

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

INTERVENCIONES ESCULTÓRICAS TEMPORALES

Un medio de incisión en el espacio público

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN ARTE URBANO

Presenta

CAROLINA NAVARRO ECHENIQUE
Cta. 504500394

Director de tesis
Mtro. Ramón Cervantes Parra

México D.F., 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradezco a la Dirección General de Estudios de Posgrado
de la UNAM,
A la Fundación Andes de Chile,
y al Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de
Querétaro.

A Raúl

Agradezco también a quienes me apoyaron de distintas
maneras para poder realizar esta investigación.

A mis papás Alfonso y María Teresa
Judith, Raúl, Ruth y Yoyi
Ernesto Grove
Blanca Arriaga

A mis hermanos Francisca y Alfonso
Gustavo Aguilera y su familia
Héctor Herrera, Aitana y Silvia Rodríguez
Tacho y Lauris
Adriana García
Pablo Ruiz

A mis grandes amigas Wendy, Flaca, Kathy y Pancha

INTERVENCIONES ESCULTÓRICAS TEMPORALES

Un medio de incisión en el espacio público

| | |
|---|----|
| INDICE | 2 |
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| CAPÍTULO I | 9 |
| NOCIONES SOBRE ARTE PÚBLICO Y ARTE URBANO | |
| 1.1 Conceptos sobre arte público | |
| 1.2 Consideraciones del espacio público y su problemática en torno a lo público y lo privado | |
| CAPÍTULO II | 25 |
| LA INTERVENCIÓN DEL ESPACIO | |
| 2.1 ¿Qué se interviene? | |
| 2.2 Minimalismo: redefinición de la escultura en términos de lugar | |
| 2.3 La intervención del paisaje | |
| 2.3.1 La integración al paisaje | |
| 2.3.2 La interrupción del paisaje | |
| 2.3.3 El involucramiento con el entorno | |
| 2.3.4 La exploración del paisaje | |
| 2.3.5 El paisaje como imaginaria | |
| 2.4 La intervención de Serra en el espacio urbano | |

| | | |
|--|--|-----|
| | CAPÍTULO III | 60 |
| | CONCEPTOS DE LA SERIE DE INTERVENCIONES <i>EL OLVIDO, PRESENCIA-EVIDENCIA</i> PARA LOGRAR UNA INCISIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO | |
| | 3.1 La indiferencia hacia el espacio público | |
| | 3.2 La intervención como un medio de incisión | |
| | 3.3 La intervención temporal en el espacio público | |
| | 3.4 La percepción y la recepción del espectador | |
| | CAPÍTULO IV | 84 |
| | DESCRIPCIÓN DEL PROCEDIMIENTO PARA REALIZAR LA SERIE DE INTERVENCIONES <i>EL OLVIDO, PRESENCIA-EVIDENCIA</i> | |
| | 4.1 Planeación estructural | |
| | 4.1.1 Tema y concepto de las intervenciones | |
| | 4.1.2 Recopilación de documentación histórica y contextual | |
| | 4.1.3 Planteamiento conceptual de las intervenciones | |
| | 4.1.4 Planteamiento formal de las intervenciones | |
| | 4.2 Ejecución de la obra | |
| | 4.2.1 Trabajo de taller, montaje y realización de las intervenciones en el lugar | |
| | 4.2.2 Recepción: reacciones y respuestas del público | |
| | ILUSTRACIONES DE LA SERIE DE INTERVENCIONES <i>EL OLVIDO, PRESENCIA-EVIDENCIA</i> | 117 |
| | Huellas del agua: Cuadro, Línea, Cilindro Conos de mimbre Espuma en el río: Naranja, Cuatro colores Color sobre el camino Arroyo de pelos Memorias del agua | |
| | CONCLUSIONES | 145 |
| | BIBLIOGRAFÍA | 150 |

INTRODUCCIÓN

Como una manera de comprender desde adentro el proceso que se lleva a cabo al intervenir escultóricamente un espacio público, esta investigación describirá el procedimiento a seguir antes, durante y después del trabajo. Como parte de ello, está la justificación teórica que se analizará junto a los conceptos necesarios que acompañan la investigación. Se procederá de manera deductiva desde las definiciones y conceptos generales hasta la descripción particular de las intervenciones aquí presentadas.

Esta investigación tiene como soporte temático una serie de nueve intervenciones escultóricas temporales, tituladas *El olvido*, *presencia-evidencia*, realizadas en espacios públicos de la ciudad de Tequisquiapan en el Estado de Querétaro, las cuales aparecen ilustradas al final del documento y descritas junto a sus procedimientos en el capítulo IV.

La elección de este lugar particular como soporte de las intervenciones escultóricas responde a un discurso temático relacionado directamente con una visión personal del lugar en relación a las situaciones y por lo tanto, necesidades del entorno. Al conocer de manera más directa el entorno, las intervenciones se proponen como re-activadoras del espacio, pretendiendo de esta manera, reactivar también la percepción del espectador hacia los espacios intervenidos. Esto se pretende lograr mediante una lógica relacional; elementos relacionados con la historia del lugar, la función y el uso del espacio particular, en relación a la posición o participación del espectador que transita cotidianamente por estos espacios. En otras palabras, esta reactivación del espacio como cambio de la percepción del entorno cotidiano por parte del espectador se intenta lograr interviniendo el espacio y el lugar temporalmente con cualidades formales que proponen una apreciación y goce estético.

Las intervenciones se relacionan con ciertas cualidades particulares del entorno inmediato, ligadas a un discurso general que deriva de una preocupación con respecto a la valoración del entorno, a la pérdida de la memoria histórica y colectiva de un lugar, y a la apreciación del entorno cotidiano mediatizado por sistemas ajenos a la cultura local, teniendo implicaciones problemáticas más que

negativas; reacciones que generan una falta de comprensión y relación con la realidad, y por lo tanto, una desconexión con el entorno, causando de esta manera, una relación automatizada con lo que nos rodea por la falta de observación y contemplación. Estas cualidades responden, de alguna manera, a una noción globalizadora que penetra hasta lugares y sociedades tan particulares o pequeñas como Tequisquiapan. Así, podríamos reconocer en esta misma lógica general las cualidades que envuelven a una gran parte de la esfera pública mundial.

Por lo tanto, esta investigación no busca explicar ni analizar esta necesidad particular, sino justamente desentrañar estas cualidades generales, a través del desarrollo y el análisis de la manera de proceder en la realización particular de cada intervención, que en su conjunto proponen a las mismas como un medio de incisión en el espacio público (ver capítulo III).

De este modo, la investigación tiene como propósito principal descubrir y entablar las relaciones entre cada una de las intervenciones presentadas, para así analizar el proceso general de trabajo. Por otro lado, la búsqueda de una reflexión profunda sobre el trabajo y el proceso creativo ha llevado a esta investigación a desentrañar la intención de mi quehacer escultórico en una época muy compleja por la diversidad de situaciones y visiones, e incluso posturas frente a la vida y al arte. Por esto, se explica que el proceso creativo resulte compuesto por estratos muy diversos y amplios.

Rosalind Krauss hace referencia a la vasta expansión a la que ha sido sujeta el término escultura en los últimos veinte años. Es aquí donde se decide recurrir al entorno urbano y público, como un medio para incidir en dicho espacio, a través de un discurso escultórico que pretende revalorar ciertos elementos de determinados lugares, a fin de reactivar el vínculo entre estos lugares y las personas que por ellos transitan; sin intentar establecer patrones rígidos ni autoritarios, sino promover desde un punto de vista y una postura personal, una reflexión sobre el entorno que habitamos, y particularmente sobre la sociedad que convive con estos lugares. Con esto, me propongo, por medio de mi obra plástica (a través de intervenciones escultóricas temporales), incidir en el espacio público, a efectos de modificar el mismo (temporalmente) y, por lo tanto, modificar la percepción que el espectador tiene sobre el espacio ya intervenido.

Esta forma de proceder requiere una manera cuidadosa de seleccionar los elementos que se utilizarán en cada intervención, analizándolos en relación al entorno, con la intención de poder llegar a establecer un diálogo que permita la reflexión de quienes transitan el lugar. Esto quiere decir, desentrañar las relaciones formales y de contenido del espacio y lugar por medio del análisis de los componentes o la mayor cantidad de elementos que ahí puedan existir; las posibles relaciones del espacio con el mismo, y la relación de éste con las personas.

Estas relaciones a las que se hace mención están condicionadas por lo temporal de las obras. Las intervenciones particulares hacen hincapié en la relación que se establece con el espectador en un momento preciso y en un lugar determinado. Es decir, sólo se puede establecer este vínculo al experimentar la obra en su lugar; por lo tanto, se refieren a un suceso único e irrepetible. Es aquí donde se considera que la búsqueda de un modo de innovación en las formas plásticas no es el acento de esta investigación, más sí crear sucesos nuevos experimentables, y por este medio, generar una dinámica infinita de posibilidades y percepciones diferentes, enfatizando principalmente los elementos que nos rodean, y el sentido (o los muchos sentidos) que tiene nuestro entorno tan complejo y diverso.

Walter De María explica en relación a su obra *Campo de relámpagos*:

...La tierra no es un lugar elegido para la obra, sino parte de ella. La suma de los acontecimientos no constituyen la obra, ni determinan su estética. Puesto que la relación tierra-cielo es central en la obra. Ver "Campo de relámpagos" desde el aire no tiene ningún valor. Parte del contenido esencial de la obra es la proporción entre el número de personas y el espacio: un número pequeño de personas y una gran cantidad de espacio. Se pretende que la obra sea observada estando solo, o en compañía de muy pocas personas y una gran cantidad de espacio, como mínimo durante veinticuatro horas. La luz es tan importante como el resplandor. Lo invisible es real. Ningún fotógrafo, grupo de fotógrafos u otras imágenes grabadas pueden representar completamente esta obra...¹

¹ Walter De María, *The Lightning Field*, citado por Maurici Pla, en *Landscape architecture*, Revista internacional de arquitectura N. 3, p. 123.

Esta reflexión sobre el entorno se vincula a un contexto particular. Así mismo, en esta investigación el contexto o realidad particular es una sociedad determinada. Por lo tanto, las reflexiones sobre el entorno están estrechamente vinculadas a la necesidad de generar relaciones afines a la identidad histórica o identidades de un lugar y sus habitantes.

Al respecto, Helen Escobedo menciona:

Mi quehacer creativo como artista tiene que ver con mi identidad ecológica como ser humano. Busco el "genus loci" o espíritu del lugar para intervenirlo y conjugar sus dos presencias; visión y realidad. Encuentro la solución para ese espacio en ese momento preciso del tiempo en que vivo.²

El primer capítulo abordará las nociones sobre el arte público y el arte urbano, a través de conceptos proporcionados por diversas fuentes que permiten esclarecer estos términos en un planteamiento personal. Por otro lado, se exponen las consideraciones sobre el espacio público y sus problemáticas en relación a los conceptos de lo público y lo privado.

El segundo capítulo revisará el término "intervención", para poder encontrar las raíces de este concepto aplicado al arte contemporáneo, para delucidar dónde y cómo se ha abordado este concepto a partir de la historia del arte contemporáneo, revisando la obra de algunos artistas de importancia mayor a fin de entender dicho concepto en relación con la obra plástica personal que aquí se presentará e ilustrará.

A partir del tercer capítulo la reflexión se centrará en la obra personal. Se tratarán los conceptos generales que abordan las intervenciones. En el cuarto capítulo se desarrollará una descripción del procedimiento para realizar estas obras y para analizar el proceso creativo personal que enlaza los conceptos y las formas resultantes. Esta manera de proceder implica una metodología personal de trabajo rigurosa en muchos aspectos, pero sobre todo muy distinta a la de la escultura de *bulto redondo* o al trabajo diseñado para habitar un museo o una galería.

² Helen Escobedo, *Arte y naturaleza*, www.azc.uam.mx/instancias/arbollmexico/escob.html.

Se finalizará ilustrando la obra personal (cada una de las intervenciones, que componen una serie de nueve obras tituladas *El olvido, presencia-evidencia*) proporcionándole al lector los elementos necesarios para el entendimiento de las mismas y de la investigación en general. Sin embargo, por tratarse de intervenciones temporales en espacios públicos que hacen hincapié en el suceso experimentable por medio de la creación de ambientes, las ilustraciones que se presentarán no podrán reflejar más que una visión parcial de las obras o un acercamiento a ellas, las cuales quedan sujetas a su connotación de registro.

CAPÍTULO I NOCIONES SOBRE ARTE PÚBLICO Y URBANO

1.1 Conceptos sobre arte público

Los conceptos sobre arte urbano y arte público son difíciles de deslindar, presentan una complejidad en torno a su definición asociada a su relación inmediata, ya que en muchos casos éstos son entendidos como sinónimos. Por lo tanto, a lo largo de la investigación se explicarán sus diferencias no sólo en relación a las definiciones de los términos en sí mismos, sino a los conceptos establecidos o propuestos dentro del campo artístico.

Podemos entender las diferencias de los conceptos de arte urbano y arte público a partir de mencionar que existen obras (en casos concretos) que pueden ser urbanas y públicas simultáneamente. En otros casos, urbanas y privadas, o en otros, públicas no urbanas. Por lo tanto, cuando hablamos de arte urbano estamos enmarcando las obras que se desarrollan a partir de un contexto urbano (ámbito en que se ha desarrollado una vasta parte del arte público). Sin embargo, algunas obras de arte urbano pueden desarrollarse para ser emplazadas en o para intervenir la urbe, o desarrolladas en la urbe para ser presentadas en el espacio de un museo o una galería. De esta manera, es importante señalar que el arte público puede existir en un contexto urbano o en un contexto no urbano, al cual podríamos denominar como arte público "rural". Siempre a partir del trabajo con una determinada comunidad y desarrollado a partir de un contexto público. Algunas de estas obras pueden emplazarse o trabajarse en terrenos límite entre lo urbano y lo rural, o fuera del convencional concepto de "urbe" enmarcado por un número determinado de habitantes, refiriéndonos de este modo a pequeñas comunidades.

Parte de las intervenciones en espacios públicos que se han desarrollado en la presente investigación han sido ejecutadas en estos linderos entre lo urbano y lo rural. Por lo tanto, a lo largo de esta investigación hablaremos de arte público sin particularizar las relaciones entre lo urbano y lo rural, sino al amplio ámbito perteneciente al arte desarrollado en el contexto público. A continuación se

desarrollarán algunos aspectos que denotan las vertientes y las genealogías que pueden esclarecer estos términos.

Lucy Lippard en "Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa" define la noción de lo local o localidad como un lugar: lugar como concepto que determina el contexto específico de una comunidad. Por lo cual define al arte del lugar como el arte que se ocupa de un lugar particular, y así menciona diferentes formas de abordar este quehacer artístico.

