en Puerto Rico, pero que

también se ha llevado a otras partes del mundo. El proyecto fue promovido por M&M Proyectos y cuenta con el auspicio del programa Expresarte a Todo Rincón, del Instituto de Cultura Puertorriqueña. *Hanguendo* es un “periódico con patas”, de acuerdo a sus organizadores, que se visualiza como una intervención pública. Su base teórica es el texto de Walter Benjamin, *El Narrador*, que dice: “La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. (...) «Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo», reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias”. *Hanguendo* recopila la información que quieren publicar los habitantes del barrio donde se instala, interviniendo en el diseño del periódico, cuya forma final es un cartel que se puede colgar en cualquier lugar, intercambiar y regalar. Próximamente se podrán obtener ejemplares de esta publicación en <http://www.puiqui.com/esp/publicaciones/HanguendoPoster/Hanguendo.htm>.



Figure 54 Hanguendo periódico con patas

3.1.8 *Taquería de los vientos* y *sitio*TAXI* (México)

Taquería de los vientos es un proyecto del artista visual Domènec, miembro del consejo de directores de Can Xalant, Centro de Creación y Pensamiento Contemporáneo de Mataró y miembro del Observatorio Nomáda. Consiste en una taquería que es una réplica a escala de una de las esculturas de la ruta de la amistad del 68 (la Torre de los Vientos, del escultor Gonzalo Fonseca), que se colocó junto a la propia escultura, a donde las personas se acercaban a comer; las envolturas de los tacos eran fotocopias de imágenes y noticias de la matanza de estudiantes del 68. Este es un trabajo de preservación de la memoria histórica que reúne dos discursos artísticos: la gráfica, es decir, la imagen fotográfica como catalizadora de hechos importantes para la identidad de una cultura, y la escultura monumental, también como parte fundamental de la identidad, pero desde una perspectiva urbanística; sin duda dos discursos plásticos que en la época del 68 se contrapuntaron, persiguiendo diferentes fines e intereses dentro del marco de las Olimpiadas.



Figure 55 *Taquería de los vientos*

Otro proyecto, cuya esfera pública es la plataforma de una página web, es *sitio*TAXI*, el cual ofrece comunicación audiovisual celular para colectivos que no tienen una

presencia activa en los medios preponderantes. Este es un proyecto específico para la comunidad de taxistas de la ciudad de México; es un espacio público digital en el que los taxistas suben fotos tomadas con el teléfono celular, para generar archivos de identidad y experiencias, haciendo un uso social de las redes telemáticas. Durante algunos meses, un grupo de taxistas ha enviado imágenes y vídeos, documentos de audio y de texto, mediante teléfonos móviles a la web de libre acceso (www.megafone.net/MEXICODF). El sitio está dividido en secciones: mujeres en ruta; talachas; etc., donde cada uno de los taxistas sube automáticamente, sin edición, selección o censura previa, documentos que reflejan su situación laboral, el entorno en el que se mueven o la ciudad en la que habitan. La página web es coordinada por el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes en Ciudad de México y se hizo en colaboración con el Centro Cultural España y la Fundación Telmex. Se puede visitar en http://www.megafone.net/MEXICODF/taxi/intro.php?qt=7.6&can_actual.



Figure 56 Imágen subida al sitio

3.1.9 Canal Temporal de Colombia (Colombia)

Existen otros proyectos de cargas móviles, como el *Canal Temporal de Colombia*, sitio en donde se relacionan personas en condición de desplazamiento y desvinculación -en su mayoría ancianos, mujeres, niños, niñas y jóvenes adultos- por causa del conflicto interno armado en Colombia y que han tenido que abandonar de

manera forzada sus comunidades indígenas y lugares de origen para salvar sus vidas. O el *Canal de Saharauis*, de los campamentos de refugiados de Tinduf, en Argelia, quienes transmiten sus experiencias en Internet utilizando cargas móviles.
<http://www.megafone.net/SAHARA/map.php>



Figure 57 imagen subida en el sitio sobre la construcción de una escuela de música en 27 de febrero para la formación de jóvenes saharauis en el ámbito musical

3.1.10 *Temporary Autonomus Museum*

Por otro lado, hay programas como el *Temporary Autonomus Museum*, cuya misión es apoyar proyectos que involucren actividades fuera de los sistemas de control que nos rodean. Entre los que se han apoyado está *Creative Commons*, que provee de herramientas gratis que permiten a educadores, científicos y artistas marcar fácilmente su trabajo; también crea fuentes educativas abiertas para aprender o enseñar, con la facilidad de que es una herramienta gratuita:
<http://creativecommons.org/>.

3.1.11 *Desbordamientos de una periferia femenina*

Es una publicación que recopila el trabajo de mujeres artistas que su propuesta esta planteada como una historia paralela al arte en México. Las obra de 19 artistas que recopila el trabajo de mujeres que practican el graffiti, stencil, acción directa,

performance y el uso de los medios electrónicos. La mayoría de estas artistas se mueve en la calle, lo cuál vincula estas prácticas artísticas a la gráfica del 68 y a la práctica del llamado arte urbano en México desde los años setentas. Los curadores del libro son Said Dokins y Laura García quienes trabajan desde su arte y en colaboración con artistas e instituciones en una proyección y un discurso paralelo al de artistas que trabajan individualmente y que trazan su práctica artística desde los discursos de la historia del arte europeo. Haciendo énfasis en que este tipo de creaciones que operan en la calle sean llamadas estrategias de intervención artística urbana.



Figure 58 Registro visual de la acción 'dolor país' de Elizabeth Romero

CAPÍTULO IV

PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

En este capítulo haré una descripción de mi práctica artística durante esta investigación teórica.

IV.1 Antecedentes de Estudios de Caso en la Ciudad de México

Durante el planteamiento de este proyecto de maestría me interesaba encontrar estrategias creativas que me permitieran irrumpir las actividades cotidianas de la gente de la gran ciudad de México. En un principio buscaba desarrollar proyectos con una dialéctica que integrará conceptos como el de la *Ecología y la Tecnología*. Cuando me refería al termino de Ecología me refería a la interacción entre el ser humano y su ambiente, a la relación entre los seres vivos y su ecosistema. La imagen de la que partió mi proyecto de maestría es una planta carnívora llamada Nephentes la cuál vi por primera vez en el jardín botánico 'Kew' ubicado en el sur Londres. En un principio dibuje varias propuestas de una escultura cinética que se asemejaría a la forma de esta planta, la cuál se colocarían en algún espacio público de la ciudad de México.

Cada elemento de la escultura sería una esfera de cristal con una planta acuática en su interior. El boceto se fue modificando conforme a mis recorridos por la ciudad de México además de que comencé una ardua investigación en cuanto a la tecnología que una esculturas cinética requeriría para ser insertada en el entorno urbano.

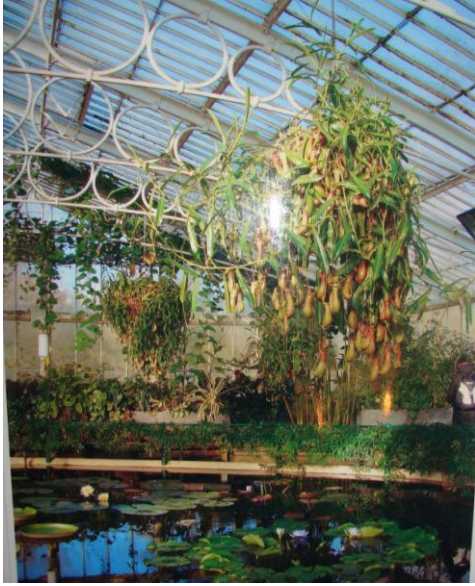


Figure 59 Planta carnívora Nephentes

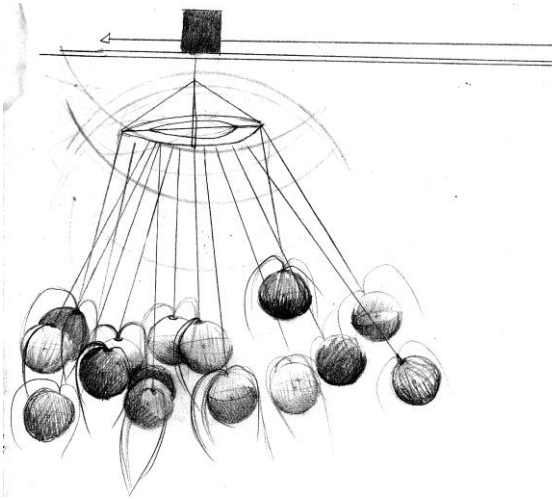


Figure 60 Boceto de escultura cinética



Figure 61 Esferas de cristal que se venden como artesanías

Comencé a trazar una propuesta para intervenir el metro Consulado de la ciudad de México ya que me pareció que la arquitectura era fascinante. Recorrí el lugar durante varios días y planteé el diseño de una estructura móvil colgada del techo en uno de los pasillos de la estación. Los bocetos se iba modificando conforme a la percepción del entorno. Por lo que el boceto se cambió y en vez de esferas de cristal se utilizarían latas de aluminio debido al peso de las esferas.



Figure 62 Metro Consulado

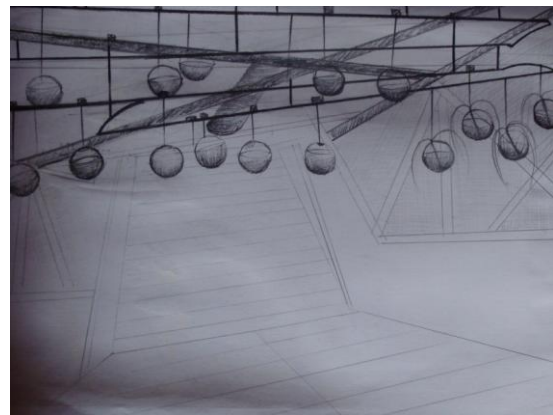


Figure 64 Esferas de cristal que cuelgan del techo



Figure 63 Pasillo del Metro Consulado



Figure 65 Boceto modificado en vez de esferas de cristal se pondrían latas



Figure 66 latas de refresco con plantas en venta en el mercado de Xochimilco.

Redacté una entrevista que se haría a los transeúntes de esa estación del metro con la finalidad de ir modificando el boceto conforme a la percepción de las personas. Se planteó que se entrevistaría a las personas y se tomarían fotografías pero durante las visitas al lugar se observó que es una estación de flujo y actividad intensa, poca gente accedió a la entrevista ya que preferían trasladarse rápidamente a sus destinos. Por lo que solo se entrevistó a seis personas durante un día y se tomaron fotografías del lugar por varios días. Las entrevistas se grabaron y conforme a ellas el boceto se fue modificando hasta replantear completamente la propuesta debido a que la percepción de los transeúntes del lugar y el propósito de mi intervención eran muy diferentes. Las entrevistas se perdieron pero la mayoría de las personas hablaban de cómo tenían que transportarse rápidamente para llegar a sus trabajos. De las entrevistas que más llamarían mi atención es cuando uno de los entrevistados mencionó que no le gustaban las palomas lo que me llevó a realizar el boceto de un ensamble de un pájaro muerto con cuerpo de robot.



Entrevista fugaz

Las entrevistas se llevarán a cabo en periodos temporales en la mañana y noche. Serán 17 preguntas abiertas que se referirán a la participación sentidos y su relación entre las personas y la estación del metro. A persona se le informará el propósito de la entrevista y se les explicará hilo conductor de las preguntas será vincular los sentidos con sus vivenc el metro. Se aproximará a las personas con un saludo y con la explicac que es con un interés académico sin intereses comerciales, ni político mejoras materiales. La entrevista se registrará sónica y fotográficamer entrevistarán aproximadamente 30 personas, buscaré equilibrar la partici por edades y sexo.

Mapa Mental

Se le pedirá a los entrevistados que dibujen sobre una hoja de pa estación del metro sin copiar nada de la realidad. Se les pedirá que tra dibujar la estación con el fin de comunicar a una persona que no con estación, que vive fuera del país y que está interesada en conocerla.

ENTREVISTA

1. ¿Cómo se llama?
2. ¿Cuántos años tiene?
3. ¿De dónde viene y hacia dónde se dirige?
4. ¿Cuánto tiempo tiene usted viajando en esta estación del metro?
5. ¿Cuál es el principal beneficio que aporta el metro a la ciudad?

6. ¿Cuál es el principal beneficio que le ofrece a usted esta línea del metro?
7. ¿Si esta estación del metro fuera un olor que olor sería?
8. ¿Si esta estación del metro fuera un color que color sería?
9. ¿Si la estación del metro fuera una textura que textura sería?
10. ¿Si esta estación del metro fuera música que música sería?
11. ¿Si esta estación tuviera un sabor que sabor tendría?
12. ¿Cómo es para usted el ambiente en esta estación del metro?
13. ¿Qué opina de la gente que viaja en esta estación?
14. Cuando ves a tu alrededor de esta estación ¿en qué piensas?
15. Está enterado de que Oceanía es uno de los cinco continentes del mundo que es integrado por Australia y diversos grupos insulares del Pacífico Sur, cuyo símbolo representativo es el canguro, razón por la que se eligió para ser el símbolo de esta estación.
16. ¿A usted que otro nombre y animal le hubiera gustado que fuera el símbolo de la estación? ¿Porqué?
17. ¿Qué le cambiaría a esta estación del metro para hacer su tránsito mas agradable?

Figure 67 borrador de la entrevista



Figure 68 boceto de pájaro con cuerpo mecánico.

La propuesta se modificó completamente en su forma hasta concluir con nuevos bocetos. Continúe con los bocetos para la Instalación efímera 'Planta Aérea' que se había propuesto para el vestíbulo de la Facultad de Ciencias en la Universidad Nacional Autónoma de México.



Figure 69 boceto de nueva escultura integrando plantas y desechos de aparatos electrónicos

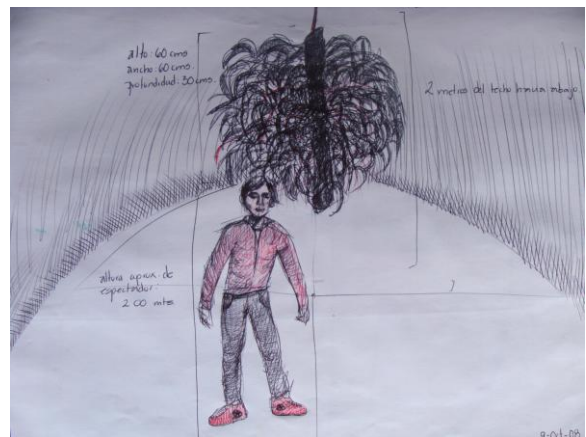


Figure 70 Boceto de planta aérea en relación con el cuerpo

El objeto sería construido con orquídeas silvestres y partes de deshecho de computadoras, cables, tarjetas de memoria y un disco duro, es la hibridación de dos elementos que se dan en el paisaje urbano de la ciudad de México. Aunque tengamos parques y áreas verdes éstas no están estrictamente delimitadas de los desechos de la tecnología, es decir ambos elementos conviven en la ciudad de México, en las casas de los habitantes, en los basureros o en cualquier esquina de la ciudad de México. El objeto no se instaló pero se construyó con el fin de observar la degradación de los materiales.



Figure 71 Portada de folleto diseñado para presentar el proyecto en la Facultad de Ciencias en la UNAM



Figure 72 Fotografía del objeto construido



Figure 73 Detalle de la escultura



Figure 74 Detalle del objeto construido



Figure 75 Detalle de la escultura

Durante el desarrollo de esta construcción compré en el mercado de Xochimilco las plantas para la estructura, realice registro fotográfico del lugar. Observé como la flora y fauna del lugar son mercancías que proporcionan ingresos a muchas familias. Comencé a imaginar en estrategias para intercambiar la mercancía (especies de flora y fauna) por algo que no tuvieran un valor económico, es decir intercambiar pájaros o plantas por otra cosa que no fuera dinero. Estas reflexiones en cuanto al intercambio de objetos se reflejará en un caso de estudio que analizaremos más adelante.



Figure 76 Señor que ayuda a transportar las plantas en el mercado de Xochimilco



Figure 77 Pájaros en venta

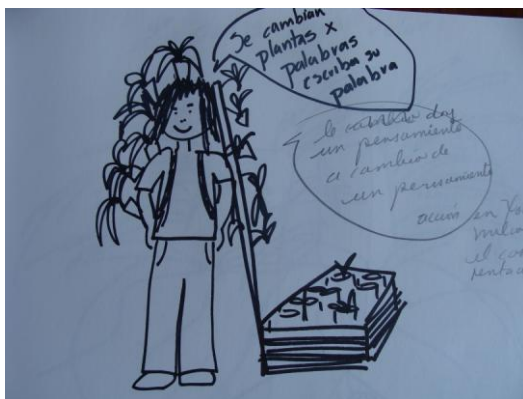


Figure 78 Boceto ideando una estrategia de intercambio en la ciudad

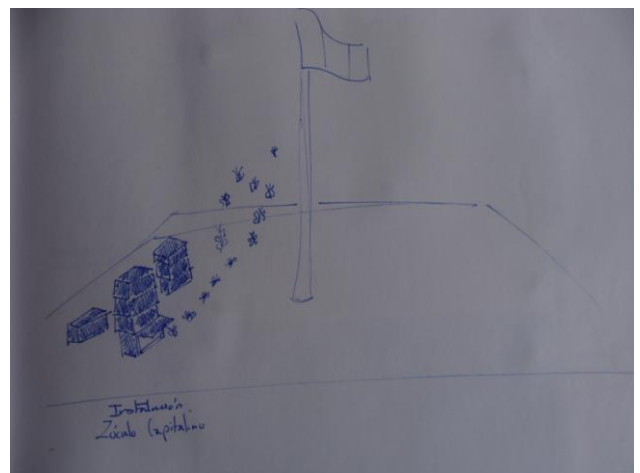


Figure 79 Boceto de mariposas en cajas liberadas en el zócalo de la Ciudad de México

Otro proyecto relacionado con la percepción de la flora y fauna en nuestro entorno urbano en la ciudad de México es el propuesto para el jardín Botánico de la UNAM. El proyecto se llamó Ficticia Natura, la propuesta consistió en sobreponer flores de plástico en las cactáceas de la zona árida del jardín, las cuales se escogieron porque son especies que mayormente son vistas en el comercio informal, y quienes las venden en ocasiones han alterado su apariencia agregándoles objetos como flores de plástico o flores deshidratadas, transformando su apariencia. Además se propuso intervenir una pared volcánica ubicada en la zona de las Crasuláceas en el jardín botánico, colocándose plantas de plástico junto a las especies que se encuentran ahí, con el propósito de que ambos elementos organismos vivos y objetos artificiales se mimetizaran.



Plantas de plástico
sobrepuestas en la pared

Intervención de las primeras jardineras (aproximadamente) seis de la Sección de Cactáceas, de la Zona Árida, en donde se sobrepondrán flores de plástico de diferentes colores y formas sobre cada una de las especies que se encuentran en la jardinera.



Flores de plástico
sobrepuestas en las
cactáceas

Para ambas piezas que son parte de la misma intervención, se realizarán dos fichas informativas en cerámica como parte de la obra, una para las jardineras intervenidas de la zona árida y otra para la pared intervenida ubicada junto a la cascada de agua en ambas se describirá la procedencia de las plantas de plástico, las cuales serán compradas en su mayoría en Fantasías Miguel, la cual es una tienda de venta de manualidades y bisutería, en donde se encuentran una gran cantidad de plantas de plástico. (Ver foto de ficha en cerámica que se imitará en su estilo y tamaño)

2

Figure 80 Imágenes de cactus y pared volcánica intervenida con flores y plantas de plástico

~~Lo artificial en el hombre es lo natural~~ es un mural de foto serigrafía la cuál tiene dos estados de presentación. En una primera instancia la obra se titulaba 'Memorias de lo verde' y estaba relacionada con el recuerdo de una visita al jardín botánico en Londres. La experiencia de haber estado en ese jardín era un recuerdo mas físico que

mental. Por lo que en vez de transferir o tratar de reproducir esa sensación para compartirla trabajé con fotografías del lugar y mediante el cambio de tonalidades reproduje imágenes que con el paso del tiempo tomaron una forma diferente de aquellas sensaciones en mi cuerpo al experimentar el lugar.



Figure 81 Mural de Fotoserigrafía

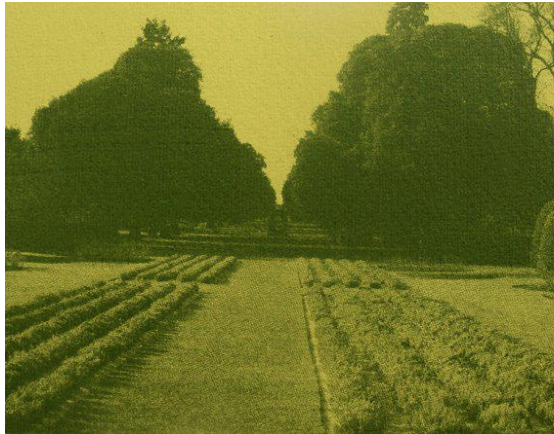


Figure 82 detalle fotoserigrafía que compone el mural entero

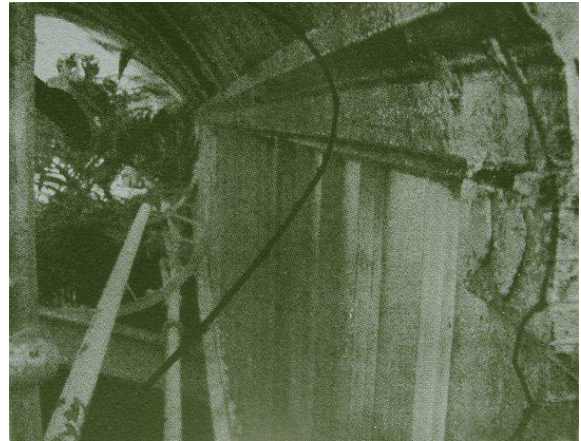


Figure 83 imagen que compone el mural

La segunda etapa de la obra es su exposición en el Faro de Tláhuac como parte de la muestra titulada "Invernatural. Propuestas en la mirada posmoderna" la cuál se llevó a cabo en las instalaciones del Faro de Tláhuac en el año 2009. En esta exposición se instaló el mural de serigrafía y se colocaron plumones de colores frente al mural de manera que los visitantes podrían escribir sobre el mural. Además de que se agregaron dos imágenes más en distintas tonalidades, en rojo de una niña que nació deforme y una imagen azul de Michael Jackson para hacer un contraste de las imágenes.



Figure 84 Mural intervenido por la gente con mensajes



Figure 85 Imagen de niña deforme sacada de un periódico en Inglaterra intervenida por los visitantes

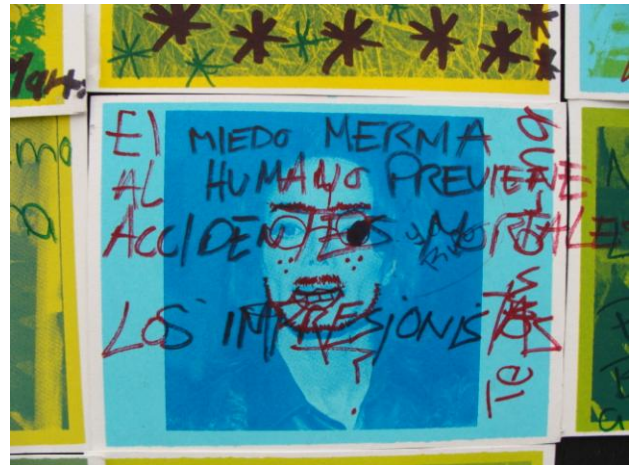


Figure 86 Imagen intervenida de Michael Jackson por los visitantes

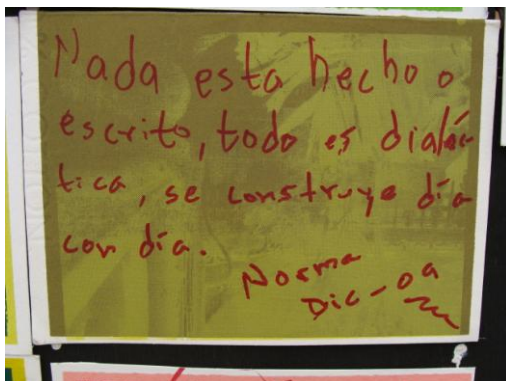


Figure 87 imagen intervenida

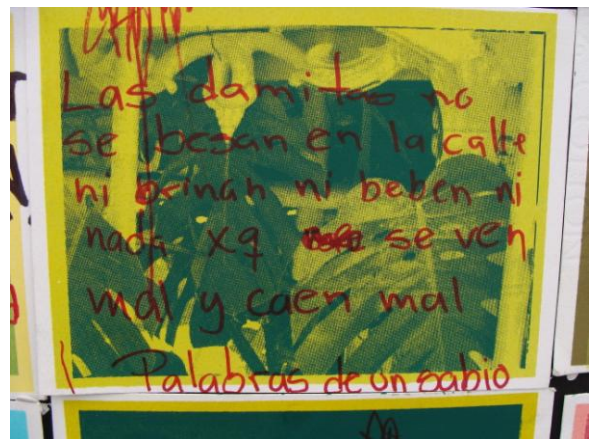


Figure 89 Imagen intervenida



Figure 88 Imagen intervenida con dibujo

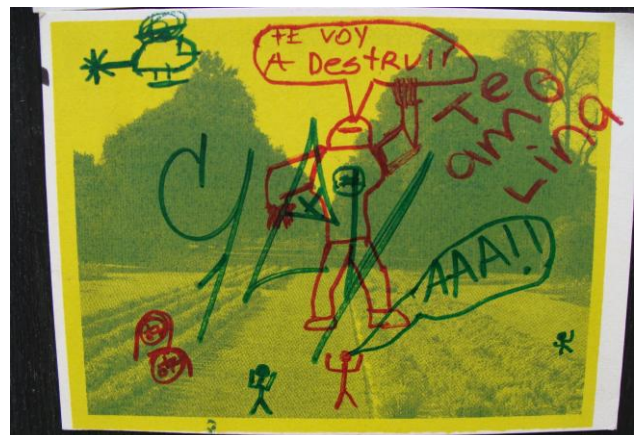


Figure 90 Imagen intervenida

Este trabajo era parte de una exposición cuya finalidad era reflexionar y proponer mediante la obra artística y talleres alternos la sensibilización del medio ambiente. Yo planteé mediante la intervención, evidenciar que parte de la naturaleza del ser

humano es el expresarse lo cuál puede ser bajo una estética grotesca como lo son estos trazos que cubrieron casi por completo las imágenes nostálgicas de un jardín botánico de otro país. Al igual que los personajes agregados la niña y Michael Jackson corresponden a una estética grotesca. Algunos visitantes en base a la imagen dibujaron o escribieron algún mensaje y otros simplemente delinearon lo que ya estaba debajo. Las personas comenzaron a agregar papeles con otros dibujos o a mandarse mensajes entre ellos.