Por un lado, están las obras concebidas para exposiciones de interior convencionales, que hacen referencia a la comunidad, la historia o el medio local, que podríamos denominar como arte urbano. Por otro lado, el arte público tradicional de exteriores,

(...)que pretende llamar la atención sobre características específicas o las funciones de los lugares en donde interviene, ya sea en localizaciones predecibles como parques, plazas de edificios bancarios, jardines de museos y campus de colegios(...), o en lugares inesperados y algunas veces inaccesibles, tales como calles, escaparates, una cabaña en el bosque, un campo de golf, una oficina, un supermercado, un cráter en el desierto, un barrio residencial(...)³

O las llamadas

Obras de arte *site-specific* en el exterior, a menudo hechas en colaboración o de carácter colectivo, que implican a la comunidad en la ejecución, en la recogida de información y en el funcionamiento real de la obra.⁴

Por otro lado,

Instalaciones públicas de interior de carácter permanente, dotadas a menudo de alguna función relacionada con la historia de la comunidad, como lo son los murales de correos(...) (...)proyectos en los que se hace referencia

³ Lucy R. Lippard, extractos de *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*, en *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 1993, p. 61.

⁴ *Ibidem.* p. 62.

específica a la historia de la comunidad y vinculados a procesos educativos en marcha(...)⁵

También están los

Performances o rituales al margen de los espacios tradicionales del arte que reclaman la atención sobre el lugar, sus historias y sus problemas, o en general sobre la identidad y experiencia compartida en común.⁶ El arte que trabaja a favor de una toma de conciencia medioambiental y por mejora y reivindicación de zonas baldías, centrándose en la historia natural, realizando parques y limpiando la contaminación.⁷

El arte público y político, directo y didáctico que públicamente "trata asuntos locales o nacionales, especialmente mediante señalizaciones sobre medios de transporte, parques, edificios o por carreteras, que marca emplazamientos, acontecimientos e historias invisibles."⁸ Como también, las "emisoras móviles de radio, televisión o medios impresos de acceso público, cintas de audio y video, postales, comics, guías, manuales, libros de artistas y carteles."⁹

Finalmente, las "acciones de carácter itinerante o encadenadas que implican a ciudades enteras o que aparecen por todo el país (Estados Unidos) de un modo simultáneo para subrayar o vincular asuntos actuales."¹⁰

Podríamos agregar aun muchas otras manifestaciones que de alguna manera se relacionan con el contexto de una comunidad. Todos los ejemplos aquí mencionados se enmarcan dentro del arte del lugar, y como sus ramificaciones podemos considerar: el arte público y el arte urbano. Algunas de las obras que menciona Lippard haciendo referencia al contexto urbano podemos denominarlas como arte urbano; y a las obras que están ligadas a contextos de una comunidad específica, ya sean urbanas o fuera de la urbe pero que se abordan directamente en espacios públicos, podemos denominarlas como arte público.

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem

⁷ Ibidem

⁸ Ibidem

⁹ Ibidem, pp. 62 y 64.

¹⁰ Ibidem, p. 64.

Por lo tanto, cuando hablamos de arte público nos estamos refiriendo al arte que se ha desarrollado en espacios públicos.

Debemos recordar que este concepto no es nuevo, ya que si recorremos la historia del arte podremos encontrar relaciones desde la prehistoria (las pinturas rupestres) hasta nuestros tiempo. Sin embargo, en el arte occidental esta denominación comienza a mencionarse a partir de los años sesenta, principalmente después de la crítica que se le hizo al *arte elevado* durante estos años, el cual estaba destinado y desarrollado para los museos y las galerías alejándose de la sociedad común o de la gente que estaba fuera del entendimiento del arte. Por otro lado, este arte excluía a una parte de la sociedad como las marginadas, o bien a la condición particular que determina el género, la raza, el sexo, la nacionalidad, etc.

Comenzó a existir entonces una preocupación por parte de la sociedad para acercar el arte a la gente común, y por otro lado, una preocupación de ciertos artistas por marcar la diferencia de estas condiciones particulares en relación a la historia del arte.

Como contestación o crítica al arte minimal¹¹, derivaron tendencias como el arte feminista y el arte político de los años sesenta y setenta con artistas como Leon Golub, Martha Rosler, Nancy Spero, etc., A partir del arte político, posteriormente en los años ochenta, surgió una tendencia llamada arte activista o crítico que trató principalmente a las marginalidades de la sociedad y a las condiciones de la exclusión de la mujer, tanto en la historia del arte como en la vida cotidiana. Parte de esta tendencia se desarrolló dentro del arte feminista con artistas como Bárbara Kruger y Jenny Holzer, por mencionar algunas.

¹¹ Una de las críticas más severas al arte minimal fue su condición excluyente de esta condición particular. (Explicada posteriormente en el capítulo II).



Jenny Holzer
Picadilly Circus,
Londres 1988

Con relación a esta preocupación por acercar el arte al público general fuera de la institución convencional, en Estados Unidos de América se comenzó con un programa especial para apoyar y fomentar el desarrollo del arte en espacios públicos, llevado a cabo por la Fundación Nacional para las Artes (NEA). Posteriormente en Europa se desarrollaron otras instancias para financiar proyectos de esta índole.

A pesar de que existen muchos antecedentes en las vanguardias artísticas de este intento, es en Estados Unidos donde esta preocupación toma un matiz que da pie al acuñamiento del término *arte público*. Sin embargo, esta preocupación principalmente tenía el propósito de que el arte en los espacios públicos fuera un medio de revaloración del entorno urbano.

Esta revaloración del entorno se podía llevar a cabo de muy diversas maneras: En el ámbito de la escultura (campo en el que ya estaba instaurado el concepto del monumento como un cierto arte público) comenzó a desarrollarse una escultura que estuviera relacionada con el espacio mismo, pero que no dejaba de tener formalmente las mismas connotaciones del monumento. Es decir, una escultura que seguía la tradición de la escultura moderna concebida como puramente espacial. De tal modo que

(...)trasladaron la experiencia privada del museo al espacio exterior... Así, y puesto que estas obras eran monumentos indicativos de la manera personal de trabajar del artista más que monumentos culturales "simbólicos" de la comunidad que los recibía, todo el debate público que suscitó su aparición se centró en el "estilo" artístico (arte abstracto *versus* arte figurativo) en lugar de en los "valores públicos" específicos que dichas obras hubieran podido conllevar.¹²

De otra manera, más integradora con los espacios y su público comenzaron a desarrollarse proyectos conjuntos entre arquitectos, artistas, diseñadores y paisajistas, los que muchas veces gestaron problemas de una real integración entre los participantes y el espacio mismo, como todavía podemos ver en algunos proyectos que se siguen desarrollando en algunas ciudades, donde los intereses de algunas partes se ponen por delante del propósito original. Sin embargo, a lo largo de los años han existido algunos que sí han llevado esta integración como una intervención del espacio mismo de manera definitiva (no temporales) que lo han transformado creativamente, sujetándolo a las necesidades del público; como plazas públicas, parques, etc. Tenemos el caso de la *Place des Terreaux* en Lyon, Francia, diseñada por el arquitecto y paisajista Christian Drevet en conjunto con el artista francés Daniel Buren. Esta plaza fue un proyecto de renovación del espacio público, por la situación caótica de las ciudades.

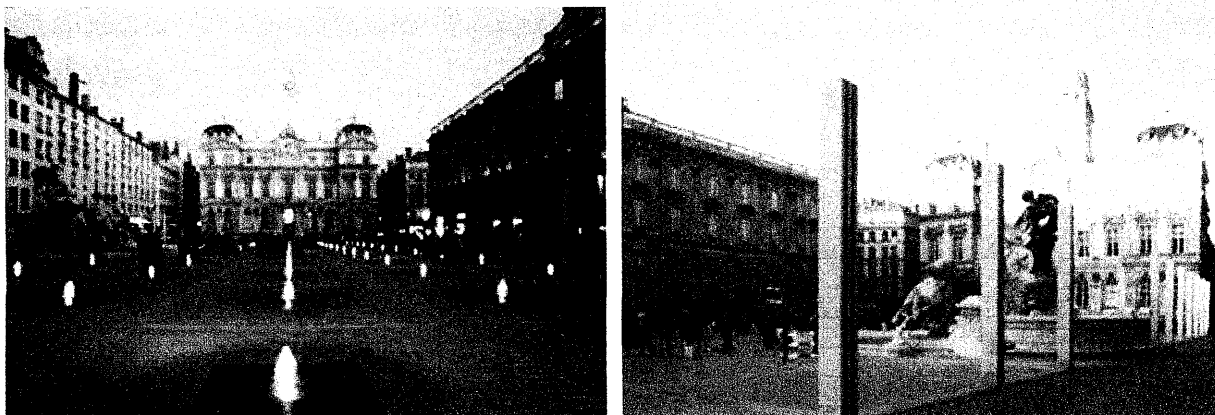
A pesar de que la degradación se va apoderando lentamente de los centros en una serie de ciudades, tanto en Europa como fuera de ella, los grandes espacios urbanos de encuentro continúan siendo erosionados y violados por la intrusión siempre creciente e irredenta del automóvil. Las áreas públicas son hoy más peligrosas y contaminadas que animadas y cordiales. Los barrios se fragmentan, los ciudadanos huyen del centro en proporciones alarmantes y su esencia –la vitalidad humana– está siendo anulada, dejando tras de sí ciudades fantasmas que ofrecen únicamente abandono físico y problemas sociales.¹³

Este proyecto se desarrolló a partir del tratamiento de las superficies, destacando el uso del agua y su iluminación con surtidores que nacen directamente del suelo. Unos pequeños cubos que tienen la función de asientos surgen de la malla de trama cuadrada y unas bandas de pavimento rayadas

¹² Paloma Blanco, *Explorando el terreno*, en *Modos de hacer*, p. 26.

¹³ Richard Rogers, en *Nuevos espacios urbanos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 6.

dividen el suelo en cuadros, convirtiendo el espacio en un lugar transitable, amplio y abierto, y a su vez acogedor e íntimo como un lugar que invita a la contemplación y al estar.



Christian Drevet y Daniel Buren.
Place des Terreaux,
 Lyon, Francia.

A comienzos de los años setenta se comenzó a diferenciar entre las esculturas en espacios públicos (escultura de bulto redondo u objeto con pedestal que pudiera adaptarse a cualquier espacio) y el arte para espacios públicos que tuviera connotaciones específicas en relación al espacio y al lugar. En este sentido el arte público comenzó a centrarse en el denominado *site-specific*, que se concentraba en la especificidad espacial, desarrollada ampliamente por Richard Serra. Estos trabajos de arte público son "fundamentalmente dependientes de la espacialidad en un principio y cada vez más tramados con una contextualidad que a su vez se ha ido haciendo más compleja y multidimensional."¹⁴ Podemos situar sus orígenes en el arte minimal (ver más adelante el capítulo II) y su desarrollo sobre la espacialidad en los trabajos de land art, earthworks, etc., (ver también el capítulo II). Sin embargo, estos conceptos fueron tratados a partir de esta espacialidad y especificidad en relación al espacio, y no tanto al lugar que conforma también el público. Esta exclusión fue la crítica mayor que se le hizo a este tipo de obras, como fue el caso de la controversia que generaron las obras de Serra (que trataré más adelante en el capítulo II). Esta crítica giraba en torno al

¹⁴ Paloma Blanco, *op.cit.*, p. 24.

debate de si el artista debe desarrollar una mayor responsabilidad pública, donde sus obras no interfieran como invasión del espacio público, sino que consideren integrar todos los elementos que implican este espacio. Una vez que fue integrado el público, le aportó a las obras una especie de literalidad y temporalidad antes otorgada a otras disciplinas artísticas como las artes escénicas y la música.

Podemos decir que como dos vertientes del arte público están, por un lado, el arte en los espacios públicos y, por otro, el arte activista.

El arte activista trabaja directamente en el espacio público casi fusionándose con la comunidad para generar un arte propio de un lugar, encausado hacia la acción social y política, comprometido con la sociedad en una preocupación por vincular el trabajo con la comunidad, a través de una pedagogía artística desarrollada en comunidades específicas. El artista como activista se concentra en el contexto, lo que quiere decir que el artista se sitúa en un contexto local, nacional o global y su propósito es hacer participar al público.

(...)el artista debe actuar en colaboración con la gente, y a partir de una comprensión de los sistemas y las instituciones sociales. Debe aprender tácticas completamente nuevas: cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y de múltiples estratos, cómo cruzar hacia otras disciplinas, cómo elegir emplazamientos que resuenen con un significado público y cómo clarificar el simbolismo visual y del proceso a gente no educada en el arte.¹⁵

Este activismo pretende promover cambios en la sociedad desde adentro, el artista juega el papel de comunicador analizando la situación específica de un lugar y actuando con el público activamente. Tenemos el caso de Judith Baca, quien trabajó en los ghettos y sus problemas específicos actuando como comunicadora a través del arte. En su obra *The great wall of Los Angeles* "reúne grupos de adolescentes procedentes de distintos orígenes culturales para crear un mural sobre la historia no-blanca de California."¹⁶ "Buscaba crear un lenguaje artístico que pudiera hablar con su gente."¹⁷

¹⁵ Ibidem, p.35.

¹⁶ Lucy Lippard, op.cit., p. 59.

¹⁷ Paloma Blanco op.cit., p. 43.

Por otro lado tenemos la obra de Mierle Laderman: *Touch sanitation: hand-shake ritual*, un performance llevado a cabo en toda la ciudad de New York, "que pretendía denunciar el trato falto de respeto y consideración al que se ven sometidos los trabajadores del departamento de recogida de basuras de la ciudad."¹⁸ De esta manera se le denomina un arte en el interés público, y de este modo se le puede vincular con un lugar público no tanto por la presencia física en los espacios, sino por "su interrelación con las fuerzas sociales, políticas y económicas que dan forma a la vida de la comunidad."¹⁹

Podemos recordar que desde el situacionismo, algunos artistas ya mostraban esta preocupación por acercar el arte a la gente, y desplazarlo hacia fines sociales, políticos y comunitarios.

Muchos artistas activistas se desvincularon de una noción estética en sus obras por este enfoque hacia un arte que involucrara al público general a efectos de generar así una crítica (o bien, podemos llamar problemática) en torno a la discusión sobre lo que se puede o no considerar como arte, y cuáles, por lo tanto, son las diferencias entre: arte, acción social y comunicación social.

Finalmente la problemática que pone en juego y plantea esta investigación a través de la serie de intervenciones, es el cómo se vincula una noción estética con el concepto de la obra para llegar a un público determinado (cuáles son los elementos que se seleccionan para intervenir el espacio público). En ambas tendencias del arte público: el arte en los espacios públicos y el arte crítico o activista, la problemática gira en torno a esta condición, como utilización del arte que de alguna manera pretende reordenar la realidad y, por otro lado, (por decirlo de alguna manera) pretende cambiar la realidad, o al menos nuestra perspectiva de él. No como un arte utilitario, sino útil al entorno que nos rodea y a quienes lo habitan.

¹⁸ Lucy Lippard, op.cit., p. 60.