Figure 91 Dibujos agregados al mural



Figure 92 Mensaje a Brenda de Jonathan

A excepción de ~~Lo artificial en el hombre es lo natural~~ estos proyectos no se presentaron frente a una audiencia o in situ pero fueron un proceso fundamental que me llevaría a replantear la investigación desde una perspectiva menos preocupada por el interés de contrastar objetos de la flora y fauna con aparatos electrónicos u objetos de plástico. Conforme observaba las estrategias de sobrevivencia que ofrece el comercio informal de plantas y animales me fui dando cuenta de que éstos elementos corresponden a dinámicas que son consecuencia de la pobreza que vive la mayoría de la población en México y decidí alejarme de una obra artística inscrita en propuestas ecologistas ya que la realidad que experimentaba al conseguir los materiales me llevaría a reflexionar sobre la estética de la cotidianidad moldeada por las dificultades socioeconómicas que los habitantes de la ciudad enfrentan y mi experiencia dentro de esta ciudad como artista. El empleo de elementos de la flora y fauna me permitieron experimentar estrategias

creativas que buscaron en todo momento insertarme en las dinámicas sociales de la Ciudad de México en el espacio público.

IV.2. 'Memorias de Libertad' Estudio de caso de intervención escultórica y performance en el espacio público

A continuación expondremos un caso de estudio que se incluye en esta parte de la investigación por haber sido inscrita en la plancha del zócalo de la Ciudad de México y mas que ser una ilustración de lo que es el arte público tema que compete a esta investigación, ésta es una obra que dialoga con el espacio circundante de esta ciudad que esta en constante búsqueda de consumación de la modernidad así como de la utopía de las multitudes liberadas a través de la noción de progreso que el estado a través de la arquitectura y modelos extranjeros ha permeado en la psique de las multitudes de las clases medias y altas.

4.2.1. Descripción

Proyecto de intervención en el espacio público mediante un performance e instalación que se realizó en la Plaza de la Constitución, o también conocido como el zócalo de la ciudad de México como parte de las actividades de la Feria del Libro que se realiza cada año en dicho espacio en el mes de Noviembre del 2009. La intervención consistió en la colocación de seis estructuras cúbicas de madera forradas con tela de tul blanco, los cuales contenían mariposas de la especie *leptophobia aripa elodia*, insectos que se distribuyen desde México hasta Brasil, las mariposas se cultivaron artificialmente y el proceso fue asesorado por la bióloga Nubia Caballero Mendieta del Departamento de Ecología y Recursos Naturales de la UNAM. Las estructuras se colocaron alrededor del asta bandera, junto con frases acerca de lo que para las personas significa el concepto de libertad. Cada jaula en su interior contenía mariposas, una planta para ser alimentadas y esponjas con agua endulzada para su hidratación. Igualmente se colocó un robot autómatas de forma cúbica, el robot se hizo en colaboración con Miguel Ángel Linares Domínguez como

parte de su servicio social bajo la dirección del Ingeniero Serafín Castañeda Cedeño, del Departamento de Ingeniería Mecatrónica de la UNAM. Las estructuras se colocaron a mediodía y por la tarde, a manera de performance, un actor leyó las frases sobre el concepto de libertad mientras un violinista tocaba una melodía.



Figure 93 Miguel Linares haciendo pruebas del robot con tubos del PVC



Figure 94 Mariposa *Lephtophobia aripa*



Figure 95 Madre e hija observando las mariposas



Figure 96 personas mirando las mariposas



Figure 97 Mujeres observando las mariposas

4.2.2. Objetivos

Esta intervención escultórica y performance tiene como objetivo encarnizar una alegoría del concepto libertad. Las mariposas son insectos que por su naturaleza vuelan y el cubo blanco es la estructura perfecta, el espacio cerrado que lo impide. El cubo blanco es la estructura en donde éstas encuentran agua y alimento, pero que aún así no es su espacio idóneo para existir. Las frases son una propuesta de comunicación escrita sobre el concepto de libertad, el performance fue un acto previo a la liberación de las mariposas.

Esta es una intervención la cuál retoma el concepto del cubo como unidad fundamental para la estructuración del espacio de Sol Le Witt y una crítica hacia la falta de compromiso real por parte de los funcionarios a cargo de la infraestructura de la ciudad. Los cubos son referencias al minimalismo, la relación del cuerpo con los objetos y a la visión de Le Cobusier como el hogar como una máquina funcional, son el espacio perfecto para la organización del caos, es una crítica a la noción de bienestar de lo que estas estructuras ofrecen para el existir de las mariposas, que aunque contienen comida y agua para su sobrevivencia no es un espacio acorde a su naturaleza.



Figure 98 personas fotografiando las frases



Figure 99 La libertad no existe, es un fantasma que camina entre nosotros

4.2.3. Balance

La intervención escultórica y performance transcurrió en un día en el que había mucha gente en la plaza, las jaulas eran observadas con curiosidad por los transeúntes, al igual que las frases eran leídas y algunas captadas en cámaras y celulares de las personas. Durante el acto performático se congregaron varias

personas y mientras un actor que se contacto leía las frases las personas coreaban la frase ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad! Conforme esta persona llevaba la lectura, el ambiente de repente se vivió como en cualquier otra asamblea convocada por activistas. Al finalizar la lectura, me acerqué con unas tijeras para cortar la tela de las estructuras y así liberar a las mariposas.

Gritar consignas en la Ciudad de México no es algo fuera de lo cotidiano, y las jaulas de mariposas aunque no son algo común, tampoco contrastan mínimamente con la cotidianidad de la Ciudad de México, la gente esta acostumbrada a ver gente en la calle que vende animales como pájaros en jaulas, pero esta estrategia de reproducción de un modelo de economía alterna, aunque se sabía de sus existencia no se optó por reproducirla en este trabajo. Los objetos como las acciones de esta intervención mas que distinguirse del entorno se mimetizaron e hicieron de la cotidianidad que arroja actos que desde otras miradas se podrían calificar de surrealistas pero que en realidad son formas de vivir en incidir en la ciudad como maneras de sobrevivencia, de denuncia, como lo son las congregaciones de asociaciones de campesinos o de alguna otra organización que se dan en la plancha del zócalo de la ciudad por estar ahí congregadas las instituciones de gobierno local y federal y que por tradición es un espacio que se ocupa para la denuncia social, actos culturales, rituales, etc. La obra tenía en un principio la intención de contrastar con el entorno, y no de unirse al uso de este espacio público. La estrategia de intervención al asta bandera se pensó podría estar en coordinación con otros eventos por lo que se comenzó a dialogar con los organizadores de la Feria del Libro. ¿Porqué inscribir la obra a este espacio? El asta bandera es un símbolo de una nación, de la unidad de sus habitantes, es un símbolo de identidad y se encuentra erigida en un espacio en donde se congrega la gente para esperar a alguien, aquí es donde se dan cita los amigos, las parejas las familias, etc. o también se ocupa como espacio de contemplación, es un espacio que simboliza y evoca un lugar de poder o de comunión, es el punto central que une el pasado precolombino, el pasado colonial y el presente poscolonial rumbo a la consumación de la modernidad, debajo esta la arquitectura mexicana y encima esta la arquitectura española, y encima de ambas estamos los ciudadanos, espacios que son importantes estén en constante

uso para ser espacios de convivencia de reflexión. Esta plaza no es percibida como un espacio imposible de acceder aunque las mariposas no se liberaron en un espacio idealizado que podría haber sido un jardín en Coyoacán sino en el centro de la ciudad, en donde las personas se aglomeran, en donde el pasado colonial y el presente poscolonial se vuelcan en un acto coital dando luz a las multitudes. Y entonces surge la pregunta el aire de la ciudad de México es en toda su extensión el mismo? o ¿es el aire de Coyoacán diferente al del centro? Esa identidad vuelta artificial que se ha ido implementado paulatinamente en su mayoría en la Ciudad de México por el estado mediante arquitectos, y que a pesar de no ser la original se ha asimilado y es la realidad cotidiana, lo que ha provocado una continua inestabilidad y abundancia de paradojas como lo es esta obra, la paradoja de la libertad, el sistema ha hecho todo por crear una idea generalizada de lo que la libertad significa, la libertad como ese ideal de vida de los Europeos o los Norteamericanos, que en México se materializa en como escribió Oliver Debroise “la convivencia atropellada de una o varias familias bajo un mismo techo”¹³⁵. Esta consolidación fallida de la arquitectura moderna llegaría a empeorarse en el terremoto de 1985.

A continuación algunas de las frases que se recopilaron sobre el concepto de libertad y que fueron pegadas en el piso. En algunas se observa una visión nostálgica de lo que es nuestro sueño de libertad y en otras en donde la libertad no se concibe como una acción a realizar de puertas afuera y que solo se puede concebir como lo que no es, o como la libertad de la búsqueda íntima de nuestros propios deseos que conlleva a la paradoja de la tolerancia, la tolerancia ilimitada debe conducir a la desaparición de la tolerancia, es decir tolerar a aquellos que son intolerantes conlleva a que el tolerante sea destruido y la tolerancia con ellos, como ha sucedido con la imposición de los ideales de los funcionarios e intelectuales en México sobre la noción de progreso para algunos se ha llevado a cabo bajo la forma de imposición, despotismo, injusticia y desigualdad teniendo como consecuencias, los desacuerdos entre la población, la irrupción de la violencia, la guerra contra el narcotráfico, el caos y en la desigualdad económica que actualmente vivimos.

¹³⁵ DEBROISE, O. (13 de Octubre de 2004). *arte-mexico*.

Revisado el 24 de Abril de 2009 en *arte-mexico*: <http://www.arte-mexico.com>

Frases que se recopilaron y se pegaron en la plancha del zócalo capitalino.

La libertad se escribe con sangre. Gustavo Martínez

La libertad no existe, es un fantasma que camina entre nosotros. Verónica Córdova de la Rosa

La libertad es una mera interpretación de nuestra existencia pues creo en el determinismo, la libertad por tanto es una condición que debemos postular como real para poder ser felices.

Flor Velasco

La libertad no es libertad, pues siempre esta condicionada a otros factores, libertad es de quien la puede otorgar, o de quien la puede controlar.

Sólo es libre aquella persona que ha decidido serlo, pero para poder ser libre, antes uno debe asumirse a sí mismo -con todas las responsabilidades-, lo que implica conocerse a sí mismo. La libertad, es un ejercicio de la conciencia que atemoriza a muchos por su gran poder.

Es un ejercicio del amor, es erradicar el egoísmo que hace que busquemos poseer al otro.

Lorena Quiyono

Es la decisión de uno mismo de poder actuar conforme a lo que uno quiere, a través de nuestro paso vamos entendiendo y con el valor de ejercerlo aunque este sea un derecho por el simple hecho de ser un ciudadano; que en ocasiones es coartado por las circunstancias sociales o emocionales.

Juan Ortega

La libertad es el derecho individual de desafiar el orden de lo consensual y vivir en armonía consiente de nuestras propias emociones.

Una buena manera de ejercitar la libertad es jugando, así podemos ir midiendo hasta dónde nos puede llevar y sentir el potencial de nuestro propio espíritu sin miedo al castigo o al fracaso. Paulina Lasa

Lasa

La libertad, es un ejercicio de la conciencia que atemoriza a muchos por su gran poder.

Lorena Quiyono



Figure 100 trabajador del servicio público de limpieza tomando fotografías de las frases



Figure 101 Robot automática

Es el mayor tesoro que puedo tener, cuando no me siento libre en algún aspecto me deprimó y quisiera estar muerta, afortunadamente no pasa tanto como me pasaba antes. Creo que la libertad es la clave para llevar una existencia lo mas sana y feliz posible, independientemente de que la naturaleza de la vida sea tan sufrida.

Verónica Cristiani

Los instantes felices van en función de la libertad. Y por la capacidad de libertad vale la pena todo lo demás.

Característica inherente al hombre, que le permite ejercer su voluntad tanto corpórea como mentalmente, limitado por los derechos de los demás y las restricciones naturales.

La libertad es posibilidad y hermandad; es razón y entendimiento; es la carencia más grande de nuestros pueblos.

Cuando se habla de libertad para mi no puede ser así nada mas, libertad de que o quienes. Libertad de expresión Presos políticos ¡Libertad! La libertad que debemos tener para vivir, escoger, decidir. Libertad para decidir sobre nuestros cuerpos. La libertad para que los pueblos originarios decidan su futuro. Libertad, la niña amiga de Mafalda. La libertad, la libertad, derecho de la humanidad...decía una canción de los 60's, en fin cuál libertad, ¿la que cada día tenemos menos?

Ana Iturbe

La libertad, es imaginarse un pensamiento. que se vuelve interminable, lo recorres con el ser y, observas como te comienza a abrazar sin temor y sin restricciones y de repente... te das cuenta que junto a ti están tus amigos. Imaginándose junto contigo, en ese momento es cuando esa libertad que tanto te dicen que ha costado mucho alcanzarla, es real, esta ahí te toca, es real. Alejandro Bautista

Libertad es expresar mis sentimientos, amar lo que quiero, hacer lo que deseo y viajar a cualquier parte del mundo sin fronteras.

Consuelo de la Rosa

Es poder hacer lo que uno quiera sin molestar o lastimar a los demás, o privarlos de ese mismo derecho, y cuando se ejerce de mas se convierte en libertinaje.

El hombre nace con su libertad y el mismo la pierde durante su desarrollo.

La libertad depende de donde se nace, en que época se encuentra y en que situación política-económica esta su país.

Para mi la libertad no es libertad, pues siempre esta condicionada a otros factores, libertad es de quien la puede otorgar, o de quien la puede controlar.

Maribel Tlamis

Libertad es amor y vida!! Realizar sin ninguna prohibición nuestros sueños, metas, proyectos, anhelos personales y profesionales, y por supuesto sin afectar los derechos de terceros.

La libertad es el sonido de la piedra.

Yoliztli Marañón

El miedo es el verdugo de la Libertad.

Alejandro Barrón

El registro del performance se puede ver en la siguiente dirección en la página de youtube. <http://www.youtube.com/watch?v=4KpzrKL8-YA>



Figure 102 violinista tocando y el actor esta leyendo las frases



Figure 103 personas observando el robot durante el performance



Figure 104 personas observando el performance

IV.3 Acción Situacionista. Estudio de caso de acción directa

4.3.1 Contexto

En la ciudad de México, el gobierno local se encarga de la organización y ornamentación por la celebración de fechas conmemorativas. En noviembre de 2009

se estaba llevando a cabo la construcción del denominado el árbol de Navidad más grande del mundo, según la campaña publicitaria del Gobierno de la Ciudad de México. Se ubicaba en medio del Paseo de la Reforma, una de las avenidas más importantes, que se trazó el siglo XIX con el propósito de contar con un camino que comunicara al Zócalo capitalino con el castillo de Chapultepec. En esta avenida se encuentran edificios de oficinas y centros financieros importantes, como la Bolsa de Valores, así como una serie de monumentos y estatuas, como el Ángel de la Independencia, el cual se erigió por encargo de Porfirio Díaz para conmemorar el Primer Centenario de la Independencia. La construcción del árbol de Navidad más grande del mundo aprovechaba como base para montar la estructura del árbol una gran palmera que se ubica en una glorieta sobre la misma avenida.

La construcción del árbol de Navidad estaba protegida por una serie de paneles de madera, que formaban una pared blanca redonda con la que se cubría la estructura que se comenzaba a erigir, similar a las paredes blancas de un museo o galería, que parecían esperar a ser intervenidas, por lo que las características físicas y conceptualización del sitio fueron el motivo para la intervención.

La mayoría de los usuarios de esta avenida se transporta en automóviles o autobuses; es muy concurrida por conectar diferentes lugares de la ciudad, especialmente colonias cuya densidad es menor, y es conocida como un área cuyas residencias pertenecen a gente de altos ingresos económicos, por la que transitan diariamente personajes políticos en sus camionetas blindadas, que se pueden reconocer por ser escoltadas por guardaespaldas. Sobre esta avenida se encuentran la Residencia de los Pinos, y el Campo Marte, donde se realizan ceremonias de carácter militar o se recibe a algún mandatario del extranjero cuando realiza una visita oficial. Además de ser una avenida por donde transitan turistas a pie, o en los llamados turibuses y vehículos de personas de diferentes estatus económicos.

4.3.2. Descripción

Los símbolos empleados son una reflexión sobre la simbología religiosa como cruz cristinas, el símbolo del yunque, la suástica nazi y en la posibilidad de integrar imágenes de personajes políticos, de los medios de comunicación y de la iglesia católica. Se eligieron las imágenes del presidente Felipe Calderón; del papa Benedicto XVI, del cardenal Norberto Rivera, del ex presidente de México Vicente Fox, del ex presidente Carlos Salinas de Gortari, del ex presidente Ernesto Zedillo, sucesor de Salinas; el ex Secretario de Hacienda Agustín Carstens; el dictador español Francisco Franco; del presidente de Televisa, Emilio Azcárraga; del presidente de Televisión Azteca, Ricardo Salinas Pliego; del ex presidente Porfirio Díaz; del gobernador del estado de México, Enrique Peña Nieto; de la presidenta del Partido Revolucionario Institucional, Beatriz Paredes, ex gobernadora del Estado de Tlaxcala; de la presidenta vitalicia del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, Elba Esther Gordillo; del ex presidente Gustavo Díaz Ordaz, responsable de la matanza de los estudiantes del 68 y, por último, de la actriz Libertad Lamarque, ya fallecida, quien por lo general representaba el personaje de una madre sufrida y sacrificada en las películas mexicanas de la llamada época de oro.

¿Cuál fue el criterio para utilizar las imágenes de estos personajes? ¿Qué tienen en común? Todos ellos representan figuras de poder, encarnan figuras de poder cuya imagen es ambivalente, ya que en la esfera pública aparentemente se encargan de guiar a los pueblos moral, social y económicamente, pero sus políticas van orientadas a una sola manera de ser y comportarse, tejen redes religiosas y políticas de poder. La hipótesis que manejamos fue que estos personajes están intrínsecamente relacionados y que forman parte de un gremio de conservadores, colaboradores de un proyecto de nación que instrumenta políticas de exterminio y de exclusión de sectores de la población -como indígenas, comunidades marginadas, personas a favor de cambios en las políticas de gobierno-, que generan mayores ingresos para los altos funcionarios del gobierno, y que no buscan el bienestar comunal y social de las personas; personajes cuya imagen está generada por un

discurso familiar, en el que la mujer sacrificada por su familia es la imagen a seguir, sin importar si esto significa la renuncia a placeres personales -en el caso de la imagen de Libertad Lamarque-; el ejercicio de un poder vinculado con la doctrina de la religión católica, la cual genera formas de vivir que inhiben el desarrollo de las personas al confrontar opiniones, formas de vivir alternas a las establecidas, y que aparecen en el discurso mediático y de representación como figuras que ayudan a la población en momentos de crisis, cuando en realidad buscan enriquecerse y por lo tanto crean sociedades homogeneizadas y omitidas de su propia representación libre y pública.

La acción se realizó en tres veces.

La primera intervención se realizó el 11 de noviembre del 2009 a las 6:30 p.m. al finalizar la marcha convocada por el Sindicato Mexicano de Electricistas.



Figure 105 Imagen de Calderón con cruz cristiana en la frente que se transforma en suástica nazi



Figure 106 Gente en sus coches observando las imágenes



Figure 107 La Av. Reforma después de que se pegaron las imágenes

Estas acciones directas estuvieron asesoradas por la Doctora Mariana Botey. Quien recomendó profundizar en la simbología de las cruces cristianas de la Orden de Cristo, empleadas en la época de las cruzadas, y posteriormente como símbolos de grupos fascistas, así como en la correspondiente a las cruces utilizadas por los romanos en sus ejecuciones, con el propósito de hacer una diagramación gráfica del vínculo entre los personajes ya mencionados.

La estrategia para la colocación de las imágenes por segunda vez comenzó con una convocatoria lanzada a los compañeros de maestría de la Academia de San Carlos

dos días antes de la acción, a través de un mensaje electrónico en Internet en el que se solicitaba apoyo para la colocación de las imágenes. Estas imágenes se incluyeron en el mensaje, para que los destinatarios supieran de qué trataba la acción, junto con una breve explicación; habría una reunión un día antes, ya que la colocación se haría a las seis de la mañana, debido a que a esa hora habría menos vigilancia en la avenida y la gente que se traslada a esta zona podría ver los carteles. La convocatoria no tuvo éxito y asistieron dos personas para la colocación de las imágenes, la artista mexicana Verónica Cristiani y la artista Eliana Cevallos.

La segunda acción se llevó a cabo el 27 de noviembre de 2009 a las 6:30 de la mañana. El registro de la misma dura aproximadamente ocho minutos y se puede revisar en la red de videos youtube: http://www.youtube.com/watch?v=BoaFh452aiM&feature=player_embedded#



Figure 108 Imagen extraída del video durante la segunda acción



Figure 109 pegando las imágenes

La tercera acción se realizaría de manera individual de nuevo el 4 de diciembre del 2009 a las 8:00 a.m. En esta tercera y última vez se regreso al lugar y se optó por colocar las imágenes en otra parte de la Av. Reforma, lo cual se logró por unos minutos ya que un policía me recomendó pegarlas en esa parte de la avenida ya que ahí durarían más, pero después el encargado de cuidar la propiedad me pidió quitar todas las imágenes, alegaba que si sus patrones lo veían podría ser despedido, se escogió este día porque de acuerdo Sindicato Mexicano de Electricistas se tomaría simbólicamente la ciudad.



Figure 110 encargado del inmueble pidiendo que retirará las imágenes



Figure 111 símbolo del Yunque

4.3.3. Objetivo

Discrepar de las políticas públicas de ornamentación de la ciudad para la conmemoración de una fecha -la celebración de la Navidad- mediante la acción directa.

4.3.4 Balance

En el registro audiovisual de *Acción Situacionista* se observa la intervención del sitio y la discusión en el momento de la colocación de los carteles, con una persona que se dice responsable de la construcción del árbol, quien nos acusa de cometer un delito al invadir propiedad privada. El registro de la pieza es la obra artística en el momento en que se vuelve un documento que plantea la disyuntiva sobre cuándo se vuelve privado el espacio público, y plantea esta intervención como un acto vandálico que logra trasgredir la significación del sitio, pero no a través de la perdurabilidad de los carteles, sino mediante la imposibilidad de su permanencia, debido a la intervención de un agente externo -en este caso la persona que se dice ser encargada de la obra, que nos acusa de estar cometiendo el delito de allanamiento de morada y que amenaza con pedir ayuda de la policía.

Este registro de la pieza ha tenido pocas visitas, a pesar de que se subió al sitio de Internet youtube, y algunas personas dedicadas al arte lo han visto. Al plantearse la pregunta sobre si esta obra tiene algún alcance social, alguna resonancia en el público - la sociedad civil-, la respuesta es negativa, ya que no tendrá mayor validez, más allá de ser -otro archivo visual colgado en la red-, una posible referencia de algún movimiento social. Esta acción no repercute en el empoderamiento de la sociedad, pero sí en el de las artistas participantes, quienes han logrado trabajar en un sitio en el centro de la ciudad de México.

En el momento de la acción no sólo se plantea el mostrar una serie de personajes políticos enmarcados en una visión política e histórica determinada; se plantea que el trabajo artístico público se puede lograr sin que esté regulado por alguna institución; la posibilidad de trabajar en cualquier sitio y no sólo en los establecidos por la institución; si el trabajo fue efímero, se debe a que la libertad de expresión de una persona no es compartida por otros, o porque se afecta a terceras personas, por lo que la horizontalidad del arte público es en este sentido quimérica. El público no es homogéneo, y los sitios, como ya se ha repetido, tienen su lógica de funcionamiento.

Lo más importante que plantea este trabajo es la libertad de expresión en el espacio público a través de la intervención artística no mediada, surgida de la necesidad de ser parte de la opinión pública por medio de las imágenes y de un acto disruptivo de la cotidianidad de las propias artistas, que con toda intención pretenden afectar a la ciudad de México y en especial a uno de sus sitios mas emblemáticos, que aparentemente son imposibles de intervenir, como es el Paseo de la Reforma en el momento de la construcción de un árbol de Navidad.

“Seamos realistas, pidamos lo imposible” es una frase que se veía pintada en las calles de Paris en el mayo del 68; a través de pequeños actos se siguen haciendo cambios en la percepción de la cotidianidad en las ciudades follies las cuales se plantean como espectáculos. Que el Jefe de Gobierno planteara que la ciudad de México tendría el árbol más grande del mundo parece ser un acto presuntuoso,

cuando existen necesidades básicas e inmediatas, como la falta de vivienda, la escasez del agua, el transporte, la inseguridad, etc. El patrocinio para realizar este árbol fue dado por la compañía Pepsi.

Lo anterior lleva a la reflexión sobre si la *Acción Situacionista* es un acto megalómano y si el dinero que se ocupa en la reproducción de imágenes debería de destinarse mejor a un grupo desfavorecido. Nuestra respuesta es que no es un acto megalómano, sino un acto que empodera a los miembros de la esfera pública, aunque hayamos sido pocas personas; se plantea como un acto disruptivo, como un síntoma más del momento de crisis que se vive actualmente en la ciudad, como un acto dislocado en la cotidianidad de la ciudad, cómo un acto de soberanía en el espacio público.

Las imágenes en blanco y negro también hacen alusión a las incluidas en el filme *Ghost Dance*: al final de la película, una de las protagonistas emplea la imagen en blanco y negro de cada uno de los actores y de la comuna de París y los avienta al mar. Trabajando con la teoría del fantasma de Freud, Jaques Derrida señala que en este film los fantasmas no sólo aparecen: regresan de la memoria del pasado que se ha traído al presente. En el duelo normal uno internaliza al muerto mediante su idealización; si esta operación no se desarrolla naturalmente, no hay internacionalización verdadera; la muerte no forma parte de nosotros naturalmente, ocupa un lugar particular en nuestro ser, el fantasma se queda atrapado en nuestro cuerpo y habla a través de nosotros, controlando lo que decimos; el fantasma está atrapado en nuestro cuerpo, puede ser nuestro inconsciente y el inconsciente del otro que habla por nosotros; la inconsciencia del otro puede ser terrible. Retomando la imagen de la película -de las fotocopias lanzadas al mar como una especie de ritual de duelo, estas imágenes también serían la encarnación de un ritual: las imágenes de poder serían internalizadas no mediante su idealización, sino a través de su exposición en la esfera pública como imágenes intervenidas con simbología cristiana y nazi, para subrayar la inconformidad con esas imágenes del pasado, pero no sólo para reproducir la imagen y consumirla, sino para consumirla desde la dislocación de la imagen publicitaria o periodística de estos personajes y los símbolos empleados.