¹⁹ Paloma Blanco, op.cit., p. 40.

1.2 Consideraciones del espacio público y su problemática entorno a lo público y lo privado

Al abordar un espacio público es de vital importancia establecer un diálogo entre el lugar, su público, el entorno y la obra que intervendrá el espacio. Este diálogo comienza por establecer o desentrañar las relaciones que puedan existir entre el lugar y uno mismo como individuo, en un acercamiento para conocer el lugar desde nuestra perspectiva primeramente, o en un intento por familiarizarnos con el lugar, para lograr una inmersión real en un determinado lugar, y no que éste sea abordado exclusivamente desde el exterior como un espectador ajeno. Sin embargo, esta especie de inmersión también obliga a mantener una distancia crítica. Por esto, también es importante relacionar el interior con el exterior: "¿Qué relación tiene el interior de mi casa con el exterior?"²⁰ Desde el microcosmos (el espacio íntimo que habitamos) al macrocosmos (el entorno que habitamos), para posteriormente poder analizar, experimentar e investigar el lugar, en una reflexión que deviene en un ir y venir (del interior al exterior, del exterior al interior) hasta conocer finalmente las problemáticas que giran entorno al lugar y su gente, y finalmente, mi propia relación con dicho entorno.

Más que retomar la lógica del monumento, definida por Rosalind Krauss como "una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar,"²¹ y por lo tanto pretende recuperar una imagen significativa de nuestra ciudad o de identidad invadida por la publicidad, la preocupación aquí planteada habla de cómo incidir en el espacio público, considerando las problemáticas que cada lugar tiene y ofrece. Sin embargo, en esta reflexión siempre podrá existir una problemática en relación a la recepción de parte del público, considerando que "hoy en día la idea de significado público es problemática, la posibilidad de una imagen colectiva, insegura".²² En este punto, agregaríamos que las consideraciones y por tanto, la importancia del espacio público, son elementos que se deben considerar en todos sus ámbitos, aunque estos mismos sean

²⁰ Lucy Lippard, op.cit., p. 53.

²¹ Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*, en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1986, p. 63.

²² Hal Foster, *Sculpture after the fall*, citado por Javier Maderuelo, *Cuatro Modelos de recuperación de la obra de arte público*, en *Arte y espacio público*, Ed. UIMP, Santa Cruz de Tenerife, 1995, p. 84.

contrapuestos y contradictorios. En esta conjugación de elementos el artista puede definir su intencionalidad respecto al espacio público. Sin duda, al intervenirlo se está alterando el mismo, y por lo tanto su recepción estará en constante movimiento. Se está alterando un espacio vivo, modificable a través del tiempo.

Al transformar el entorno de la realidad se alteran las formas de la cotidianidad del espacio público. Con esto nos referimos a lo que une a los individuos en una comunidad, sociedad, nación, etc.

En la tradición filosófica materialista que inician Epicuro y Lucrecio, los átomos circulan paralelamente por el vacío siguiendo una trayectoria levemente diagonal. Si uno de esos átomos se desvía de su curso, "*provoca un encuentro con el átomo vecino, y así sucesivamente en sucesivas carambolas hasta la creación de un mundo.*" Así nacen las formas, de una desviación y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos.²³

De este modo nos estamos refiriendo a la "forma" como "formación"; una formación de relaciones, de encuentros. Cada individuo genera su propia forma por medio de su comportamiento y su manera de dirigirse y comunicarse con los demás. En el manejo de estas "formas", como transformación de las mismas, se establece el diálogo. Un diálogo de las formas específicas de un lugar. El artista que interactúa con el espacio público no sólo crea, de esta manera, nuevas formas, sino nuevas relaciones entre las formas. Así,

La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos ("sujet" en el francés original, por lo que cabe tener presente el doble sentido que esta palabra tiene: "sujets" es sujetos y también temas o asuntos); cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito.²⁴

Estas relaciones infinitas son conformadas por ciertos elementos a los cuales se hizo referencia anteriormente. Elementos que provienen de un lugar

²³ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional en Modos de hacer*, p. 434.

²⁴ *Ibidem*, p. 437.

dado y con los cuales el artista, al intervenir el espacio público, juega elaborando un discurso que se origina desde su intencionalidad.

Los debates en torno a lo que debe o no ser considerado como arte público, como en el caso del arte crítico o activista, que se enmarcan en la esfera del arte político, son muchos y sus principales problemáticas giran en torno a la función del artista frente al público. Estas problemáticas podemos dimensionarlas, por un lado, con la intención del artista que habla por cierto público o que pone la voz por él como denuncia social, política, etc., que puede ser cuestionada, tanto por su connotación social, por el desentendimiento de lo estético, como por este intento de "poner la voz por el público" cuando de por medio puede existir una interpretación o una traducción por parte del artista acerca de un entorno social, ejercida, por tanto, como una voz de interpretación, más que por una voz representante del pueblo, (estos cuestionamientos los podemos llevar también al plano del monumento). Y por otro lado, con cierto arte público que como crítica de la institución tradicional sale a la calle en busca de espacios alternativos, dejando de lado la función museo-galería en pro de un arte no elitista que hable de un lugar específico y por tanto de un público específico. La crítica principal en relación a esto último está en este intento por destruir la institución, que da pie a una discusión sobre si esto no es más que la búsqueda de otro espacio, otro lugar donde llevar a cabo las mismas reglas de la institución, donde el artista con el pretexto del "público" hace del espacio público un lugar de exposición individual.

Con estos cuestionamientos, que llevan a planteamientos infinitos relacionados a la percepción y la recepción del arte, sería difícil pretender que la búsqueda en el arte público esté en hablar el lenguaje de un lugar, donde el artista preste su voz para hablar de este lenguaje por medio del arte. Podemos considerar que siempre existirá algún punto de arbitrariedad por parte del artista al accionar en un espacio público. El artista toma decisiones que muchas veces llevan a esta discusión.

Al interpretar cierta información de un lugar y posteriormente al alterar sus formas, y así su lenguaje (como formación), se está generando una cierta manipulación de parte del artista. Aquí regresamos nuevamente al individuo; el artista como individuo, fuera o dentro de una sociedad (el público con el que trabaja) conformada por individuos, considera los elementos que están en juego

según su intencionalidad, para intervenir e incidir el espacio público de una u otra manera (también según la intención del artista). El artista juega de esta manera con los elementos que conforman el entorno (la información) en un acto de manipulación que genera una acción en dicho contexto.

Finalmente, podemos decir que es un individuo expresando ideas en un entorno público, con un lenguaje formal creado a partir de la consideración de los elementos que conforman el espacio público, los cuales en una interpretación, intervienen un lugar determinado alterando o modificando las formas de este lugar, con la formación de nuevas relaciones y, provocando, de esta manera, una incisión (como huella, marca, anotación, etc.) en el contexto cotidiano del espacio público, cambiando así la percepción que el espectador tiene de su espacio cotidiano.

Esta problemática, que ha dado pie a largas discusiones sobre cómo el artista debe o puede accionar en un espacio público, es tan vasta como confusa y compleja. Podemos puntualizar esta situación en un ámbito con este ejemplo: En un barrio bajo de Detroit (Estados Unidos), el artista Tyree Guyton inició un proyecto de arte público llamado *Heidelberg Proyect*, donde comenzó a recolectar "cosas" con ayuda de su esposa y su padre, y posteriormente con la ayuda de la gente del lugar para "habitar" las casas abandonadas del barrio. En la primera casa se colocaron muñecas destripadas, decapitadas y sin extremidades (*La Babydoll House*). En la segunda casa se amontonó desechos (*Fun House*). La tercera estaba invadida de ruedas de todo tipo (*Tire House*). Una cuarta hacía alusión a los mundos de la comunidad negra marginada (*Your world*), y la quinta casa tenía objetos extraviados (*Lost & Found*). El proyecto se fue expandiendo hasta utilizar las casas por dentro y por fuera, más las calles. Muchos objetos estaban pintados de colores. Guyton enseñó a los niños a usar pinceles y colores transformando el barrio entero en un mundo nuevo que tenía la vida de la comunidad. Reutilizó el espacio público transformándolo de tal manera que delincuentes y vagabundos que usaban el lugar se retiraron de ahí. Rehizo el espacio en un especie de museo callejero o en un museo del barrio, donde los artistas (la comunidad) creaba las obras en el lugar. A pesar de integrar tanto a la gente del lugar como su historia y la realidad del espacio intervenido, considerando los elementos del mismo para convertir el espacio en un lugar con vida, una parte de la comunidad no estuvo de acuerdo con este proyecto,

considerándolo un caos social que obligaba a vivir a la gente entre cachivaches o entre la "basura" del barrio. Levantaron denuncias para terminar con el proyecto. Finalmente se dismanteló el lugar dejando intacto lo que el proyecto de Guyton no había tocado: las casas vacías y abandonadas. Para que el proyecto continuara (a petición de Guyton y negociado por el Detroit City Council quien premió a Guyton por este proyecto con el Ayuntamiento) fue desplazado a un lugar específico asignado por el Ayuntamiento; se trasladó, pues, el museo callejero espontáneo a un museo predeterminado al aire libre.



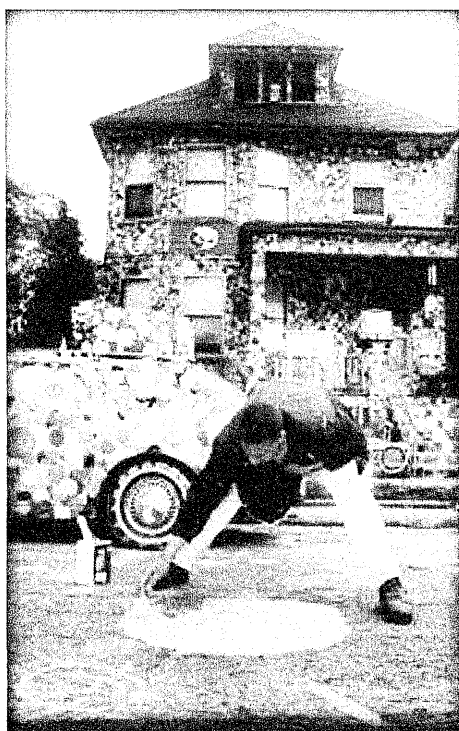
Tyree Guyton
Heidelberg Project,
Detroit, Estados Unidos

Estas obras no estaban hechas "para la calle, como en el caso de los monumentos decimonónicos, sino que las hacía en la calle y con la calle: en casas abandonadas y con las aportaciones de los vecinos y la colaboración de niños y otros artistas espontáneos."²⁵ Esta obra dio, en parte, sentido de identidad. Sin embargo, esta identidad es cuestionada por una individualidad que corresponde a las diferencias entre los mismos individuos que conforman una sociedad. En otras palabras, podemos decir que se está cuestionando el concepto de lo que es público y lo que es privado, que se reúnen finalmente en un espacio público compartido por individuos.

En este caso puntual, están bien definida las consideraciones que se mencionan anteriormente, que están implicadas en un espacio público: un

²⁵ Felix Duque, *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001, p. 131.

espacio compartido, y por otro lado la integración de quienes comparten este espacio en el mismo proyecto.



Tyree Guyton
Heidelberg Project
Detroit, Estados Unidos

Lucy Lippard define al arte público:

(...)como 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. El resto es obra privada, no importa lo grande o expuesta o molesta que sea, o lo muy de moda que esté.²⁶

Esta definición trae consigo problemas que involucran los conceptos sobre lo público y lo privado, considerando que muchas obras que giran en torno a una comunidad o que tienen en cuenta la opinión pública, pueden partir de una percepción personal acerca del entorno público. Siempre existirá una interpretación personal (de parte del artista) acerca del entorno que involucra a cierta comunidad. Sin embargo, se está considerando parte de su noción, visión o cosmovisión, claramente en una interpretación, que sin duda parte de una

²⁶ Lucy Lippard, *op.cit.*, p. 61.

individualidad. Individualidad, de la cual una sociedad está conformada por un grupo o una comunidad de individuos. De cualquier manera, las sociedades están formadas por agrupaciones de individuos; sean cuales sean éstos, son siempre diferentes entre sí.

En algún momento de la realización de la obra en un espacio público cierta interpretación (que parte del sujeto-artista) puede resultar problemática para el público debido a su recepción. De aquí, que esta problemática esté centrada más que nada en lograr establecer un diálogo abierto entre la obra y el público. Sin embargo, también es aquí donde el autor necesita tener presente la alteración que produce tanto del espacio como del receptor. Y por lo tanto, cómo el significado de la obra cambia según la recepción, modificando de este modo, a la obra en sí misma.

Las problemáticas siguen abiertas y fecundas. La búsqueda de una cierta armonía, de muchos modos siguen impeliendo a artistas, críticos y sociedades en general a reorganizar la caótica realidad que en ocasiones nos sobrecoge.

CAPÍTULO II

LA INTERVENCIÓN DEL ESPACIO

2. 1 ¿Qué se interviene?

¿Qué se interviene? Los estados, los teléfonos, las riñas, la correspondencia, las cuentas fiscales, los seres humanos. ¿De qué manera se intervienen? Militarmente, políticamente, quirúrgicamente. Abriendo, cortando, alterando, rasgando, interrumpiendo. Siempre enérgicamente. Siempre hay una acción u operación de por medio. A simple vista "intervenir" aparece como un término indeseable. ¿Entonces por qué intervenir?...²⁷ Jean Piaget dice que "entre "asimilar" y "acomodar", nos "adaptamos". La asimilación hace referencia a la acción del organismo sobre los objetos de alrededor y la acomodación a la acción opuesta. Así pues, el organismo, en lugar de someterse pasivamente al ambiente, modifica éste, imponiendo sobre él cierta estructura propia".²⁸

Podríamos pensar que la operación de intervenir implica tan sólo a la acomodación, sin embargo la intención de esta investigación (las obras personales) pretende que la operación se extienda hasta la adaptación, no tan sólo del espacio, sino del autor, el tiempo y quienes por él transitan.

Intervenir implica accionar sobre el espacio (de un lugar) con la intención de incidir, ya sea a partir de la integración, la irrupción o interrupción, el envolvimiento, la exploración o la imaginación. De cualquier forma, se toma posesión de un lugar y a su vez, se deja uno tomar por él simultáneamente.

Al intervenir un espacio el espectador acostumbrado a transitar por ese espacio se enfrenta al viejo espacio "de nuevo". Por lo tanto se pretende renovar la visión de ese espacio. Se está señalando, acentuando y reactivando la imagen de todos los elementos de un lugar, incluido el espectador que interactúa con la obra plástica fungiendo de esta manera como interlocutor de la misma.

²⁷ Raúl Ruiz, catálogo de la exposición *El olvido, presencia-evidencia*, Carolina Navarro Echenique. *Intervenciones escultóricas*, snp.

²⁸ Jean Piaget y H. Inhelder, *The Child's Conception of Space*, citado por Raúl Ruiz, en el catálogo de la exposición *El olvido, presencia-evidencia* Carolina Navarro Echenique. *Intervenciones escultóricas*, snp.

Esta acción de intervenir planteada aquí como una percepción personal, es el comienzo de la investigación teórica y práctica de esta tesis, que replantea las reflexiones que se han dado en diferentes momentos de la historia de la escultura moderna y contemporánea. Es este un acto de intervenir un espacio dado, a partir de un planteamiento propio, pero pretendiendo darle cierta coherencia con esta época en su diversidad y multiplicidad para abordar una obra plástica, en este caso escultórica, y su reflexión.

El siguiente inciso expone la base de una tendencia que redefinió a la escultura en términos de lugar; un lugar particular y que dio pie a una expansión en la escultura de los últimos tiempos. De alguna manera, esta tendencia ha generado una relectura a través de los años hacia un posible origen genealógico del campo de la intervención escultórica: el minimalismo.

Posteriormente, el desenlace que deriva del minimalismo en su relación directa y a partir de un espacio dado desemboca en el land art, los earthworks y la construcción de emplazamientos a los cuales nos referiremos en el tercer inciso de este capítulo, recorriendo obras de diferentes artistas como ejemplos de esta forma de abordar un lugar particular, e intervenirlos de diversas formas.

Es indispensable mencionar la contribución de Richard Serra en su investigación escultórica en el campo del arte urbano, la cual será tratada en el cuarto inciso de este capítulo. La controversia que las obras de Serra produjeron a nivel público y en la crítica pública han dejado una importante experiencia para el análisis de este campo y para quienes seguimos en él. Su obra escultórica logró una profunda reflexión con respecto a una época y una situación específica del arte con respecto al espacio urbano, que en algunos casos desembocó en una discutible lectura y en otros, en una conflictiva recepción sujeta a intereses políticos particulares de un momento y de un lugar determinado. Sin embargo, esta documentación y posterior reflexión en torno a su obra y su recepción pública nos ha dejado un tema extenso en el cual investigar y reflexionar, tomando en cuenta la importancia de todos los factores que están en juego a la hora de intervenir un espacio público, teniendo igual importancia unos que otros.

2.2 Minimalismo: redefinición de la escultura en términos de lugar

El minimalismo abrió un campo extenso en las artes plásticas, no sólo de la escultura, pero sí desde ella. Esta apertura o extensión derivó de planteamientos desde la raíz de la escultura moderna cuestionando tanto su convención formalista, su espacialidad temporal como la percepción del espectador frente a la obra. De este modo la escultura logró una expansión hacia diversos espacios y tiempos como bien lo plantea Rosalind Krauss; hacia un campo expandido, donde podemos ubicar al land art, los earthworks, la construcción de emplazamientos, los emplazamientos marcados o señalizaciones, o la intervención de espacios específicos.

(...)El minimalismo rompe con el espacio trascendental del arte más moderno (sí no con el espacio inmanente del *readymade* dadaísta o el relieve constructivista). El minimalismo no sólo rechaza la base antropomórfica de la mayoría de la escultura tradicional (aún residual en los gestos de la obra abstracto-expresionista), sino también la desubicación de la mayoría de la escultura abstracta. En una palabra, con el minimalismo la escultura deja de estar apartada, sobre un pedestal o como arte puro, sino que se recoloca entre los objetos y se redefine en términos de lugar.²⁹

En primer lugar, el minimalismo cuestiona las convenciones formales de la escultura moderna "en una voluntad de conseguir un máximo orden con los mínimos elementos significativos"³⁰, denominado por Donald Judd como *objetos específicos*, en un acercamiento hacia desposeer a la escultura de "toda organización interna de signos y formas"³¹ o bien, de referencias representativas. Así, como decía Frank Stella: "lo que se ve es lo que se ve"³². Aquí yo diría, en cuanto a lo formal, sin un referente al cual representar, hacer alusión o metáfora. Más que nada para establecer un acercamiento del espectador a la obra en directa relación con el entorno, casi en un análisis formal y estructural del y con el espacio, dejando de lado su finalidad representativa. Sin embargo, en este

²⁹ Hal Foster, *El retorno de lo real*, Akal, España, 2001, p. 42.

³⁰ Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2002. p. 27.

³¹ Ibid. pág 27.

³² Frank Stella en Galcer, *Questions to Stella and Judd*, citado por Hal Foster en *El retorno de lo real*, p. 40.

punto no podemos dejar de lado que esta intencionalidad del minimalismo, en parte sí propone un ilusionismo y una alusión antropomórfica.

(...)Rosalind Krauss propone una analogía ulterior entre el ilusionismo y la intencionalidad. Para que una intención se convierta en una idea, sostiene, debe postularse un espacio ilusionista de la conciencia, y este espacio es idealista. De este modo evitar lo relacional y lo ilusionista, como trataba de hacer el minimalismo mediante su insistencia en ordenamientos no jerárquicos y lecturas literales, es en un principio evitar también los correlatos estéticos de este idealismo ideológico.³³

Sin embargo, el minimalismo en su preocupación por la percepción del espectador; una nueva preocupación por el sujeto,

(...)sí anuncia un nuevo interés por el cuerpo, no en la forma de una imagen antropomórfica o sugiriendo un espacio ilusionista de la conciencia, sino más bien en la *presencia* de sus objetos, unitarios y simétricos como a menudo son, lo mismo que las personas.³⁴

Por un lado, podríamos decir que el minimalismo transforma el uso del espacio museográfico convencional de la escultura en una redefinición del mismo, esto quiere decir que las obras eran pensadas y realizadas a partir y en función de un espacio particular, confiriéndoles un carácter irrepetible, como una experiencia única, posteriormente convertidas en ambientes minimalistas. "En tal sentido se puede considerar que estas situaciones ambientales fueron las primeras experiencias del arte del *environment*."³⁵

Por otro lado, las obras minimalistas como *Morir* de Tony Smith en 1962, o en 1977 la obra *Secante* de Carl André que fueron creadas a partir de un espacio específico y fuera de la galería o museo, dieron pie a una nueva orientación de la escultura en espacios públicos. Aquí es donde el minimalismo instaaura su mayor desafío con relación al espacio y por consecuencia, altera la percepción del espectador frente a la obra; la obra se define con respecto al espacio mismo y

³³ Hal Foster, op. cit., p. 46.

³⁴ Ibidem, p. 47.

³⁵ Anna Maria Guasch, op. cit., p. 29.

viceversa, por lo tanto su percepción implica al espacio y al lugar en su contexto. Su lectura no puede hacerse sin considerar al emplazamiento.



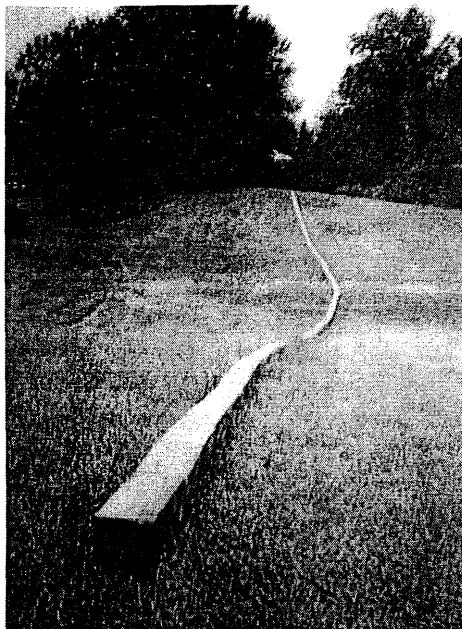
Tony Smith
Morir,
1962

Por último, al intervenir un lugar particular, entra en juego la temporalidad. "Así el minimalismo complica la pureza de la concepción con la contingencia de la percepción, del cuerpo en un espacio y un tiempo particulares."³⁶ En 1966 Judd plantea que el minimalismo no se basaba en sistemas construidos a priori. El minimalismo, como se mencionó anteriormente, deja el pedestal redefiniéndose en términos de lugar; un lugar específico.

En esta transformación el espectador, negado el seguro espacio soberano del arte formal, es devuelto al aquí y ahora; y en vez de a escudriñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado. Esta es la reorientación fundamental que el minimalismo inaugura.³⁷

³⁶ Hal Foster, op. cit., p. 44.

³⁷ Ibidem, p. 42.



Carl André
Secante,
1977

Por lo tanto, con lo anterior mencionado entramos en un juego de percepción temporal; los objetos son percibidos según el espacio en el que se ubican y en el tiempo en el que están, estableciendo una conexión física con el mundo real y la percepción del espectador en un aquí y ahora antes mencionado, "amenazando el orden disciplinario de la estética moderna en el que se consideraba que el arte visual era estrictamente espacial."³⁸

Por lo tanto, podemos considerar que el aporte que el minimalismo dio en este aspecto además de una reflexión en torno a la intencionalidad de la obra y su recepción, no fue pretender una lectura literal de la obra, sino en entablar una relación espacial y temporal del objeto con su contexto. Esto quiere decir que el objeto no está aislado de su espacio y por ende, no es nómada, sino que responde a una directa relación con su medio.

Los retornos de los que habla Hal Foster en *El retorno de lo real*, son precisamente retornos de-constructivos de las vanguardias históricas en un intento de retomar, descomponer y rearmar una nueva visión del arte, que el minimalismo llevó a una "expansión de la escultura hasta hacerse irreconocible."³⁹ De aquí derivamos en parte a un planteamiento diferente de la obra escultórica en relación a su espacio, su tiempo y a partir de él; a intervenir

³⁸ Ibidem, p. 46.

³⁹ Ibidem, p. 51.

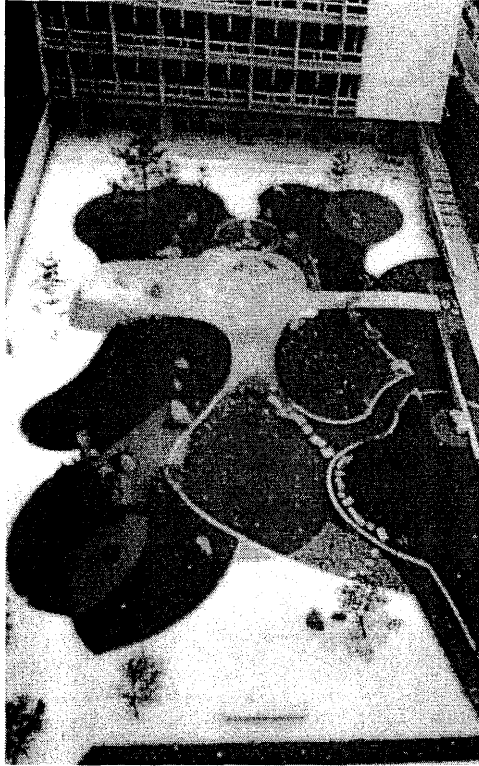
un espacio, donde se conjugan diversos elementos y al mismo tiempo están supeditados a la percepción del espectador. Roland Barthes lo llamó "la muerte del autor"⁴⁰ y Foster agrega "que es al mismo tiempo un nacimiento del espectador"⁴¹. Con esto damos el salto a la escultura en el campo expandido determinado por Rosalind Krauss. Por un lado, hacia la escultura para el contexto público (sin ser monumento), y por otro lado, hacia una teatralidad que conforma la temporalidad espacial de la obra supeditada a las condiciones del espacio y el espectador.

Estas reflexiones acerca del minimalismo no fueron tan claras en su momento. A través del tiempo y en su historicidad se comprendieron realmente estos conceptos. En su momento la lectura del minimalismo fue considerada más que nada como una condición negativa y reaccionaria. Sin embargo, no podemos decir que a partir del minimalismo se da origen a la intervención de un espacio, ya que artistas como Isamu Noguchi, en 1940 con sus *playmountains* y *playgrounds* modulados en función del paisaje habían abierto este camino. Herbert Bayer, quien perteneció a la Bauhaus, había explorado las posibilidades del paisaje escultural en sus bocetos datados en 1947 y había materializado su gran *Earth mound* cerca de Aspen (Colorado) en 1966, acercándose a la obra de Robert Smithson. No obstante, el minimalismo instauró un nuevo planteamiento en este campo que sólo hasta entonces se le dio curso a una expansión que ha generado una diversidad de tendencias y expresiones artísticas en relación a la intervención de un espacio específico. Sin embargo, una de las condiciones negativas que se le atribuyen al minimalismo es que deja de lado la condición del espectador "considerándolo no sólo como históricamente inocente, sino como sexualmente indiferente".⁴² Considera al espectador como uno solo, por así decirlo con parámetros todavía modernos.

⁴⁰ Roland Barthes, citado por Hal Foster en *El retorno de lo real*, p. 51.

⁴¹ Hal Foster, op. cit, p. 51.

⁴² *Ibidem*, p. 62.



Isamu Noguchi
UNESCO, Paris, 1956

Por consecuencia de la crítica que tuvo el minimalismo en su momento con respecto al espectador, derivaron las neovanguardias como el arte feminista, el performance, el body art, etc., quienes retoman y reflexionan entorno a esta condición del individuo. Por lo tanto las aportaciones de la crítica al minimalismo en este aspecto dejaron una amplia investigación sobre la intervención de un espacio particular en relación al sujeto llamado espectador.

2.3 La intervención del paisaje

Las intervenciones del paisaje, así como lo fueron las obras de artistas enmarcadas en el land art, los earthworks, las construcciones de emplazamientos o emplazamientos marcados extendieron el uso del espacio en relación a la escultura, llevándola a un campo donde el principal elemento es el lugar y su espacio. La escultura moderna en su condición "esencialmente nómada"⁴³ se dirige o se desliza con el minimalismo a una nueva condición; para y a partir de un espacio determinado se crean y gestan las obras.

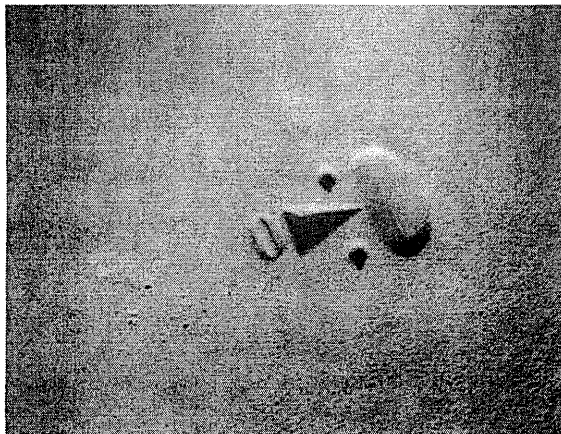
Esta forma de hacer escultura llevada a dimensiones extensas y variables, materiales diversos, etc., giran en torno a un mismo punto, el cual se mencionó anteriormente, y éste es el de crear o concebir la obra para y a partir de un lugar dado. Establecemos la diferencia entre ellas en relación al material que utilizaron (materiales del lugar o no), a su función de incisión como transformación del espacio real o a una incisión temporal que modifica el lugar sin interrupción, o si modifica el lugar en cuanto a su percepción sin cambiarlo definitivamente. Con esto nos referimos a diversas formas de abordar una intervención del paisaje como es el arte de la tierra y del entorno en sus variantes como la integración de la obra al espacio, la interrupción del espacio, las obras envolventes, etc. Sin embargo, todas estas formas de intervenir un espacio logran una incisión en él. A continuación expondremos los diferentes caminos y motivos de esta incisión mencionando las obras de algunos artistas de los años sesenta y setenta.