IV.4 *Pensamiento Visual*. Estudio de caso de proyecto comunitario

4.4.1. Objetivos

Este trabajo parte de la preocupación de la comunicabilidad en la sociedad, ¿cómo comunicarse con la personas de la ciudad? ¿Cómo acercarse a la gente de la ciudad de México? ¿Cómo generar formas de comunicación? Una respuesta viable es hablando con ellas en el metro, en la calle, hablando por teléfono a un desconocido y comenzando una conversación con un “hola, yo me llamo Verónica, vamos a conversar”, opciones que son parte de la práctica cotidiana. Pero decidimos plantearlo desde una estrategia artística participativa de intercambio que generara un archivo.



Figure 112 huacales con flores llamadas pensamientos

4.4.2. Descripción

Pensamiento visual se había formulado desde tiempo antes de que se conociera el antimuseo. Se proponía como un trabajo que generara una dinámica con las personas en las calles del centro de la ciudad, un intercambio de las flores conocidas coloquialmente como “pensamientos” por pensamientos escritos de las personas en la calle; a partir de la observación y la experiencia, se concebía al centro como un

espacio donde no hay áreas verdes y los árboles son escasos, un lugar donde las relaciones que se generan a partir del comercio ambulante no permiten el tiempo para otras dinámicas diferentes a las de la economía informal. Se realizó una acción en donde se intercambiaron las flores “pensamientos por pensamientos escritos”.



Figure 113 anotando un pensamiento de una persona

Los pensamientos fueron escritos en una hoja de papel de una pequeña libretita con lápiz. Al finalizar el intercambio sólo quedaron papeles escritos en vez de flores; las personas se acercaban , les llamaba la atención y poco a poco se fueron generando más pensamientos escritos que la gente intercambiaba por los expuestos en el contenedor.



Figure 114 personas escribiendo pensamientos para intercambiarlos por otros

En base a este trabajo surgieron una serie de preguntas que irían guiando una reformulación de cómo trabajar con la información producto de ese intercambio de pensamientos y cómo seguir trabajando en comunidades, centrados en la idea de intercambio.

Después de esta acción surgió la oportunidad de trabajar con el antimuseo. El antimuseo consiste en un dispositivo que opera en el espacio público como un museo; los coordinadores del proyecto son Tomás Ruiz Rivas, Mario Acha Kutscher y María Acha; la estrategia de intercambio de flores por palabras escritas se replanteo, porque debería de llevarse a cabo en las periferias de la ciudad.

Partiendo de las preguntas: ¿Qué puede decir la gente de sí mismas?, ¿Qué podrían escribir los vecinos de una calle?, ¿Cómo generar una forma de comunicarme con las personas de la ciudad a través del intercambio de un objeto, las flores llamadas pensamientos, que aunque tienen un valor de uso, son objetos mayormente contemplativos, con connotaciones que refieren a la naturaleza y cuyo nombre indica cómo la cultura ha moldeado a partir del lenguaje esa naturaleza, al llamar a este tipo de flores “pensamientos”? ¿Qué tipo de comunicación o de información generaría este nuevo intercambio? ¿Cómo beneficiaría a las personas un acto como el que se les propondría? ¿Cómo se encarnaría este nuevo intercambio en el proceso artístico? Este intercambio tenía que ser justo y satisfacer a ambas partes, aunque no estuviera siempre dentro de la concepción de la generación de una obra de arte culminada o que se reconociera como tal dentro de la esfera del arte contemporáneo.

Se replanteó la propuesta y se decidió que se haría un trabajo comunitario procesual, es decir, que la obra tuviera diferentes tiempos de producción, tomando como primer momento el acercamiento con una comunidad. Se suscitaron las preguntas: ¿Qué es una comunidad? ¿En donde se encuentran? ¿Cómo acercarse a ellas? Se concibió a las comunidades como un grupo de personas que tienen algo en común, que comparten un espacio, que tienen intereses en común, quienes aunque no se conozcan tienen la necesidad de expresarse entre ellos hacia el interior o

exterior de la comunidad; se prefirió a las que se encontraban en la periferia de la ciudad, más que en el centro o lugares turísticos.

El trabajo planteado por el antimuseo estaba diseñado en conjunto con los Faros de la ciudad de México, los cuales son un modelo de atención cultural integral ubicados en las periferias de la ciudad, que se proponen como una alternativa que busca ser aceptada por la comunidad; se decidió trabajar con el Faro de Tláhuac. La propuesta de intercambio debía operar en las calles aledañas al Faro, por lo que se hizo un recorrido previo, encontrándose con la calle Fausto. En esta calle se encontraron comercios y personas, por lo que se consideró el mejor lugar para operar.

Se diseñó un cartel con cartulina y plumones, con una propuesta visual clara y sencilla, para hacer más cercana la invitación a las personas, con la idea de plantearlo como una actividad articulada desde el Faro de Tláhuac. La estética del cartel tendría que corresponder a la propia del lugar, en donde se pegan letreros afuera de las tiendas, por lo que se pegaron varios carteles realizados a mano a lo largo de la calle.



Figure 115 letrero donde se anuncia la actividad en la calle

Una semana antes de realizar la propuesta de la pieza, ya con las flores y la disponibilidad de las cámaras y su colocación en el dispositivo móvil del antimuseo, se planteó que también sería conveniente se redactara una carta avalada por la Universidad Nacional Autónoma de México, para generar mayor confianza. La carta se refiere a la propuesta como un trabajo de tesis de maestría, en donde se incluiría

el número del teléfono móvil de la artista y su correo electrónico, por si hubiera algún tipo de dudas sobre el trabajo que se propondría realizar.



Figure 116 preparando el dispositivo móvil para la acción

La acción de intercambio comenzó en el Faro de Tláhuac, con la colocación de flores y cámaras en el dispositivo. De ahí salió el antimuseo antes del medio día hasta la calle Fausto. En un principio no se tenía contemplado que saldríamos junto con Mario Acha Kutscher, quien filmaría dicho recorrido y el momento de acercamiento con las personas, y con los artistas María María Acha y Tomás Ruiz-Rivas, además del artista Alejandro Rincón, como representante del Faro de Tláhuac y dos personas más que ayudaron al proyecto: la artista visual Lucía Ramírez y el diseñador Julio Hernández.

En cuanto llegamos a la calle Fausto vimos a los vecinos afuera de sus casas, entregando bolsas de basura al servicio de colecta; algunos se quedaron afuera, asombrados por el dispositivo, la cámara de grabación y el número de personas que transitaban en su calle. La mayoría regresó a sus casas, pero algunos otros, especialmente niños, se quedaron afuera observando nuestros movimientos; un niño nos acompañó hasta el final del recorrido. Comenzamos tocando la puerta de cada casa para explicarles en qué consistía la acción artística y cuál era la dinámica del intercambio. Se les informó que la propuesta consistía en el intercambio de una flor por el retrato fotográfico de su vida familiar; cada participante escogería una cámara desechable. Se les comunicó que las cámaras se recogerían en el lapso de una semana, para revelar las fotos, las cuales serían impresas y expuestas en una exhibición en el Faro de Tláhuac.



Figure 117 Recorrido de la acercamiento a la gente con el dispositivo móvil

Se explicó también que el propósito de la filmación era registrar no solamente este trabajo, sino otros más que se habían realizado en las calles cercanas y bajo diferentes dinámicas, y que serían parte de un documental que se les presentaría después de un año, en el que estaríamos incluidos todos los participantes. Este fue uno de los aspectos que llamo más su atención; preguntaban: ¿Usted es artista?, ¿En qué canal de televisión sale? Se provocó un halo de nerviosismo durante el recorrido; el acercamiento con las personas era registrado en todo momento por el equipo de filmación y algunos se quejaron de que no se les hubiera informado que iríamos con equipo de grabación, pues así habrían salido de sus casas vestidos de mejor manera. El recorrido finalizó al entregar la cámara número dieciséis.

Durante el segundo acercamiento a la comunidad se recogieron las cámaras y ya no se contó con el equipo de filmación. Algunas personas estaban esperando el dispositivo: comencé a tocar en las puertas de las casas, y en la primera, la familia ya estaba vestida como si fueran a salir de paseo. En otra casa encontré a una señora, quien en la primera visita había mostrado mucho entusiasmo, que me invitó a pasar; platicamos sobre el proyecto al principio y platicó sobre su vida en esa calle, de cómo algunas personas se molestaban porque ella tendía su ropa a secar en la banqueta, ya que no tenía espacio en donde hacerlo dentro de su casa, de cómo se había casado por segunda vez, después de muchos años de mantener sola a su hijos y ahora vivía muy feliz con su segundo esposo; la señora también recordó momentos tristes, en los que había perdido familiares o amigos durante casi dos horas y media. Para esta segunda ocasión, se había contemplado hacer un registro de audio sobre cómo se sintieron los participantes al retratar su casa, pero conforme se fue dando el acercamiento, el registro fue olvidado por completo; sólo se tomó una fotografía, ya que decidí estar más pendiente del acercamiento con las personas y las conversaciones que del registro de audio.



Figure 118 regreso de las cámaras

Se recogieron 13 cámaras y se revelaron aproximadamente 120 fotografías, de las cuales 14 fueron enviadas a la Asociación del Antimuseo, para ser incluidas en el documental.

4.4.3. Balance

Al emplear un elemento orgánico como las flores, una de las lecturas que se puede dar es que se trata de un trabajo de sensibilidad ecológica pero en este estado de la investigación ya nos habíamos alejado de cualquier juicio respecto a la situación ecológica; si bien la ciudad de México es una de las más contaminadas del mundo, también es una ciudad en donde se encuentran las más interesantes expresiones de cuidado del entorno y su modificación, a partir de las formas de vida de la gente que llega desde otros estados, en su mayoría campesinos o indígenas que llegan a un entorno ajeno y lejano a la naturaleza, por lo que algunos de ellos crean sus jardines sin ninguna concepción de diseño del paisaje, contrario a la manera como lo haría un arquitecto o un urbanista.

En un principio se conceptualizó la utilización de elementos naturales en los trabajos comunitarios conforme al concepto de oikos (hogar) desde una perspectiva ecológica;

percibíamos a la ciudad de México como un espacio que necesitaba mayor consciencia ecológica.

Consulté los textos de Óscar Olea; para él, las ciudades en Latinoamérica habían sufrido cambios negativos radicales a partir de los años cincuenta, cuando los límites geográficos se rompieron, volviéndose un mosaico caótico de construcciones antiguas y modernas, y conforme el número de objetos instrumentales (objetos creados por el ser humano) comenzó a crecer, las ciudades se hicieron más densas, apartando al ser humano de su ambiente natural. “La ciudad actual, en términos generales (especialmente algunas de América Latina), no únicamente niega las condiciones mínimas de calidad previstas para la vida humana, sino que parece arremeter cotidianamente contra ellas, porque la urbe, tal como está estructurada impele la conducta de sus habitantes a la enajenación circular: “trabajo-transporte-sueño” como la única posibilidad del uso del tiempo, en agudo contraste con todo, lo que el ser hombre convoca; además de la agresión provocada por el hábitat caótico y inarmónico, carente de escala y coherencia lingüística.”¹³⁶ Para Olea, la sensibilidad colectiva es un problema fundamental de la estética, que procede de la oposición entre la civilización rural y la urbana: mientras que el campesino labra la tierra, el ciudadano es incapaz de cultivarla y vive de otra manera; es en esta diferenciación que se encuentran dos maneras de sentir y entender el mundo, que se contraponen en categorías como las del espacio y el tiempo y que condicionan nuestros vínculos con la realidad a nivel sensorial, cognitivo y estético. Para este teórico, además de la falta de previsión en la construcción de una ciudad renovada, también existe el desamor por la ciudad por parte de sus habitantes.

¹³⁶ Olea, Oscar, *El arte Urbano*, México, UNAM, 1980, p. 38.

Para Fernando Gómez Aguilera existen dos dimensiones claves en el replanteamiento de las formas de producir la ciudad: la *percepción moral* y la *experiencia estética*.¹³⁷ Conforme a la reflexión que hace Aguilera, me cuestioné si el querer formular una propuesta artística desde una concepción ecológica generaría conciencia en los habitantes de la ciudad, y si ésta realmente abriría canales de comunicación con la ciudad o sería sólo un mensaje que no generaría más que un sola dirección: encaminar el discurso del artista heroico que quiere indicar un comportamiento o hacer un juicio sobre los demás, lo cual correspondería a un retorno al primer arte público impositivo, o al arte que genera espacios públicos con intenciones de gentrificarlos.

¿Cuáles son las necesidades de las personas conforme a una estética de concientización del medio ambiente? ¿Acaso las plantas dejan de serlo por estar en una lata de cerveza que funciona como maceta? Era conveniente formular un enfoque que no tuviera un mensaje impositivo sobre la concientización del medio ambiente a partir de la condena de la estética de la ciudad y alejarnos de una postura moral de cómo debería de ser la ciudad y bajo qué valores deberían cuidar su entorno las personas .

Slavoj menciona en su ensayo titulado “La naturaleza no existe”¹³⁸ que el comportamiento del ser humano respecto a la ecología se manifiesta en la actualidad de tres maneras:

La primera forma de reaccionar consiste en que, al no estar preparados para aceptar la crisis ecológica en nuestro universo simbólico, continuamos viviendo como si la ecología no tuviera consecuencias duraderas en nuestra vida diaria; en consecuencia la segunda reacción es que mostramos un comportamiento obsesivo, en el sentido de que no podemos parar en nuestras actividades, trabajamos febrilmente todo el tiempo para evitar una catástrofe insólita; si nos detenemos, corremos el riesgo de darnos cuenta de

¹³⁷ Gómez, Aguilera Fernando; *Arte, Ciudadanía y Espacio Público*, Fundación César Manrique, 2004, página 38, http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf

¹³⁸ <http://www.as100.de/zizek.htm>, consultado el 15 de agosto de 2009.

que nuestro universo simbólico está cambiando y que involucra a la perturbación del ritmo de la naturaleza.