⁴³ Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*, en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1986, p. 65.

2.3.1 La integración al paisaje

Esta definición de obras de intervención del paisaje son aquellas que manipulan el paisaje como material mismo. Los artistas manejan el mismo paisaje agregando, removiendo y reacomodando materiales propios de lugar creando obras escultóricas, que de alguna manera reflejan la esencia del minimalismo en su énfasis en la materialidad, la geometría elemental y el emplazamiento particular. Todas las obras enmarcadas en esta denominación desdibujan la relación entre las características existenciales de un lugar y la evidencia de la intervención humana. Utilizando comúnmente el formato monumental ellas simulan la expansión espacial de donde están situadas. Estas intervenciones del paisaje de manera integral se basan en la demarcación, en el corte, aglomeración o reubicación principalmente.⁴⁴

Isamu Noguchi, entre 1933 y 1937 comienza a diseñar obras para espacios públicos, entre los cuales se encuentra el proyecto de earthwork diseñado para realizarse a gran escala titulado *Escultura para ser vista desde Marte*, que nunca pudo ser realizada pero podemos ver en su maqueta las intenciones de Noguchi en su preocupación por la humanidad y la situación del planeta Tierra durante la Segunda Guerra Mundial. Noguchi planteaba en sus obras una integración que en sus palabras significaba "ver la naturaleza a través de los ojos de la naturaleza, es ignorar al hombre como un objeto especial de veneración"⁴⁵ y por lo tanto la esencia de la escultura era para él la percepción del espacio.



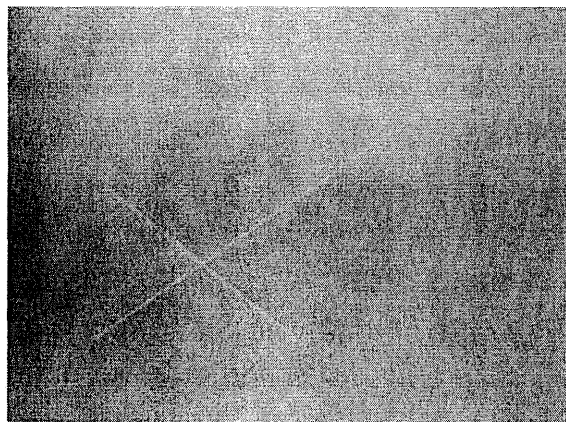
Isamu Noguchi
*Sculpture to be seen from
Mars, (maqueta),*
1947

⁴⁴ (Traducción libre del inglés al español), Jeffrey Kastner y Brian Wallis, en *Land and environmental art*, Phaidon, London, 1988, p. 45.

⁴⁵ Isamu Noguchi, *Artist's statement*, citado por Jeffrey Kastner y Brian Wallis, en *Land and environment art*, p. 206.

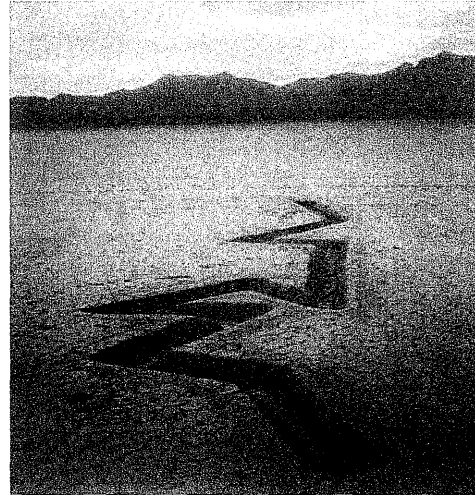
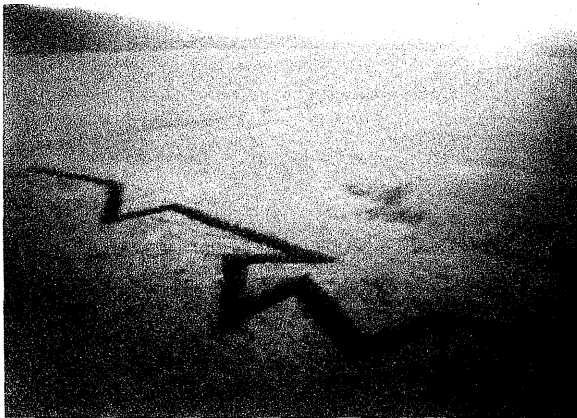
Como podemos ver, las obras concebidas para intervenir el paisaje se rastrean desde entonces (según lo registra la historia del arte occidental), sin embargo hasta los años sesenta comienzan a manifestarse como una tendencia escultórica, basada en los planteamientos del minimalismo, siempre con esta particular preocupación-relación con el entorno natural.

Por mencionar algunos artistas que se ubican dentro de esta integración está la obra de Walter De Maria titulada *Cruz del desierto*, quien intervino el paisaje monumentalmente creando una cruz perfecta sobre la superficie del desierto de Nevada. En las fotografías aéreas que vemos como registro de la obra De Maria utilizó el paisaje como soporte, midiéndolo, trazándolo y finalmente incidiéndolo físicamente creando la perspectiva lineal monumental que dan las Líneas de Nazca en Perú.



Walter De Maria
Desert cross
Nevada, 1969

La obra de Michael Heizer como *Rift* en Nevada está abordada de una manera diferente en algunos aspectos, pero muy similar en otros a la de De Maria. En esta intervención vemos la incisión física que produce la excavación en el piso de la planicie pero transformada por el tiempo. Aquí Heizer excava en la nieve hasta la tierra y con el paso del tiempo al derretirse la nieve, la incisión queda marcada en el piso creando un efecto como si un camión hubiese dejado su huella.



Michael Heizer
Rift,
Nevada, 1968

Richard Fleischner con *Sod Maze* interviene el paisaje de otro modo, agregando grandes volúmenes de tierra sobre un terreno plano, creando un relieve a gran escala sobre la superficie.



Richard Fleischner
Sod maze
Rhode Island
1974

De otra forma, similar a la de Fleischner, Robert Smithson interviene el paisaje agregando y desplazando grandes cantidades de tierra y piedra sobre el lago de Utah en su muy conocido *Spiral Jetty*, imponiéndose al mar y transformando la naturaleza.

Estas obras de integración al paisaje denotan la monumentalidad de la naturaleza, en algunos casos forzándola, en otros incidiéndola temporalmente (incisión física como corte o hendidura) hasta que la misma naturaleza

desaparece las obras. Siempre en esta relación de la naturaleza y la intervención del hombre, en la mayoría de los casos con la maquinaria que el hombre construye para manejarla o hacerla más maleable.

2.3.2 La interrupción del paisaje

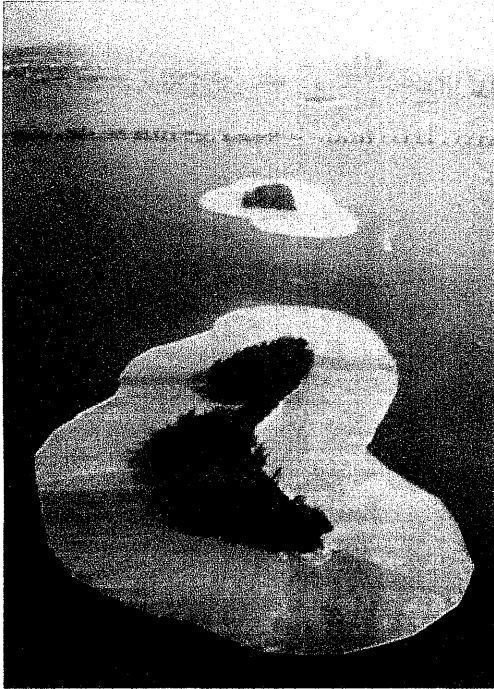
Aquí pondremos como principal ejemplo la obra de Christo & Jeanne-Claude, quienes interrumpen el paisaje con materiales industriales enfatizando la voluntad del hombre frente a la naturaleza.

Las obras enmarcadas en esta interrupción del paisaje conjuntan el entorno y la actividad humana que hecha mano de la industria y la tecnología, para enmarcar o activar elementos naturales, cuestionando de esta manera la definición de lo natural. Estas intervenciones participan y a su vez critican el tipo de explotación terrestre frecuentemente realiza en nombre del desarrollo urbano e industrial.⁴⁶

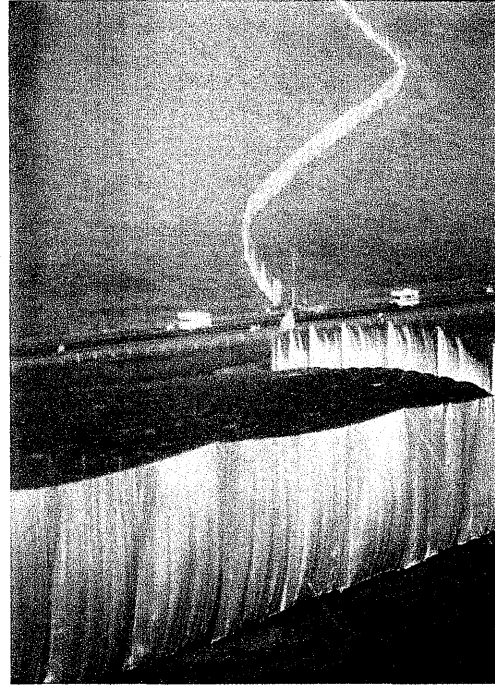
Así mismo recurren a la intervención del espacio extrayendo cualquier elemento del paisaje al interior de la galería, como lo plantea Smithson en sus obras denominadas *non-site*.

Las obras de Christo & Jeanne-Claude integran la producción de las mismas a su discurso; los problemas legales, técnicos, burocráticos y políticos que requieren sus obras son parte integral de su discurso en esta voluntad de imponerse frente a la naturaleza. Sus obras monumentales utilizan no sólo esta monumentalidad en términos de cantidad y volumen sino en sus soluciones técnicas que requieren además de una gran producción en todos los sentidos (gran capacidad de persuasión política, talento organizativo y financiación independiente) de una gran obra de ingeniería. Estos trabajos con materiales industriales abordan el espacio temporalmente; terminados los días previstos para la intervención, el material se retira del lugar y posteriormente se recicla.

⁴⁶ (Traducción libre del inglés al español), Jeffrey Kastner y Brian Wallis, op. cit. p. 45.



Christo & Jeanne-Claude
Islas rodeadas, Florida
1980-83



Christo & Jeanne-Claude
Running fence, California
1972-76

A diferencia de Christo & Jeanne-Claude, la obra de Walter de Maria *Campo de relámpagos* interrumpe el paisaje con postes de acero. A simple vista, cuando el cielo está despejado esta interrupción parece sutil, con una demarcación simétrica. Sin embargo, esta intervención se transforma al cambiar las condiciones climáticas produciendo un campo de relámpagos que reta a la naturaleza a expresarse con énfasis. Esta obra incorpora no sólo la interrupción del hombre en la naturaleza sino el factor tiempo-espacio. Esta intervención emplazada permanentemente tiene en parte un carácter temporal en relación a la percepción del espectador.



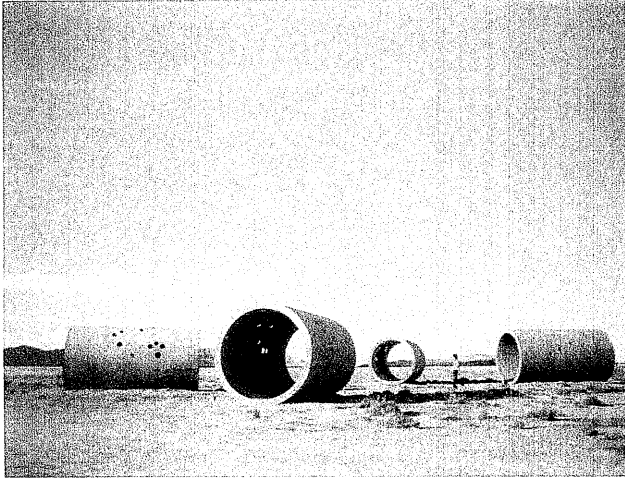
Christo & Jeanne-Claude
Los paraguas,
 Japón-Estados Unidos,
 1984-1991

De otro modo, Robert Smithson en un planteamiento pictórico frente al paisaje como referencia al *dripping* de Jackson Pollock, en su obra *Asfalto deteriorado* interrumpe el paisaje vertiendo asfalto en una ladera. Esta interrupción es agresiva a la naturaleza por su cualidad erosiva, sin embargo lo que percibimos visualmente es una integración matérica.

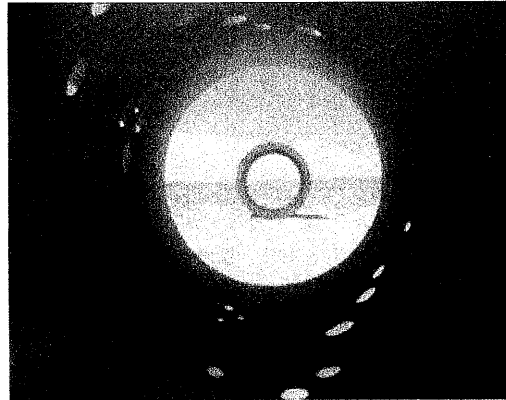
La obra *Perímetros/Pabellones/Señuelos* de Mary Miss en esta interrupción del paisaje transforma el mismo hacia el interior, haciendo una excavación y luego apuntalando el espacio vacío, "como un pequeño túmulo, una hinchazón en la tierra"⁴⁷ plantea la relación y el límite entre el exterior y el interior, en una medición a escala humana, ya que la pieza debe transitarse con el cuerpo, y por lo tanto la percepción de la pieza posee otros parámetros que los de las obras a escala monumental.

Siguiendo esta orientación a escala humana y planteando una percepción bajo los parámetros de esta escala, está la obra *Sun Tunnels* de Nancy Holt. Incorporando materiales utilizados para la industria en un vasto paisaje desértico, interrumpe en él estableciendo una relación con el espectador por medio de la observación y el tránsito de la pieza. Creando también un juego con la luz, la perspectiva y las formas que estas crean.

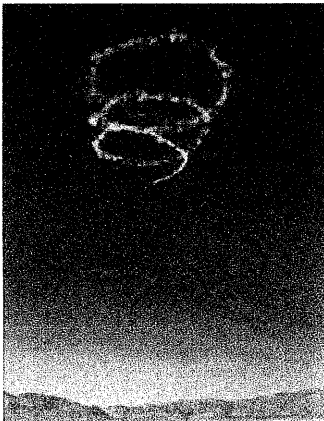
⁴⁷ Rosalind Krauss, op. cit., p. 59.