La tercera reacción implica una respuesta de lo real como un signo portador de un mensaje; un ejemplo podría ser la idea de que el sida ha significado un castigo por una vida pecaminosa; de la misma manera, la crisis ecológica es una consecuencia por el maltrato que le hemos dado a la naturaleza. Así se configura la idea de que debemos cambiar nuestra forma de vida, relacionándonos más con la naturaleza y sintiéndonos parte de ella. Ante estos tres comportamientos, Zizek propone, a partir de un enfoque lacaniano, aceptar lo real de esta crisis como una actualidad carente de sentido, sin cargarla de significados. Bajo la influencia de Slavoj Zizek adopté una perspectiva no moralista, por lo que mi proceso artístico sufrió un cambio de paradigma, que incluiría elementos orgánicos como el de las flores, no para propagar la idea de que deberíamos tener jardines en las casas o más árboles de la ciudad, sino para emplearlas como elementos, sin darles más significado que el de su nombre: “pensamiento”.

Conforme al desarrollo del proceso artístico, ya no retomé la palabra *oikos* desde su etimología literal, sino con otra acepción, desde la perspectiva del materialismo histórico, que se refiere a la economía del hogar, en la que los sujetos son tomados como instrumento principal para el desarrollo de una economía capitalista.

Esta confrontación de acepciones de una misma palabra surgió de la interpretación de las imágenes después de haber sido reveladas; la mayoría de las familias fotografiaron objetos de decoración que podrían relacionarse con a la estética kitch, la cultura popular y el consumo de masas, pero decidí alejarme de una fetichización de los sujetos al categorizar sus imágenes, para no exhibirlas ni interpretarlas desde el fetiche de la mercancía en las sociedades premodernas.

La interpretación de una imagen, dice César González, nunca puede ser única, no hay una interpretación verdadera, dado que no existe un sujeto sin prejuicios o una mirada inocente; la percepción de la realidad es una formación histórica, el sujeto mismo es un producto de prácticas e instituciones, es una construcción histórica.

Pensamiento visual fue un trabajo articulado para operar desde el espacio público al privado; también planteaba una perspectiva del arte público y las prácticas comunitarias desde la taxonomía del otro. Lo que se pretendió retratar con esta obra es la vida de los habitantes de la periferia de la Ciudad de México, sin una estrategia de propagación de ideas de concientización ecológica, a pesar de que en las zonas periféricas se encuentran los mayores problemas de polución, de inseguridad, de pobreza y de marginación, pero en donde las personas viven el día a día construyendo sus hogares de la mejor manera posible, conforme a las relaciones que generan con su entorno, no sólo desde una perspectiva económica sino también social. Este trabajo llevaba implícita la consigna de articularse desde una perspectiva horizontal, al ser ellos mismos quienes retrataran el espacio privado de estas familias, para que no fueran tomados de acuerdo a mis juicios personales o formación académica de la imagen, aunque contempla cierto grado de operación desde una perspectiva vertical, ya que cuando se planteó la dinámica del trabajo les sugerí que podrían retratar lo que más les gustaba sus hogares, de su vida en familia, en su calle y con sus vecinos, a través de una estrategia de persuasión que consistió en la explicación del proceso de la obra, oralmente y por escrito.

Las imágenes arrojaron diversas lecturas: en algunas se observan las pertenencias de las personas como computadoras, televisores, y hasta dinero; en otras niños posando con sus gatos o perros; el enfoque que se le podría dar a esas imágenes era diverso. Uno era un razonamiento sobre la vida del otro, en el que se muestran los objetos que rigen las relaciones sociales de las personas: el objeto de ornamento comprado en el mercado de los domingos no tendría otra interpretación estética más que en la categoría de lo kitch,

pero desde una perspectiva teórica crítica nos preguntamos de dónde salen esos objetos, el porqué de su disposición, y el porqué de su acumulación, lo que conllevaría a un análisis sociológico acerca de la historia de los objetos y de los sujetos. En una economía capitalista, el intercambio de bienes está sujeto a reglas que no benefician ni a los productores ni a los consumidores; ello llevaría a reformular el empleo de esas imágenes en una exhibición y su articulación como obra artística. Por lo que decidí que éstas imágenes no se exhibieran en alguna bajo la forma de una exhibición fotográfica.

Las identidades se construyen en la cultura y cambian conforme a las necesidades que tienen los individuos y comunidades de expresarlas, pero si se deben a su mediatización, entonces se vuelven efímeras. Al insertarla en el consumismo cultural, esta creación generadora de identidades urbanas, al igual que cualquier otra mercancía, es desechada con rapidez. La vida cotidiana de los individuos se vuelve una imagen idólatra de la cultura popular; su estética se sublima a la categoría de lo raro, de lo artificial, de lo ajeno. Relacionado este proceso artístico con las fotografías, que son la obra, y con la necesidad de generar vasos comunicantes con las personas, reflexioné: al igual que la artista Nan Goldin, las fotografías que he recolectado han despertado en mi sensibilidad un grado de identificación y rememoración de mi vida familiar; éstas imágenes las concebí como una defensa contra la pérdida de la noción de hogar, porque podrían reflejar la evidencia de una vida familiar, una huella de un momento suspendido, pero no son parte de mi memoria de vida familiar; este retorno nostálgico a la memoria del hogar, en el que me quise insertar, no era más que un fantasma, algo que ya está muerto, y que es el simulacro de la construcción social del concepto hogar en donde me reconozco, mediante imágenes como la de los niños, porque puedo recordar mi propia niñez en familia.

Las imágenes me generaron un grado de identificación que llevaría a una estrategia diferente: generar una dinámica de preservación de la memoria colectiva más íntima, más allá de su exhibición en la institución artística. Comencé con el diseño de un calendario, objeto que las personas podrían obtener y seguiría siendo de carácter

privado; el calendario consta de 12 fotografías, cada una de las cuales pertenece a un rollo, es decir, a una familia; el criterio se basó en escoger aquéllas en donde se viera a las personas conviviendo, en donde estuvieran los niños, las personas con quienes se platicó y con las que se tuvo contacto, y se excluyeron aquéllas en donde se mostraban los objetos de las casas, a menos que fueran plantas o animales, que también fueran parte de las dinámicas familiares. El propósito del calendario era generar un archivo que permaneciera en el espacio privado de sus hogares y que a la vez fuera útil; en el que pudieran reconocerse y preservar una memoria visual, generar un archivo de grupo, al tener el mismo calendario las trece familias que participaron en el trabajo artístico.

Después de dos meses y medio se regresó al lugar, para informar a los participantes que la realización del documental estaba en marcha, y se entregó un calendario para cada familia; la reacción fue de sorpresa y curiosidad, porque no habían visto las fotografías; además, al saber que todos tendrían el mismo calendario y que sus fotos serían vistas por los demás, se produjeron diversas reacciones: la de los niños era especial, porque fueron los que tomaron la mayoría de las imágenes, siendo los más participativos y motivados.

Esta parte del trabajo no está incluida en el documental *Centro Portátil de Arte Contemporáneo*, dirigido por Mario Acha Kutscher, ya que la búsqueda de una relación horizontal entre los involucrados en el trabajo colectivo siempre estuvo presente y conceptualizado como un proceso teórico para una forma de arte público que se articulara desde la generación de consensos entre las comunidades, y de una autorrepresentación alejada de un pensamiento etnográfico, en donde el retratado, el exhibido, es el otro, y no se busca más que una estética formal y de viajero, que aunque está implícita en cierto grado -y es tal vez imposible de abolir-, también genere en las personas con quienes se trabajó un grado de satisfacción y a la vez un archivo de memoria más personal.



Figure 119 portada del calendario

Cabe anotar que todas las fotografías fueron devueltas a los habitantes de la calle Fausto y sólo unas pocas se digitalizaron.



Figure 120 mes de Agosto



Figure 122 Mes de Abril



Figure 121 mes de Julio



Figure 123 Mes de Mayo

IV.5 Antropofagia. Estudio de caso de acción directa

4.5.1. Objetivos

El objetivo de la segunda versión de Antropofagia consiste en reproducir en galletas personajes públicos de la iglesia o del gobierno local y federal actual y de años anteriores. Las galletas serían ofrecidas en la zona de Polanco a los comensales de los restaurantes con el propósito de observar las reacciones de cada uno de ellos al pedirles que escogieran una galleta de acuerdo a su antipatía por el personaje político, ya que este acto sería un ritual relacionado con algunas tribus del Amazonas quienes se comían a sus enemigos.



Figure 124 de izquierda a derecha: Martha Sahugún, Vicente Fox, Felipe Calderón, Andrés Manuel López Obrador, Carlos Salinas de Gortari, Elba Esther Gordillo, Cardinal Norberto Rivera

4.5.2. Descripción

La acción se llevó a cabo después de la comida mientras se llevaba a cabo en la ciudad de México movilizaciones en las principales avenidas en apoyo al sindicato Mexicano de Electricistas. En la zona de Polanco la gente comía como si no pasará absolutamente nada en otras zonas de la ciudad de México. Y como una realidad a parte muchas de estas personas disfrutaban de su comida en los restaurantes de la avenida Presidente Mazarik la cuál se caracteriza por tener una variedad de restaurantes de comida

internacional y con precios altos a los que pueden acceder las clases más altas de México. Se llegó al lugar y en algunos se pidió autorización para entrar a ofrecer las galletas a los comensales como postres en algunos lugares se permitió el acceso y en otros no.

4.5.3 Balance

La acción fue un interesante intercambio de opiniones con respecto a cada uno de los personajes elegidos, hubieron diferentes respuestas las cuáles se pueden escuchar en los videos que se grabaron y se subieron a youtube. En general sirve común archivo visual y auditivo en donde las personas expresan su opinión con respecto a estos personajes. Los videos se pueden consultar en:

<http://www.youtube.com/watch?v=CisvXvycr5U&feature=related>

http://www.youtube.com/watch?v=UVJ6_noUo6o&feature=related

<http://www.youtube.com/watch?v=6LdDvqaG0EM&feature=related>

En los videos se observa la dificultad de acercarse y comenzar a ofrecer las galletas, al final la acción se volvió mas una ocurrencia la cuál fue aceptada por algunos y por otros hubo un rechazo inmediato alegando que no se prestarían a cosas negativas. A la mayoría de las personas les causó gracia comerse la galleta. Esta acción directa es una tentativa de acercarse a diferentes espacio privados y público de la ciudad de México para generar archivos en los que las personas expresen su opinión de manera espontánea con respecto a un personaje político o público.



Figure 125 niño vendiendo chicles comiendo la galleta de Felipe Calderón



Figure 126 Comiendo la galleta de López Obrador



Figure 127 comiendo a Salinas de Gortari

Balance General de los casos de estudio *Memorias de Libertad*, *Acción situacionista* y *Pensamiento Visual*

¿Cuál es la visibilidad del artista, tanto en *Memorias de Libertad*, *Acción situacionista* como en *Pensamiento visual*? En el primer caso, el artista es el que organiza o el que

crea las estrategias para que otras personas opinen sobre el concepto de libertad, su visibilidad es nula ya que al buscar a un actor que haga el performance es un acto fallido en el sentido de una falta de confianza en el hecho de presentarse ante la gente y haber leído las frases directamente en vez de buscar a un actor, aunque la artista trabaja como organizadora de este proyecto y sigue estrategias como la intervención de un espacio público en conjunto con un evento del gobierno de la ciudad de México, también sitúa a la artista como mediadora y negociadora de un espacio que no hubiera podido ser intervenido de la manera en que lo fue debido a que las esculturas y las frases circundaban el hasta bandera. Por lo que la idea preconcebida de que el zócalo es un lugar inaccesible en esta intervención se desdibuja ya que este trabajo se pudo realizar en medio de transeúntes cada uno con su propia identidad y con una intención particular. La artista no aparece en el entramado social como la que realiza el performance y esta detrás de la acción también como espectadora.

En *Acción Situacionista* por otro lado, el artista es el actor de la obra, el que la realiza desde la noción de transgredir el espacio público, el que expresa una inconformidad con respecto los símbolos, sus raíces y las imágenes que se consideraron como figuras de poder que necesitaba ser reconfiguradas y expresadas como repudio a las políticas que se han llevado en México. Las imágenes de *Pensamiento visual* son archivos que están por la preservación de la memoria; no de los objetos como constructores de las identidades, sino de las personas como constructores de su propia identidad. En este trabajo, el proceso es mas de carácter personal en su ejecución, de empoderamiento de las artistas en la esfera pública, generando momentos de excepción, de suspensión de las leyes normativas del comportamiento en el espacio público, que no genera acuerdos porque busca discrepancias, aunque cabe anotar que la razón de incluirlo como un trabajo de acción directa fue la discusión que se generó con el señor que dijo ser el encargado de la construcción del árbol de Navidad; él facilitó una confrontación verbal directa, lo que generó un diálogo, aunque violento, en donde aparecen el otro como represor del libre uso del espacio público y nosotras como generadoras de una

experiencia que transgrede un espacio público regulado por los intereses de parte del gobierno de la ciudad de México.

Pensamiento visual busca generar consensos entre la comunidad; el artista aparece como un operador dentro de un pensamiento colectivo, de integración del artista mismo a la esfera pública, para generar vasos comunicantes que, aunque en este caso fueran más visuales, son procesos que hay que analizar, ya que indican que en las grandes urbes -como en la ciudad de México- las formas creativas pueden generar un sentido de pertenencia a una cultura, a una historia personal inserta en la memoria colectiva.