Nancy Holt
Sun Tunnels, Utah, 1973-1976



Haciendo uso de la tecnología y realizando un gesto efímero de unos minutos de duración, Dennis Oppenheim, con su obra *Whirlpool, eye of the storm*, en una simple acción visual, pero muy compleja tecnológicamente (se requiere un jet y un buen piloto que realice esta acrobacia), crea un tornado en el cielo con el humo del vuelo de un jet.



Dennis Oppenheim
Whirlpool, eye of the storm
California, 1973

2.3.3 El envolvimiento con el entorno

Esta agrupación de intervenciones se concentra en el artista como individuo que actúa en una relación directa con la tierra. Algunos artistas usan su cuerpo para crear una relación con el entorno orgánico casi como un performance en la naturaleza. La escala de estos trabajos está relacionada con la forma humana. Ellos enfatizan la primaria y simbólica conexión con la tierra, creando formas contemporáneas de rituales. Otros reaccionan contra la monumentalidad de gran parte de las obras del land art temprano americano realizando sus gestos de manera transitoria y efímera. Lanzándose hacia estrategias del arte conceptual, algunos usan palabras para sustituir la fotografía del paisaje con su evocación como una experiencia física. En contraste con la sugerida falta de fronteras de los primeros trabajos de earthwork, el paisaje puede ser revelado como una zona de invasión o exclusión, dividido por invisibles pero complejas redes de fronteras étnicas y políticas.⁴⁸

La obra de Richard Long *A line made by walking* no es monumental ni heroica, sino transitoria y efímera. Esta misma sensibilidad mostrada en la huella que dejó su caminar una y otra vez por un campo creando una línea en el paisaje, marca también sus paseos épicos ulteriores por el Himalaya, los Andes, Australia, Japón e Islandia. En estos parajes solitarios, Long deja como únicas huellas un círculo de piedras, un cuadrado de hierba o una espiral de algas marinas, que fotografía.

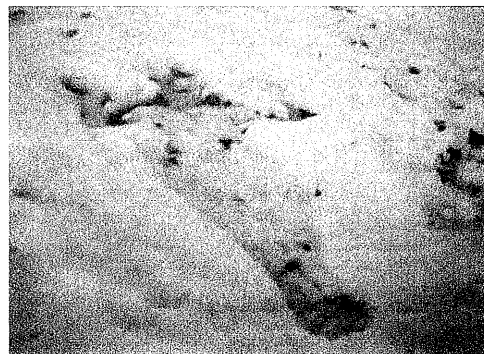
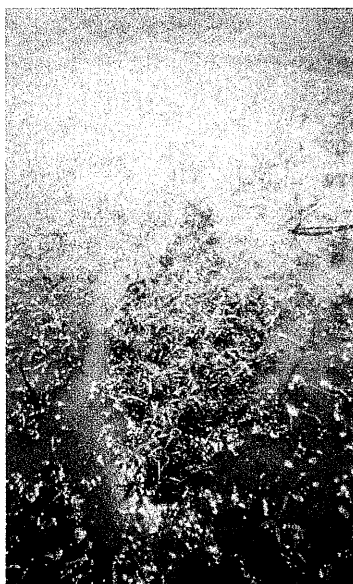


Richard Long
A line made by walking, 1967



⁴⁸ (Traducción libre del inglés al español), Jeffrey Kastner y Brian Wallis, op. cit., p. 114.

A través de muchas de sus obras, Ana Mendieta actúa en el paisaje de esta misma manera, con gestos efímeros de una simplicidad extraordinaria; sutil pero incisiva. En su serie *Siluetas*, Mendieta experimenta el cuerpo como un espacio sagrado, dejando huella de su cuerpo, casi como una presencia espiritual o un acto religioso; el cuerpo deja su huella en el paisaje y se va fundiendo en él como ciclo natural. Incide en el paisaje y se hace a él, manteniendo un "diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino, basado en su propia silueta"⁴⁹ como un envolvimiento con el entorno natural.



Ana Mendieta
Serie *Siluetas*, 1979

⁴⁹ Gloria Moure, *Ana Mendieta*, Ediciones polígrafas, España, 1996, p. 54.

2.3.4 La exploración del paisaje

A lo largo de la innovación formal y estética representada por el land art, algunos artistas desarrollaron una investigación acerca del entorno como ecosistema y depositador de realidades socio-políticas. Estos artistas contestaron a la percepción de la naturaleza como un lienzo en blanco o como una infinidad de recursos explotables. Explorando la naturaleza como un sistema dinámico e interactivo, ellos señalan paralelos entre las estructuras sociales y políticas y su impacto en cada una de ellas. Las transformaciones radicales abordadas por algunas artistas feministas también vinieron a complementar los temas del entorno. Este tipo de trabajo con relación al paisaje muestran como las relaciones humanas con el entorno natural están basadas no sólo en la percepción y los placeres, sino también en la explotación, el desperdicio y la destrucción. El desarrollo industrial, la expansión urbana, la agricultura de mercado masivo y la intervención científica dentro de los procesos naturales son percibidos como causas de contaminación global y alienación social. Estos artistas presentan respuestas que combinan la crítica incisiva con prácticas y redentoras estrategias que pueden ser efectuadas por el individuo.⁵⁰

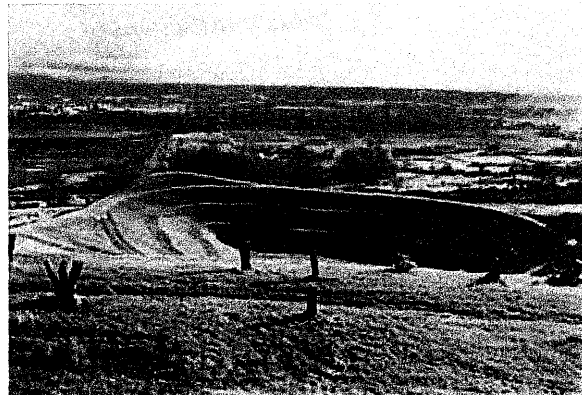
Este término *exploración del paisaje* acoge diversas obras. No obstante, nos referiremos a las que intervienen el paisaje directamente, como la obra de Hans Haacke titulada *Niebla, inundación, erosión* en la que varios aspersores son dejados prendidos inundando el pasto circundante por el exceso de agua convirtiéndolo en una piscina de lodo. La condición nutritiva del agua es traducida a una condición destructiva.

⁵⁰(Traducción libre del inglés al español), Jeffrey Kastner y Brian Wallis, op. cit., p. 136.



Hans Haacke
Fog, flooding, erosion
 Washington, 1969

De otro modo, Robert Morris interviene un terreno abandonado transformándolo en terrazas concéntricas formando un anfiteatro. Esta pieza de Morris transforma el espacio demostrando las posibilidades estéticas del arte como denuncia ecológica y la viabilidad económica del land art.



Robert Morris
Sin título
 Washington, 1979

La obra de Buster Simpson, *The Hudson headwaters purge – Tratamiento antiácido* que conforma parte de una serie donde el artista muestra su preocupación por el daño que causa la lluvia ácida al agua y a la vida silvestre. En esta serie, Simpson a través de una acción lanzando numerosas piedras calizas al río contaminado por lluvias ácidas intenta revivir las aguas dañadas por medio de la química y del arte.



Búster Simpson
*The Hudson headwaters purge –
anti-acid treatment*
New York, 1991

2.3.5 El paisaje como imaginaria

Los artistas enmarcados en esta sección crean trabajos que utilizan el paisaje o la tierra no en su sentido físico, pero sí como metáfora o significante. Ellos la entienden como concepto, como construcción óptica o como una elaboración lingüística que toma la forma como un diagrama, una frase o fotografía. Las formas de medición como lo son los mapas y los nombres de los lugares son de-construidos y se juega con ellos como construcciones teóricas, como actos arbitrarios y contingentes de interpretación. Algunos trabajos evocan a los arquitectos del paisaje de los antiguos jardines formales en donde plantar, esculpir y las soluciones arquitectónicas eran todas partes de una rica iconografía que simbolizaba cultura, civilización y moralidad. Los artistas contemporáneos similarmente acogen el entorno como una narrativa histórica que provee un repertorio de potentes símbolos que pueden ser utilizados para describir a la sociedad contemporánea.⁵¹

Como ejemplos de esta forma de abordar el paisaje está la obra de Ian Hamilton Finlay, con su jardín de *Little Sparta* donde hace clara la veneración hacia lo pintoresco, aspirando a una naturaleza mejorada por el intelecto en lugar de una naturaleza virgen, haciendo referencia al trabajo del pintor francés de paisajes Nicolas Poussin y Claude Lorrain. Poussin quien organizaba la naturaleza en sus pinturas con gran precisión presentándola como perfecta, donde el trabajo revela una claridad de propósito visual e intelectual. El trabajo de Lorrain aborda el paisaje de una manera más resonante y atmosférica. La inscripción de Finlay a la orilla del lago acentúa el contraste del rigor de Poussin y el acercamiento más romántico de la naturaleza de Lorrain.

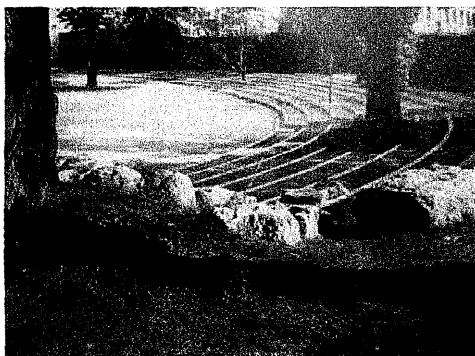
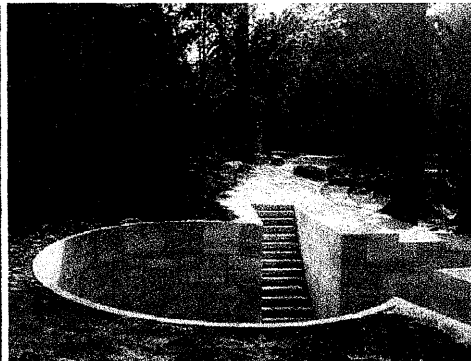
William Furlong creó un trabajo estructurado en base a las doce zonas de uso horario. *Time garden: Ha Ha* creó una composición de doce bandejas que contenían semillas de pasto provenientes cada una de diferentes lugares de uso horario. El trabajo explora la idea de demarcar el mundo a través de divisiones verticales (las líneas de latitud), en vez de acuerdo a las masas terrestres. El crecimiento disperejo de los pastos provenientes de diferentes regiones del mundo situados dentro de la fértil y productiva área del parque, nos recuerda que la sobrevivencia y existencia humana depende de frágiles y en ocasiones hostiles balances socio-ecológicos.

⁵¹ (Traducción libre del inglés al español), Jeffrey Kastner y Brian Wallis, op. cit., p. 174.



William Furlong
Time garden: ha ha
 Devon, 1993

Por otro lado está la obra *Theatrum botanicum* de Lothar Baumgarten. Un jardín compuesto de formas geométricas. Moviéndose a través del jardín, el espectador experimenta diferentes ambientes al interior de un contexto urbano.



Lothar Baumgarten
Theatrum botanicum
 Paris, 1993-94

Después de esta relación definida de diferentes formas de abordar una intervención del paisaje podemos ver que la incisión es también diversa. Sin embargo se logra transformando y reactivando el espacio, y por ende modificando la percepción del espectador, quien al vivir, transitar y observar el espacio completa esta reactivación. En todos los casos se produce un juego que incorpora la obra al paisaje como integración, interrupción, involucramiento, exploración o imaginación. Y por lo tanto la incisión se hace físicamente en el paisaje (como hendidura, corte, separación, etc.), como transformación del mismo o como un juego de relaciones entre el naturaleza y las diferentes funciones que el hombre tiene con ella. Siempre la incisión, podría decirse es una forma de dejar una huella de la transformación que el hombre hace del paisaje mismo o las relaciones que éste establece a partir de él utilizando al paisaje mismo como soporte. Y por lo mismo la incisión se lleva a cabo tanto en el espacio mismo (al transformarlo), como en la recepción del espectador; quien observa y lo transita, provocando en él una reflexión y un cambio de percepción del espacio intervenido. Por lo tanto, podríamos decir que la incisión es espacial y cultural o social.

2.4 La intervención de Serra en el espacio urbano

Richard Serra hizo una gran contribución al escenario del arte urbano. Sus intervenciones interrumpieron el paisaje urbano, y esto implica también una incisión importante tanto en el entorno (espacio) como en la recepción del espectador.

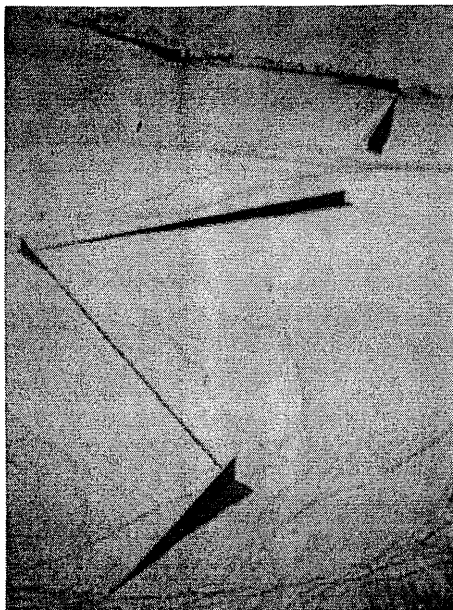
(...)Rompió con las convenciones como ningún otro escultor, si bien conservó el lenguaje elemental de la plasticidad en su forma más estricta... Serra es un escultor genuino que sometió paisajes y ciudades enteras a su escultura. Al hacerlo, tomó el peso, la masa, la gravedad y su desarrollo hacia la dirección, la secuencia y el horizonte y los transformó en aspectos escultóricos.⁵²

Serra intervino en el paisaje a partir de 1972, y, más tarde su trabajo comenzó a intervenir el paisaje urbano. En Shift (al norte de Toronto) señaló y desarrolló una inmensa colina con seis muros de longitud idéntica, que se pierden hasta donde la vista alcanza a ver.

El estudio de la escultura como parte del paseante que la recorre, contrasta con la visión general. Precisamente sobre este aspecto dialéctico reposarán los nuevos espacios de experiencia y campos de fuerza abiertos en torno a los cuales se desarrollará su escultura. Así, Serra establece un nuevo paradigma para el arte público en el que, según él mismo, la experiencia de la construcción plástica por parte del espectador es decisiva... Estas obras modifican las condiciones de percepción, convirtiendo el espacio en escultura y la escultura en espacio.⁵³

⁵² Ruhrberg-Schmeckenburger-Fricke-Honnef, *Arte del Siglo XX*, Taschen, Köln, 1999, p. 539.

⁵³ *Ibidem*, pp. 539 y 542.



Richard Serra
Shift,
Toronto, 1970-72

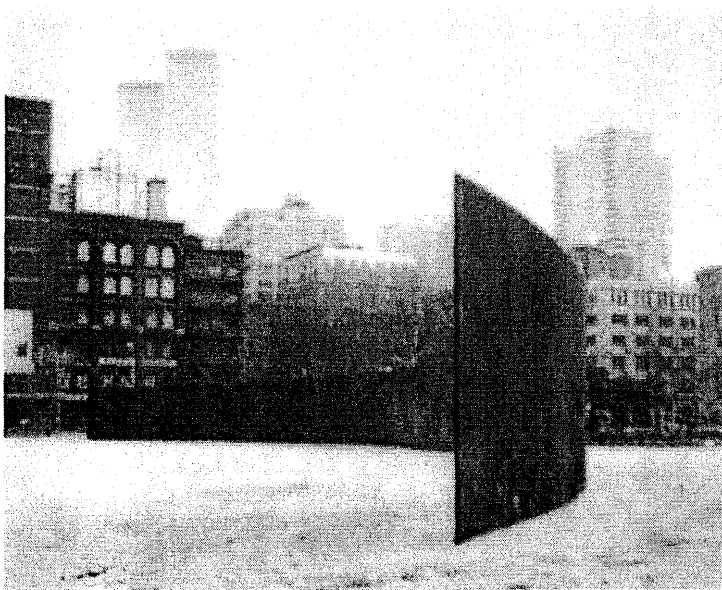
La contribución de Serra al arte público no sólo fue importante en relación a la intervención de un espacio mismo o a la relación espacial que propusieron sus obras, sino también hizo gran contribución con respecto al uso de la escultura pública en relación y función del monumento, y los impactos que genera una obra pública en el entorno social.

Retomando este concepto de convertir al espacio en escultura y la escultura en espacio (o bien, la visión o postura en aquel momento), Serra concibió sus obras para y en torno a un espacio dado. Con esto nos referimos a la especificidad espacial de la cual hablaba Serra: obras creadas para un sitio específico pero ahora en un contexto urbano, en un espacio público que involucra factores sociales, políticos, culturales, etc., que considerar. En base a estos conceptos fue creada la obra *Tilted Arc*, encargada por la Administración de Servicios Generales para ser instalada permanentemente en la plaza del edificio federal Jacob K. Javits en el bajo Manhattan, en 1981. En 1985 un nuevo administrador comenzó a reconsiderar la presencia de la obra en el lugar y planteó trasladarla a otro espacio. La polémica que generó esta proposición es importante de señalar, ya que a través de los registros de esta discusión tenemos un ejemplo de las implicaciones sociales y políticas que puede generar una intervención en un espacio público, que no es menos importante que la obra misma. Apelando a esta especificidad espacial, la cual Serra mencionaba que la obra había sido concebida para ese lugar, construida ahí y comenzó a formar

parte del lugar, “alterando la naturaleza del mismo”⁵⁴, Serra responde a esta propuesta diciendo: “*trasladar la obra es destruirla*”⁵⁵. Finalmente la obra no pudo mantenerse en el lugar, y los adversarios explicaban que:

(...)la obra entraba en conflicto directo con el lugar convirtiéndose en un obstáculo tanto para la visión normal como para la función social de la plaza y, por lo supuesto, sería más placentero contemplarla en el espacio abierto del campo.⁵⁶

Así mismo consideraban que la escultura marcaba una diferencia imponiéndose y compitiendo con la arquitectura del conglomerado de edificios cívicos del entorno. Por esta razón y por otras como la de que “el muro” impedía al personal de seguridad una visión clara y total de la plaza, el alto juez del Tribunal Americano de Comercio Internacional inició una campaña para quitar la escultura de Serra.



Richard Serra
Tilted Arc
New York, 1980

El público general demostró una gran incomprensión con respecto a la obra y su especificidad espacial, hecho que también contribuyó a la justificación de trasladar la obra a otro sitio. Las justificaciones de Serra para impedir que la obra fuera desplazada/destruida son muy bien comprendidas para quienes

⁵⁴ Douglas Crimp, *La redefinición de la especificidad espacial*, en *Modos de hacer*, p. 145.

⁵⁵ Richard Serra citado por Douglas Crimp, op. cit., p. 145.

⁵⁶ Douglas Crimp, op. cit., pp. 145 y 147.

conocen su obra *Splashing*. En esta obra es evidente que al trasladar la obra a otro espacio significa que deje de existir, es más, no puede pensarse que esta obra creada para ese espacio particular pueda ser movida del mismo sin destruirla. Serra con *Tilted Arc* hizo lo mismo, pero ahora en un espacio público que está expuesto a las reacciones de la gente en general y a las acciones del poder.

El material de la obra, su escala y su forma no sólo intersectan con las características formales de su entorno, sino que también se cruzan con los deseos y principios de un público muy diferente de aquel que se conmocionaba y aprendía del arte radical de fines de los 60.⁵⁷

Sin embargo, esta especificidad que asume Serra al trasladar el concepto al espacio público parece quedarse a un lado, ya que podemos entender que estas nociones del entorno público también implicarían incorporar a la planificación o estructuración de la obra las repercusiones de la misma en el espectador, más aún en un espacio que se comparte con diversas posturas tanto sociales, como culturales y políticas. Evidentemente, las consideraciones de Serra a este respecto son las de "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"⁵⁸. Sin embargo, en una sociedad individualista construida en base a las necesidades personales y egoístas, *Tilted Arc* fungió como reflejo de esta condición donde se interponían las necesidades tanto del autor como las del gobierno y las del espectador. Por otro lado esta mala acogida de la obra estaba justificada por considerar que era agresiva y egoísta, ya que "Serra había antepuesto sus necesidades a las de la gente que había de vivir con su obra."⁵⁹

En otros aspectos, Serra bien consideró lo público en sus obras. Como concepto, no sólo podemos verlo por las grandes dimensiones de sus obras, sino también porque la producción de las mismas pasó del taller del artista al espacio mismo de emplazamiento, confrontando de esta manera al público con el proceso de la obra. Por otro lado, Serra "se rehusó a oficiar las operaciones mistificadoras del arte"⁶⁰, donde el material en estado bruto se transforma en

⁵⁷ Douglas Crimp, op. cit., p. 147.

⁵⁸ Ibidem, p. 168.

⁵⁹ Ibidem, p. 169.

⁶⁰ Ibidem, p. 152.

productos acabados o en artefactos de lujo, como lo son las obras de arte. Serra utiliza el material únicamente como medio de producción.

Podría decirse que consideró lo público casi como un medio de acercamiento de la obra de arte al público en general, invirtiendo de esta manera, “el sentido que toma generalmente la escultura al aventurarse en el espacio público, sentido que un crítico describió con resignación en pocas palabras: *Todo lo que podemos hacer es colocar arte privado en lugares públicos.*”⁶¹

Con esto nos referimos finalmente a los conceptos de lo público y lo privado, y sus implicaciones referidas en el capítulo I.

Sin duda, Serra pretendió desmitificar la idealización de la obra del escultor, y de esta manera él concebía sus obras para espacios públicos como construcciones, no como autorreferencialidad. “El tema es cómo la obra altera un lugar dado, no la identidad de su autor. Una vez que las obras son instaladas en un espacio público, pasan a ser responsabilidad de la gente”⁶² Y de esta manera nos responde a esta falta de consideración con respecto a las implicaciones de la recepción del espectador por parte de Serra. Podemos pensar por lo tanto, que la decisión de trasladar la obra a otro espacio, significa la decisión del espectador a destruir la obra como parte de su responsabilidad, o por otro lado, un claro reflejo del poder de una parte de la sociedad de tomar decisiones privadas en un contexto público. Cualquiera sea la respuesta, las palabras de Serra no reflejan su postura al resistirse al traslado de la obra, ya que si efectivamente la obra pasa a ser responsabilidad de todos, es también competencia de todos tomar las decisiones al respecto de una obra pública. Evidentemente este término de “todos” es tan relativo y posible de manipular como las preguntas que aquí se exponen. Conforman parte de una realidad social, que como se mencionó anteriormente, es tan diversa y compleja, que puede ocasionar manipulaciones de parte de quienes ejercen el poder. Sin embargo, como parte de esta responsabilidad social es también la aceptación o el rechazo de la obra. Aquí el artista se arriesga tanto como se expone a esta recepción del espectador, incorporando esto a la verdadera especificidad de la obra.

⁶¹ A. Goldin, *The esthetic ghetto: some thoughts about public art*, en *Art in America* 62, citado por Douglas Crimp, op. cit., pp. 153 y 154.

⁶² Richard Serra, *Extended notes from sight point road*, citado por Douglas Crimp, op. cit. p. 156.

Según ello, el conflicto es un elemento determinante en el contexto real de la obra. Serra, sin embargo, no parece asumir totalmente esto último al defender la especificidad de su obra como razón suficiente para justificar su permanencia. Esta parece ser la paradoja esencial de su lógica, ya que si asumiera esta especificidad política y conflictiva no esperaría que las instituciones con las que se enfrenta le dieran finalmente la razón asimilando su obra como plausible.⁶³

Por otro lado, su obra *To encircle base plate hexagram, right angles inverted* también careció de *sentido público* en otros aspectos. Esta obra fue creada para un callejón peligroso del Bronx (New York, 1970), utilizado por delincuentes para desmontar coches robados. Aquí la falta con consideración de parte de Serra está en relación a los espectadores, que evidentemente

(...) no estaban interesados en contemplar una escultura (...) (...) y era un error por parte de Serra el pensar que alguien del mundo del arte se interesara lo suficiente por una escultura como para aventurarse en aquel rincón "siniestro" del Bronx.⁶⁴

Por lo tanto la obra existiría (para el mundo del arte) como registro (como fotografía), "desvinculándola por lo tanto de su hipotética especificidad,"⁶⁵ y actuando de la misma forma como las obras de intervención del paisaje, que en su momento Serra consideró a estos lugares aislados como insatisfactorios, comentando "*No, preferiría ser más vulnerable y tratar con la realidad de mi propia situación vital.*"⁶⁶ De esta manera el paisaje aislado (también en este caso el de la obra de Serra) actúa como un espacio privado.

⁶³ Douglas Crimp, op. cit., p. 148.

⁶⁴ Ibidem, p. 157.

⁶⁵ Ibidem

⁶⁶ Richard Serra, citado por Douglas Crimp, op. cit., p. 156.



Richard Serra
To encircle base plate hexagram
 Bronx, New York, 1970

Por último, la obra *Terminal* realizada para el centro de la ciudad alemana de Bochum (principal ciudad del distrito acerero), en el nudo central del tráfico urbano, fue graffiteada y la recepción de la obra fue bastante negativa, considerándose como fea e inapropiada. Como parte de esta controversia, el Partido Demócrata-Cristiano utilizó la imagen de la escultura como parte de su campaña política. Consideraban que la obra no reflejaba la labor de los trabajadores, más bien la denigraba.

El uso del acero implica valentía y elegancia en todo tipo de construcciones y no monumentalidad monstruosa. La escultura causa terror porque su torpe masividad no está compensada por otras cualidades. El acero es también un material que significa, en gran medida, durabilidad y resistencia a la oxidación y ello es especialmente cierto en el acero producido en Bochum. Sin embargo, esta escultura, hecha sólo de acero simple, tiene ya una apariencia herrumbrosa y cochambrosa. El acero es un material altamente cualificado derivado del hierro y no una materia prima.⁶⁷

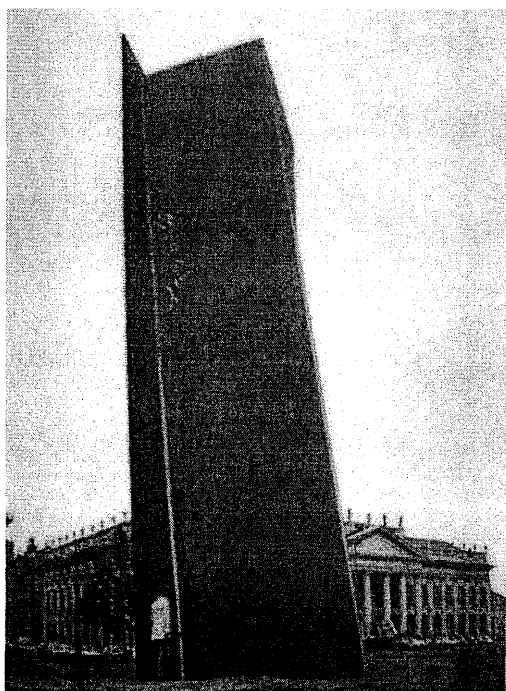
Sin embargo, Serra precisamente estaba hablando de esta hipocresía con la que los políticos hacían uso a su conveniencia, "en un momento en el que la clase

⁶⁷ Nota de prensa de los representantes del CDU (Partido Demócrata-Cristiano) en el ayuntamiento de Bochum, reproducido en *Terminal von Richard Serra*, citado por Douglas Crimp, op. cit., p. 164.

obrero alemana estaba sufriendo la política brutal de este partido.”⁶⁸ De esta manera la crítica social quedaba reducida a que el arte público debía expresar una identificación positiva. En este caso particular, el acero “debía ser enmascarado hasta llegar a ser irreconocible por quienes lo producen.”⁶⁹ Aunque Serra pretendía presentar a los obreros del acero el producto que ellos mismos trabajan sin ningún simbolismo, los obreros no sentían ninguna identificación con su escultura, ya que ellos,

(...) aunque produjeron las planchas con las que está hecho u otras similares, nunca las han poseído. Los trabajadores no tienen por tanto ninguna razón para enorgullecerse o identificarse con ningún producto del acero.⁷⁰

De esta manera no hay posibilidad de identificación ni recepción positiva de la obra, en relación a los obreros que trabajan el acero.



Richard Serra
Terminal
Bochum, Alemania, 1977

Como en la mayoría de las obras de Serra, la respuesta social causó controversia y disputa, las obras finalmente fueron retiradas del lugar y trasladadas al museo. Las decisiones que se tomaron con respecto al destino de

⁶⁸ Douglas Crimp, op. cit., p. 164.

⁶⁹ Ibidem, p. 165.

⁷⁰ Ibidem

las obras fue una decisión privada. Llegamos aquí nuevamente a preguntarnos por el concepto que define lo público y lo privado.

Si bien es cierto que en muchos casos la intención de Serra no fue percibida por el común del espectador, y la respuesta de las instituciones que giraban alrededor de la obra tampoco fue aprobadora, la obra de Serra si logró una gran y fuerte incisión en el espacio público,⁷¹ causando una confrontación que finalmente desencadena la reflexión. Esto es lo que podríamos considerar como su gran aporte.