La acción directa se formuló como una dislocación de elementos simbólicos y mediante un acto subversivo que operara en aquellos espacios que connotan la generación de ciudades 'folly', de ciudades que no corresponden a las necesidades de los habitantes más desfavorecidos, los que habitan la periferia, que producen esas disgregaciones o esos desacuerdos en los sitios monumentales debido a las decisiones que toman los gobiernos, ya sea locales o federales, en materia de urbanización, y en general de políticas y decisiones que afectan a poblaciones enteras. En este sentido, la identificación de las comunidades con el entorno es conveniente se genere desde las personas mismas, al autorrepresentarse e identificarse como parte de una comunidad, que es lo que *Pensamiento visual* tiene la intención de generar, reforzando su sentido mediante el documental *El antimuseo*, al ser un archivo cuya narrativa registra todos los trabajos de los compañeros en la periferia de la ciudad de México, en donde operó este dispositivo. Aunque como menciona Tomás Ruiz Rivas, "la idea de antimuseo es una paradoja porque la gente que colabora en este proyecto están con un pie en la institución y otro en la informalidad", el documental logra crear un archivo que conmemora el trabajo colectivo y la narrativa de una ciudad en constante resistencia y en un proceso creativo que es importante sea observado por otras personas para motivar este tipo de procesos.

Es importante tomar en cuenta que el trabajo que se haga dependerá del sitio, y que en *Acción situacionista* la lógica corresponde a otro tipo de inserción en la esfera pública; un arte activista, que traspase las normas y la reglamentación de la urbanización al ser consciente de las características del lugar, que aunque conlleva un riesgo y una acción que esta fuera de la ley, empodera al artista, que también es ciudadano, y que opera en los espacios públicos tomándolos por asalto, con un sentido implícito de comunidad, porque está en contra de la utilización de los espacios públicos con fines publicitarios, como en el caso del árbol mas grande del mundo, que terminó siendo un espacio de congregación para celebrar la Navidad pero que también anunciaba la marca de refresco Pepsi. Las acciones directas, aunque fuera de la norma institucional, también exigen políticas de participación ciudadana en dichos espacios. *Acción situacionista* nunca será parte de un archivo de museo o de galería; quedará como un acto vandálico, fugaz e irreplicable. En mi proceso como artista, viví la ciudad de forma diferente. La acción se enfrentó con la concepción del sitio prohibido para expresarse, y aunque fue un gesto de resistencia, quedó la experiencia en el artista-ciudadano de que hay momentos en los que el tiempo y la forma de entender la historia se dislocan para separarse de la norma y de las formas establecidas de la urbe, que se estructuran para moldear nuestro comportamiento.

Pensamiento visual, por el contrario, es conveniente sea leído desde el documental, como un trabajo en conjunto con otros artistas en donde lo que menos importa es si están con un pie en la institución y otro en la informalidad; el momento en que esto importa es cuando se buscan financiamientos que hagan posibles estrategias de este tipo . El financiamiento para ambos trabajos se dio mediante un apoyo de investigación por parte de la UNAM; los proyectos por lo general tendrán que estar con un pie en la institución y otro fuera, pero lo importante es que generen vasos comunicantes entre las comunidades marginadas, las comunidades que tengan algo que decir para crear su propia historia, y el artista ciudadano, que se integra a las multitudes como sujeto antagónico.

CONCLUSIONES

En un balance general, diremos que en los tres trabajos expuestos, y en su inserción como parte de las prácticas artísticas del arte público en las ciudades o los espacios urbanizados, la figura del artista aparece en la esfera pública, en el espacio en el que las preocupaciones ya no son estéticas, lo cual conlleva a la noción de un artista escamoteado por la historia del arte misma; el artista que trabaja en la esfera pública no se encuentra en una ciudad fantasma en donde la historia es dictada por otros, lo que ha llevado al artista que vive la ciudad a una completa desorientación; el artista que trabaja en la esfera pública se da cuenta de que pertenece también a una comunidad y a una cultura en constante cambio, por lo que busca estrategias que generen vasos de comunicación, de expresión, de consensos, o de discrepancias, entre las comunidades.

La forma de hacer arte en el espacio público genera que el artista se transforme en una persona que se integra a la comunidad, sea cual sea, y que se encuentre operando, ya no como un personaje heroico que genera formas de pensamiento en una dirección mesiánica o emancipatoria de las masas, sino a partir de la construcción de sí mismo en una comunidad y una cultura determinadas. Aunque éstas siguen siendo llamadas prácticas artísticas, están generando formas diversas de concepción de acercamiento y convivencia con las personas de las ciudades, con la intención de no dictar formas de comportamiento o maneras de ser, sino ampliando el espectro de formas de hacer y vivir una ciudad y el sentido de comunidad, y del grado de responsabilidad que uno adquiere al realizar obras con otras personas.

Durante esta investigación paralelamente a los hallazgos sobre la reinención del activismo político, también se enriqueció nuestra noción de qué es lo público y lo privado en el arte público crítico, o en una mas amplia concepción del arte público; hicimos una reflexión en torno a la conformación de lo local y lo global, las políticas y las micropolíticas, como elementos fundamentales para la conformación de una esfera

pública crítica, parte de los modos de hacer arte que comparten artistas de México y de otras partes del mundo que trabajan en torno a estas preocupaciones en el arte.

Las estrategias y tácticas creativas de arte dependen del origen de su causa, se deben a contextos y situaciones locales particulares, con economías en crisis que redundan en condiciones de vida más críticas en los países del llamado Tercer Mundo. A lo largo de la investigación observamos que se está trabajando por la construcción de resistencia de comunidades marginadas, que no sólo existen en un continente, en un sitio, ni en los países que algunas vez fueron colonizados; estas comunidades están en constante movimiento y se consolidan como grupos que tienen resonancia en otras colectividades, aunque geográficamente estén alejadas unas de otras. Como ejemplos, podemos mencionar a la comunidad zapatista en México, que ha tenido un impacto mediático muy importante a partir de las redes sociales; a las comunidades lésbico gays de todos los países y otras actividades que reivindican su sentido de comunidad; a las comunidades de migrantes, que se encuentran en el mundo entero y cuyos miembros han recorrido grandes distancias para poder llegar, después de muchas dificultades y quebrantos, a un destino en donde se suman a economías informales por necesidad y son estigmatizados, segregados, sufren de abusos por parte de la población local u otros migrantes y se exponen a agresiones racistas; a las comunidades de mujeres, que sufren de violencia y que en ningún país están exentas de sufrir maltrato físico y psíquico. A partir de estos ejemplos observamos que las comunidades han establecido puntos de interacción entre ellas, o al menos ámbitos de resonancia en sus modos de resistencia, mediante estrategias, ya sean de carácter artístico, social o de cualquier otra índole. Es conveniente enfatizar que al encontrar este tipo de comunidades en todo el mundo no se están menoscabando los efectos de la desigualdad social, que es más fuerte y hace más vulnerables a estas comunidades en los países del Tercer Mundo; tampoco se pretende homogeneizar las problemáticas que corresponderán a cada lugar, por lo que es conveniente que la construcción de la esfera pública, a través de las prácticas

artísticas que incidan en las comunidades, sea resultado de la experiencia propia de los artistas, de acuerdo a su experiencia de vida.

El artista político que está en la búsqueda de insertarse en la esfera pública, en las comunidades y en menor medida en la institución de los museos y las galerías, no busca ser el que guía a las personas de las ciudades o el que dicta cómo debe ser su comportamiento; el artista político es un sujeto en quien se encuentran todas las contradicciones del tiempo; el que opera desde la memoria que está oculta en las comunidades, en los pueblos explotados; el que en la calle, en la urbe, en la esfera pública, crea estrategias comunicativas, ya sea para crear acuerdos entre personas o comunidades con algo en común o para evidenciar las discrepancias en donde haya una noción de poder soberano, creando espejos en donde se refleje esa soberanía, momentos de resistencia que, aunque aparezcan como utópicos, no los serán, desde el momento en que sean herramientas que fortifiquen el empoderamiento y la encarnación en el cuerpo del artista, del ciudadano operando desde el espacio privado, y de esta manera como parte de la esfera pública.

Conforme a lo anteriormente descrito, retomaremos una pregunta de Gayatri Chakravorty Spivak para las prácticas artísticas comunitarias cuya intención es incidir en la esfera pública partiendo desde lo privado o desde lo local: ¿Pueden hablar los subalternos? Para Spivak el subalterno es la mujer del tercer mundo, quien puede hablar pero no ser escuchada. De acuerdo con Spivak, el sujeto subalterno, si bien puede hablar, no goza de la posibilidad de ser escuchado; existen dos dificultades para ello: en primer lugar, no tiene un lugar de enunciación que lo permita, y en segundo, la mujer es la que ocupa radicalmente el lugar del subalterno, por su doble condición de mujer y de sujeto colonial. El discurso dominante hace que el subalterno sea incapaz de razonar por sí mismo y que siempre necesite de la mediación y la representación de quien ella llama el intelectual del primer mundo; son nulas las posibilidades de que el subalterno aprenda los lenguajes de occidente y a su vez mantenga un contexto nativo.

De modo que la relación se da entre un intelectual del primer mundo con plena capacidad de hablar y un subalterno silenciado. Spivak se cuestiona, además, si un subalterno, al ya no estar silenciado, deja de serlo.

De acuerdo a estas reflexiones, no se concibe a la práctica artística de arte público como una legitimación de las propias comunidades con las que se colabora, ni como parte de un proceso de institucionalización o legalización, ni para hacerlas visibles en un campo hegemónico o rumbo a la hegemonía. Por el contrario, se trata de una forma de resistencia ante esta hegemonía: la práctica artística con una comunidad en específico no busca ser mesiánica ni revolucionaria, sino reforzar la idea de soberanía en las personas desde el mismo artista; tampoco da al artista una autoridad suprema que dirija a los otros y repita el sistema de control sobre ellos; busca la expresión de su singularidad dentro de una comunidad.

La respuesta a la pregunta sobre la posibilidad de hablar de los subalternos es fundamental para la conformación del sujeto político dentro las prácticas artísticas del arte público, porque sensibiliza al artista y lo ubica en la posición de subalterno y no en la del intelectual de primer mundo, aunque se haya educado en un contexto europeo o estadounidense; el arte, a pesar de tener su propia historicidad, también puede ser absorbido y no asimilado como una verdad absoluta desde la cual nos dirigimos, por lo que es importante tener conciencia de quiénes somos los artistas que trabajamos en las comunidades: seres marginados cuyo lugar de enunciación para expresarse es la esfera pública o la contra esfera pública.

¿Pueden las personas marginadas, las multitudes, ser escuchadas por otros, por otras comunidades, para ser motivo de nuevas expresiones? ¿Pueden estas comunidades expresar su singularidad y ser multitud a la vez? La respuesta está materializada en los trabajos que citamos en el cuarto capítulo de esta investigación. Los trabajos artísticos que expusimos buscan cristalizar posibles respuestas, entendiendo a los subalternos

como las multitudes, las personas más vulnerables, aquellos que cruzan el Mediterráneo para llegar a Europa o cruzan el sur de México para poder llegar a Estados Unidos. Subalternos somos todos los que hemos volcado la mirada hacia nuestro pasado colonial y nos hemos dado cuenta de que la historia no nos reconoce, por lo que es necesario trazar una historia propia; una economía propia, sin importar si está fuera del ámbito legal; un proyecto de educación dentro o fuera de la institución; una noción de conformación del núcleo familiar de acuerdo a las necesidades y satisfacciones de cada persona; una carrera artística que no deje de existir si no está reconocida por el poder intelectual; archivos propios como forma de lucha para la resistencia.

Probablemente no se está diciendo nada nuevo; la soberanía se ha buscado desde siempre, tanto en el arte como en la vida cotidiana. Y lo que se ha presentado a lo largo de esta investigación es una aportación de trabajos artísticos en los que se encontró, como algo que comparten, la resistencia a desaparecer por parte de las comunidades marginadas, la aparición de las multitudes mediante estados de excepción de la ley, mediante formas creativas de coexistir.

Mediante los trabajos que revisamos, podemos discernir bajo qué mecanismos de presentación algunas multitudes se han hecho escuchar, y hemos observado que más allá de una ilusión utópica de hacer comunidad y generar consensos, éstas son presentaciones de autonomía y de soberanía que existen gracias a un espacio temporal fuera de la ley, surgidas en momentos de crisis, de resistencia, de sobrevivencia, y no como actos anárquicos individualistas que busca un sentido de libertad, sino para darle continuidad a este idear mecanismos para sobrevivir, bajo la urgencia de cubrir necesidades latentes, y no quedar en una suerte de deshecho humano originado por las políticas de urbanización y saneamiento de las grandes ciudades; no es una mera ilusión comunal, es definitivamente una resistencia a morir, a que la existencia sea una experiencia de muerte, para convertirse en una experiencia de vida.

Para concluir esta investigación emplearemos el vaho en la ventana como metáfora para ejemplificar la noción de contra esfera pública: la ventana es el espacio de vulnerabilidad entre lo privado y lo público; la ventana representa el espacio que amenaza la intimidad de las personas; es el hueco por el cual uno puede ser observado o desde el que uno puede observar el exterior; la ventana es el lugar en medio de estas dos posibilidades. La contra esfera pública no es solamente un hueco por donde uno puede asomarse o ser observado: la ventana en esta metáfora es de vidrio y esta cerrada; sólo cuando se llena de vaho, el subalterno dibuja -con su dedo sobre los vidrios- los trazos que conforman las experiencias íntimas, lo que no se puede decir en el exterior, y es entonces cuando se expresa para ser escuchado desde este lugar cerrado, temporal y abstracto: es la posibilidad de demostrar lo local dentro de lo global. Lo local es mi intimidad sólo expuesta en momentos de excepción, cuando se genera calor a partir de un intercambio de energía de mi cuerpo y los de otros y nuestra grasa, que emana de nuestros cuerpos mediante nuestros movimientos, delinean los trazos de nuestras experiencias de vida. Lo global es el exterior, desde donde se observan esos trazos en las ventanas de los subalternos. La metáfora del vaho sobre la ventana, que es trazado por la grasa emanada de la energía del subalterno al interactuar, es lo que en esta investigación se concibe como la contra-esfera pública; es el lugar de enunciación inexistente del que habla Spivak.

Como un ejemplo de lo que se considera en esta investigación de la noción de lo local es la situación real de los cuerpos de las mujeres del Tercer Mundo, raptados para ser objeto de extracción de órganos que van a dar a países del Primer Mundo o a las personas ricas; mediante el uso del cuerpo, lo global mantiene la conquista y la industria sobre lo local.

Para Thomas Keenan, “la esfera pública no puede ser simplemente una calle o una plaza, algún lugar en donde yo me convierto en un objeto o heroicamente reafirmo mi subjetividad, o algún otro lugar exterior en el cual voy a intervenir o actuar. La esfera

pública está en cualquier parte; lo público está en mí, pero es todo lo que no soy yo en mí; no puede reducirse a, o contenerse dentro de mí; todo lo que se desbarata en mí mismo me abre a las maneras en las que difiero de mí mismo y me expone a la alteridad de otros [...] Lo público no es una colección de particulares experimentando la comunidad [...] lo público es la experiencia [...] de la interrupción de todo lo que es radicalmente irreductible al orden de cada sujeto humano, la inevitable entrada de la alteridad en la vida cotidiana del “uno” que pudiera ser humano.”¹³⁹

La comunidad, de acuerdo a Jean-Luc Nancy, consiste en aparecer juntos y separados; ésta nos libera y nos abandona a los demás, resistiendo todos los intentos de fusión y las comunicaciones integrales.

Es necesario comprender hasta qué punto el artista puede sumergirse en la vida real cuando se enfrenta a estos contextos sociales, teniendo en cuenta que no pone su creatividad al servicio de la comunidad, sino que libera el propio potencial creativo de la comunidad, que a su vez puede convertirse en una nueva reconfiguración social e imaginaria que experimenta con nuevas formas de relaciones humanas. El artista recolecta y traduce la información de diferentes formas porque lo público está dentro del artista, es todo lo que no es; no puede reducirse a, o contenerse dentro de sí mismo; todo lo que se desbarata en el artista mismo lo abre a las maneras en las que difiere de mí mismo y lo expone a la alteridad de otros y de acuerdo a la artista Ute Meta Bauer, ocupa el espacio simbólicamente y después crea memoria.

Los trabajos anteriores tienen en común la experiencia de volver la vista al interior, campo dentro del que es posible encontrar una compleja constelación; seguramente existe una infinidad de trabajos en esta dirección. Esta investigación se suma a todas aquellas que comprenden un fundamento metodológico centrado en la lógica de la

¹³⁹ KEENAN, T. (1993). *Windows:of vulnerability*, en B. ROBBINS, *The Phantom Public Sphere* Minnesota, University of Minnesota Press, Vol. 5, pp. 121-136.

mirada crítica e incisiva, en lugar de una actitud normativa, para contribuir a la construcción de una metodología móvil y dinámica.

Esta investigación habla de prácticas artísticas que desarrollan estrategias que están en contra de la banalización y la normalización. Habla de multitudes y de las personas que las conforman, quienes están en busca de su propia identidad, porque la identidad a veces puede depender de cómo negocian los individuos su propio entorno. Es una investigación abierta, al igual que el concepto de nuevo género de arte público, de espacio público, de esfera pública crítica y de la reactivación del activismo político. Esta investigación, como cualquier obra de arte y cualquier aventura personal, se ha producido en medio de una crisis de creación que me ha permitido ser otros y otras, trabajar y experimentar la reflexión entre el espacio íntimo y el espacio público; entre mi espacio íntimo y el espacio público he creado un espacio intermedio, un espacio en donde me expreso, en donde me invento: de resistencia, de compromiso, de percepciones del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDA, Enrique. X. (2006). *Historia de la Arquitectura Mexicana* (2da edición ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili. Págs. 275
- BALLENT, Anahí. (1998). *El arte de saber vivir Modernización del habitar doméstico y cambio urbano, 1940-1970*. Pág. 69. En GARCIA, Canclini, Nestor. (Ed.), *Cultura y Comunicación en la ciudad de México Vol.I Y II*(1er ed., Vol. I, pp. 64-131). D.F., México: Universidad Autónoma Metropolitana. Págs.650
- BAKOS, K. H.-D. (1988) *KUNST UND REVOLUTION Russische und Sowjetische Kunst 1910-1932* (1er ed.). (K. H. BAKOS, Ed., & K. P.-B. BAKOS, Trans.) AUSTRIA, USSR: Ministry of Culture of the U.S.S.R. Págs.303
- BENJAMIN, Walter.(1979) *El autor como productor*, México, Itaca Ediciones, 1er edición. Págs. 64
- BLANCO, Paloma. (2001). *Modos de Hacer Arte Público, Esfera Pública y Acción Directa* (1era ed.). (P. C. BLANCO, Ed.) Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca. Págs. 490
- BENDALA, Manuel. (1988). *Las Claves del Arte griego* (1era edición ed.). Barcelona, España: Ariel. Págs.76
- BEUYS, J. (1973). *I am searching for Field Character*. Reino Unido: The Whitechapel Gallery, The MIT Press. Págs. 125 En: (2006) *Documents of Contemporary Art , Editado por Bishop, C. London: Whitechapel/MIT Press*. Págs.190
- COLIN, Davis. (1996). *Lévinas An Introduction* (1era ed.). Gran Bretaña: University of Notre Dame. Págs. 168
- DEUTSCHE, Rosalyn. (2001).
http://public.citymined.org/KRAX_CARGO/jornadas/jornadas_2008/jornadas_2008_material_de_trabajo/agorafobia_deutsche.pdf. (AGORAFOBIA, Ed.) Revisado el 26 de 05 de 2010 de
http://public.citymined.org/KRAX_CARGO/jornadas/jornadas_2008/jornadas_2008_material_de_trabajo/agorafobia_deutsche.pdf.
- DEL VALLE, Martí. (1997-1998). La ciudad como lugar de representación: el potencial del diálogo creativo. *KOBIE (Serie Antropología cultural) , VIII, 5-18*.
- FULLAONDO, Juan, Daniel. (2004). Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte. En Z. I. VIVAS, *Entre la escultura y el mobiliario urbano Del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano* Bilbao, País Vasco: Universidad del País Vasco. s/n
- FOSTER, Hal. (1996). *The Return of the Real The Avant-Garde at the End of the Century*. London, England: The MIT Press. Págs.299
- KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido* en FOSTER, Hal at alter. *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985. Págs.240
- LE CORBUSIER. (1998). *Hacia una arquitectura* (Primera reimpresión). (J. M. Alinari, Trans.) Barcelona, España: Ediciones Apóstrofe. Págs. 243

LOURÉS, Seoane. Maria Luisa. Del concepto de monumento histórico al de patrimonio cultural. *Revista Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica*, 1 (94), 144-150. pp. 141-150.(BLANCO, 2001)

LYNCH, Kevin. (1998). *La imagen de la ciudad* (3a. edición ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili. Págs.228

KEENAN, Thomas. (1993). Windows:of vulnerability. In B. ROBBINS, & B. ROBBINS (Ed.), *The Phantom Public Sphere* (Vol. 5, pp. 121-136). Minnesota, USA: University of Minnesota Press. Págs. 336

KRAUSS, Rosalind. (1989). *Passages in Modern Sculpture* (séptima edición ed.). USA: The MIT Press. Págs. 308

KRAUSS, Rosalind. (1985). La escultura en el campo expandido. In H. FOSTER, *La Posmodernidad* (p. 65). Barcelona, España: Kairós.

KWON, Miwon. (2002). *ONE PLACE AFTER ANOTHER Site-specific art and locational identity* (1er ed.). USA: THE MIT PRESS CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS, LONDON, ENGLAND. Págs.218

MADERUELO, Javier. (1990). *El espacio raptado* (1era edición ed.). Madrid, España: Biblioteca Mondadori. Págs.342

MADERUELO, Javier. (1994). *La pérdida del pedestal* (Vol. 3). (J. M. Parreño, Ed.) Madrid, España: Círculo de Bellas Artes , Fundación de cultura de Valladolid y Diputación de Huesca. Págs.105

MADERUELO, Javier. (1996). *El Paisaje Arte y Naturaleza, huesca 1996* (1er ed., Vol. 2). (D. d. Huesca, Ed.) Huesca , España: La Val de Onsera, Huesca. Págs.219

MACHADO, Arlindo. L.-L. MACHADO (2010), *Ideas Recibidas Un vocabulario para la Cultura Artística Contemporánea* (1era ed., pp. 130-149). Barcelona, España: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Págs.320

MESQUITA, Andre. L. (2008). *Insurgencias poéticas: arte activista y acción colectiva (1990-2000)*. (M. A. Silva, Ed.) Sao Paulo, Brazil: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas. Págs. 429

MILES, Malcolm. (1997). *Art, Space and the city public art and urban future*. Londres, Reino Unido: Routledge. Pág. 59

MEYER, James. (2000). The functional Site or, The Transformation of Site Specificity. En E. M. SUDERBURG, & E. SUDERBURG (Ed.), *Space, Site, Intervention* (1era ed., pp. 23-37). Minnesota, USA: University of Minnesota Press. Págs.370

MONSIVAIS, Carlos. (Julio-diciembre de 1975). <http://hdl.handle.net/123456789/7232>. Retrieved 19 de Abril de 2010 from <http://hdl.handle.net/123456789/7232>

Carta de Venecia. Prólogo de la Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de los monumentos y los sitios. 1964

MORRIS, Robert. (1993). *Continuos Project Altered Daily*. (R. K.-A. Annette Michelson, Ed.) New York, EUA: The MIT Press. MORRIS, R. (1993). *Continuos Project Altered Daily*. (R. K.-A. Annette Michelson, Ed.) New York, EUA: The MIT Press. Págs. 326

NEGRI, Antonio. (2009). Preguntas a Toni Negri en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (subtitulado). In <http://vimeo.com/user1264040> (Ed.), <http://vimeo.com/7504324>. Madrid: <http://vimeo.com/user1264040>.

PERAN, Martí. (2005). Post-It City. Ciudades Ocasionales. In M. PERAN, & S. E. exterior (Ed.), *Post-It City* (A. A. Ubach, Trans., 1era ed., pp. 09-12). Barcelona, España: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Gobierno de España, MAC, Centro Cultural de Sao Paulo, Ministerio de Cultura de Buenos Aires, IBERIA. Págs. 272

PEVSNER, Nikolaus. (1980). *Historia de las Tipologías Arquitectónicas* (2da edición ed.). Barcelona, España: Gustavo Gili.

PIETROMARCHI, Bartolomeo, (2005) *The (un)common place Art, public space and urban aesthetics in Europe*, 1er ed. Italia, Fondazione Adriano Olivetti. Págs.248

POPE-Hennessy. (1985). *La escultura italiana en el Renacimiento*. (F. Villaverde, Trans.) Madrid, España: NEREA. Págs.479

RODRIGUES, Julie (2007). *Escultura Social: A New Generation of Art from Mexico City*. Chicago, EUA: Museum of Contemporary Art, Yale University Press. Pág. 223

URIARTE, Iñaki. (2004). La Plaza nueva de Bilibao. In Z. I. VIVAS, *Entre la escultura y el mobiliario urbano Del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano País Vasco*, País Vasco: Universidad del País Vasco.

RODRIGUEZ, Pelaz, Celia. (2004). Bilbao, escultura pública. In Z. I. VIVAS, *Entre la escultura y el mobiliario urbano Del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano País Vasco*, País Vasco: Universidad del País Vasco.

READ, Herbert, *El monumento y el amuleto*, en READ, Herbert. *El arte de la Escultura*. Washington, Galería Nacional de Arte, 1956. Pág. 29-46

REYERO, Carlos. (1999). *La escultura conmemorativa en España, La edad de oro del monumento público 1820-1914* (1era Edición ed., Vol. 1). Madrid, España: Cátedra. Págs. 556

ROSSI, Aldo. (1966). *La arquitectura de la ciudad* (1era edición ed.). Barcelona, Spain: Gustavo Gili. Pág.100

SOBRINO, Manzanares. M^a Luisa. (1999). *Escultura contemporánea en el espacio urbano Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. España: ELECTA. Págs. 124

SUBIRATS, Eduardo, *El Continente Vacío: La Conquista Del Nuevo Mundo y La Conciencia Moderna*, Ciudad de México, Madrid: Siglo XXI, 1994, Págs. 379

SPIVAK, Gayatri. Chakravorty. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* (1era ed.). (M. ASENSI Pérez, Ed., & M. ASENSI Pérez, Trans.) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Págs. 125

VIVAS, Ziarrusta. Isuko (2004) *Entre la escultura y el mobiliario urbano Del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano. El caso de Bilbao: regeneración urbana de la ciudad postindustrial* Bilbao, País Vasco: Universidad del País Vasco. s/n.

WAGNER, Marina. (2000). *Monuments and Maidens The allegory of the female form* (2da edición ed.). Los Angeles, USA: University of California Press. Págs. 417