La intervención de un espacio público se mide en parte por la recepción del espectador. Con esto nos referimos a la diversidad del espectador, que sería ingenuo pensarlo como una sola entidad como si se tratara de un pequeño grupo de individuos que han tomado decisiones *a priori* con respecto a cómo percibir una obra de arte. Sin duda, las respuestas pueden ser tan infinitas como contrarias, pero esto es siempre considerando los aspectos que giran en torno al lugar mismo. La problemática está principalmente en la intención del autor y su pretensión, en la incorporación de los aspectos públicos y privados dentro del mismo espacio público, donde el artista ejerce un papel (en parte) como intérprete de los elementos de una sociedad dada, y por lo tanto este papel puede entenderse como privado también.

De esta manera, la obra de Serra pone en cuestión las nociones de lo público y lo privado, cuestionando también la especificidad de la obra, donde la reflexión entorno a ella llegó a "develar la verdadera especificidad del lugar, su especificidad política."⁷² Por lo tanto el arte público puede manifestarse también como un lugar de acción política. De este modo, como menciona Douglas Crimp "las esculturas de Serra no trabajan con los espacio, sino contra los espacios."⁷³ Y esto lleva a todo lo que en su contrariedad pueda implicar, incluyendo las contraposiciones del receptor y finalmente las acciones que el espectador (cualquiera que sea) pueda tomar al respecto. Esto sin duda, conforma parte de la obra y parte fundamental para el enriquecimiento de la misma, ya que las obras de arte público una vez instaladas y citando a Serra una vez más: "pasan a

⁷¹ Esto no se entienda como que la incisión deba ser siempre a manera de interrupción; como conflicto, sino como forma de producir una reflexión profunda entorno a la obra.

⁷² Douglas Crimp, op. cit., p. 171.

⁷³ Ibidem, p. 153.

ser responsabilidad de la gente⁷⁴ porque están en constante cambio, dentro de un contexto cambiante. De otro modo podemos decir que están vivas.

⁷⁴ Richard Serra, *Extended Notes from Sight Point Road*, citado por Douglas Crimp, op. cit., p. 156.

CAPÍTULO III

CONCEPTOS DE LA SERIE DE INTERVENCIONES EL OLVIDO, PRESENCIA-EVIDENCIA PARA LOGRAR UNA INCISIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO

3.1 La indiferencia hacia el espacio público

El espacio público es un lugar complejo compuesto por elementos que pueden verse modificados constantemente. Elementos que están en continuo desplazamiento y por lo tanto la función o uso del espacio se ve también modificada a través del tiempo. El espacio público es por definición un lugar conflictivo, un espacio compartido por diversos individuos de diferentes culturas, identidades, educación, ideología, etc. Sin embargo, el espacio público es nuestro capital social. Es el lugar accesible a todos los ciudadanos, el lugar de intercambio que permite formular la opinión pública. Es un bien común que todos podemos utilizar y disfrutar.

Las plazas públicas se diseñaron para ser lugares de encuentro, de tolerancia, de descanso, de fiesta y celebración, de reunión social y política, de discusión y debate. Un espacio para tomar decisiones y establecer diálogos. Las calles no sólo han tenido la función de movilización y desplazamiento, sino que a través del desplazamiento por ellas, podemos establecer un recorrido, y por lo tanto entablar relaciones con el espacio (conformadas por una red interminable de relaciones históricas). "Presencia del pasado en un presente que lo desborda y lo reivindica".⁷⁵

En nuestra época el espacio público se ha ido convirtiendo en un lugar incómodo, un lugar de desagrado, un lugar que muchas veces carece de tiempo e historia para quien transita, o mucho peor, en un lugar de simple tránsito sin importancia, en un trámite, un lugar indiferente. Espacios a los cuales les hemos impuesto la función de tránsito rápido sin detención. Nuestra era del automóvil ha ejemplificado esta noción del espacio público como un lugar obligatorio de tránsito rápido, no sólo con el fin de desplazamiento, sino como espacios sin

⁷⁵ Jean Starobinski citado por Marc Augé, *De los lugares a los no lugares. Espacios del anonimato, en Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993, p. 81.

identidad ni reconocimiento, espacios de reciclaje emocional: se desecha su historia, su tiempo. La señalización en muchas ciudades no sólo ha sido indispensable para la mejor comprensión y ubicación del transeúnte en el espacio, sino que se ha convertido en casi el único referente real para muchas personas, el único medio de ubicación en el espacio. Transitamos por los mismos espacios sin verlos realmente, o sin darnos cuenta de todo lo que nos rodea, como una acción cotidiana mediada por la costumbre: una acción automatizada, desposeída de memoria histórica colectiva, de referentes reales. "La desmemoria colectiva es una dolencia mundial."⁷⁶

El espacio público es un espacio simbólico; significa, pero su significación está en constante cambio; sugiere y evoca, al mismo tiempo que está sucediendo, accionando y debatiendo. Sin embargo, hoy muchos espacios están detenidos, suspendidos en una especie de indiferencia o de costumbres sin sentido.

Nos encontramos frente a el desierto del espacio público (desolación por saturación) denominado por Gilles Lipovetsky como "un desierto paradójico, sin catástrofes, sin tragedia ni vértigo, que ya no se identifica con la nada o con la muerte,"⁷⁷ donde las aspiraciones se dirigen hacia el confort, el ocio, el retiro de la actividad en el exterior para refugiarse en el interior. Este desierto que ha convocado a la indiferencia y que ha reflejado y definido la atmósfera del hombre contemporáneo sigue ganado terreno. "El desierto ya no se traduce por la rebelión, el grito o el desafío a la comunicación; sólo supone una indiferencia ante el sentido, una ausencia ineluctable, una estética fría de la exterioridad y la distancia, pero de ningún modo de la distanciaci3n."⁷⁸ No es el retiro ni el recogimiento, es la distancia emocional, relacional, que no interactúa ni se involucra, sino que levita por la superficie y transita por su entorno como sin darse cuenta pero a su vez con cinismo (o indiferencia cínica). La indiferencia es un desierto quieto, inmóvil, pero jamás pasivo. Está desposeído de ideales y de fe. "Dios ha muerto, las grandes finalidades se apagan, pero *a nadie le importa un bleo*."⁷⁹

⁷⁶ Octavio Paz, *El azar y la memoria. Saludo y respuesta a Teodoro González de León*, discurso en México el 18 de noviembre de 1989, p. 5.

⁷⁷ Gilles Lipovetsky, *La indiferencia pura*, en *La era del vacío, Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986, p. 35.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 37.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 36.

Definimos de alguna manera a una humanidad cansada, desmotivada, pero sumergida en una depresión bipolar, en una disociación de lo público y lo privado: apática e indiferente frente al espacio público, ya que sus motivaciones se relacionan con su bienestar personal, con la preocupación por satisfacer el deseo inmediato, el capital personal como un ente separado y promocionado por la distancia hacia el exterior, que pretende hacer omisión de las redes de conexión entre lo interior, lo externo y viceversa, haciéndolo cada vez más individualista y narcisista. Figura mítica, la de Narciso, que representa trágica pero también cutáneamente la sensibilidad de nuestra época. Un narciso que transita sin obstáculos, donde el sentido de su vida es vivir flotante, *cool* y entretenido. "Ya es posible vivir sin objeto ni sentido."⁸⁰ Podríamos agregar: sentido real, ya que su sentido es justamente lo que podríamos entender como no sentido: vivir sin sentido, pero vivir al fin. Sin embargo, el consumismo de este sin sentido real no deja de alimentar a narciso. Lo abastece finalmente de los recursos exteriores sin que él se de cuenta, haciéndolo creer que su imagen sólo refleja a sí mismo.

La indiferencia en la era post industrial se ha desarrollado por la saturación de información, por el bombardeo de imágenes (la publicidad y los medios masivos) por "la locura visual" ; por el exceso y la diversidad de opciones establecidas en un menú impuesto por el mismo sistema. "El posmodernismo no es más que un grado suplementario en la escalada de la personificación del individuo dedicado al *self-service* narcisista y a combinaciones caleidoscópicas indiferentes."⁸¹ Una indiferencia ubicuista, no alienada, exacerbada del yo, de la individualidad, incrementando la valoración del espacio privado y la "desmovilización del espacio público."⁸²

Estas relaciones generadas en la era post industrial o también llamada posmodernidad y que atañen a la vida pública y privada, no sólo las encontramos en grandes urbes, sino también en algunas pequeñas. Espacios convertidos en no-lugares: una suerte de intersticios, vaciados de significado. Espacios que han perdido su connotación de lugar simbólico debido en gran medida a una súper democratización, donde lo mismo cabe un restaurante chino, que una tienda de zapatos, que un exiliado (un vacío simbólico en la organización de dicho lugar).

⁸⁰ *Ibidem*, p. 38.

⁸¹ *Ibidem*, p. 41.

⁸² *Ibidem*, p. 42.

Espacios públicos que se encuentran desiertos en el sentido de su organización social; sólo se va de paso y entre más rápido mejor. El orden se ha establecido por una sola cabeza que observa desde las alturas, controlando y observando que todo funcione en base a los estándares establecidos, a la manera de un aeropuerto, una sala de espera de un hospital o el estacionamiento de una plaza comercial. La información es mediática, y de alguna manera los espacios funcionan como promotores del cada vez más reducido contacto humano. Por esto, entre más automatizado se encuentre el tránsito, la experiencia y las relaciones con un lugar, mejor será para su funcionamiento.

Resulta claro que lo anterior implica una cierta autoridad, por no decir autoritarismo que organice estos lugares. Creo que no podemos calificarlo como autoritario debido a que no existe ninguna denuncia. (¿A quien se le ocurriría sentenciar de algún modo la organización de la mercancía en un supermercado o la disposición de las cajas registradoras que se encuentren a la salida?). Lo indispensable es que narciso (nosotros mismos) pueda transitar lo más cómodamente posible sin necesidad de buscar sentidos ocultos en este camino. Hay que llegar del pan a la leche lo más pronto posible, y luego salir triunfante como el cazador regresando del bosque con su presa, pero sin las incomodidades ni los riesgos que esto implica, y sobre todo, higiénicamente. Esta autoridad ha sido delegada, no oficialmente ni a través de algún sindicato: ha sido delegada por abandono. El espacio público, o mejor dicho, la organización del espacio público ha sido abandonada en manos de lo privado, como una transición natural o una nueva organización que refleja y conforma la problemática esfera de lo público, cada vez más desolada.

Por último, debemos señalar que estas relaciones del espacio público referentes a nuestra época y encontradas tanto en una gran urbe como en una pequeña se deben de alguna manera a que las fronteras antes reconocidas entre lo urbano y lo rural han ido desapareciendo paulatinamente en unos casos y en otros de manera abrupta. La lógica del capitalismo avanzado ha permeado hasta los resquicios que la modernidad solía identificar con ese estado natural de las cosas. Esto ya no opera de la misma manera y entenderlo es sólo el principio y la base para proyectarnos hacia un futuro más práctico. Para romper con la inercia del abandono del espacio público (en cualquier ámbito cultural o espacio como

lugar de una gran o pequeña urbe) requiere de inteligentes y creativas maneras de incidir en el espacio público, o como lo ha planteado Fredric Jameson:

(...) una manera que nos permitiría recuperar nuestra capacidad de concebir nuestra situación como sujetos individuales y colectivos y nuestras posibilidades de acción y de lucha, hoy neutralizadas por nuestra doble confusión espacial y social.⁸³

El productor visual puede entonces atender a otra doble naturaleza que se implica en esta acción de intervenir creativamente: la idea de colectividad o masa pública y la de sujeto individual. Esto nos coloca en el principio de un gran debate que al igual que se declara la muerte de Dios, del sujeto, del arte y el abandono del espacio público, también impele a accionar desde la voluntad creadora que define en gran medida el proyecto entero de raza humana y todas sus vertientes productoras de conocimiento. Aparece el problema como si debiera atenderse desde la lógica de las masas y al mismo tiempo desde la experiencia individual.

Este debate sigue en marcha y ha encontrado en figuras históricas algunos referentes. Omar Calabrese en su libro *La era neobarroca* enmarca en dos figuras el debate: la visión excéntrica del barroco en franca oposición con la visión monocular del renacimiento clásico. Sin pretender ahondar en este debate, sí debemos señalar las dificultades que enfrenta el productor visual que aborda una realidad urbana fragmentada no sólo en su morfología, sino en los esquemas con que se le percibe y estudia, y a partir de los cuales se acciona sobre él.

Con esta doble naturaleza no sólo nos referimos a la condición esquizofrénica con la que se suele identificar a la llamada era post industrial, sino a la capacidad de establecer una estructura operante en el interior de la obra plástica (en este caso de la intervención) a partir de la percepción del autor, pero no desde una visión monocular, sino desde la visión binocular que es de naturaleza humana. Esa visión que impide estabilizar la imagen de cualquier objeto y que probablemente se acerca más a la naturaleza de un espacio público que por definición es inestable, mutable y polimórfica. El considerar que una estructura de tal naturaleza pudiera ser operante como proposición de nuevas posibilidades relacionales en el espacio público, no está exento de un cierto arrojo

⁸³ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 120 y 121.

y hasta nos atreveríamos a decir una cierta intuición, por más que este último término alarme a más de un moderno. Al estudiar los fenómenos sobre la percepción desde un modo racional nos encontramos siempre con obstáculos que impiden establecer parámetros rígidos, los cuales al igual que la esfera pública, poseen características de inestabilidad, difícilmente comprobables desde una visión *clásica o moderna*, los cuales pueden sólo darnos un acercamiento al fenómeno, no una idea certera del mismo.

Mas allá de proponer un modelo operante único, trataremos de analizar precisamente el comportamiento de ciertos elementos que operan al intervenir el espacio público.

Debemos considerar la diferenciación entre el espacio público y el lugar urbanizado, y la manera en que se determinan mutuamente: en ocasiones potenciándose, y en otras neutralizándose. Es necesario hacer esta diferencia ya que en ocasiones las categorías de valor a niveles morfológicos y estructurales aparecen como similares cuando en realidad sólo homologan ciertos contenidos del otro, pero operan y funcionan por diferentes razones y en diferentes estratos de su contextura.

En resumidas cuentas, el espacio público no es tan sólo el lugar urbanizado, sino ese espacio conformado por las percepciones, usos y costumbres de quienes lo habitan. Por lo tanto, podríamos afirmar que existe también dentro del espacio público un espacio político, religioso, científico y en general, cualquier disciplina o pensamiento que convoque a la cohesión de individuos en un solo lugar (en este caso urbano), y que siempre está contrapuesto a la existencia del individuo en un ámbito privado, cerrado y estable.

3.2 La intervención como un medio de incisión

Incidir es repercutir o influir una cosa con otra, o bien penetrar en una cosa. "El término griego original: *Kéntron*, significa justamente incisión, agujero, como el producido por un agujijón o por la púa del compás que, rotando sobre el otro extremo, traza una circunferencia."⁸⁴ Por lo tanto, al hablar de incisión nos referimos a la acción de repercutir, de influir o de llegar más allá (penetrar) de la superficie: Causar un efecto que puede ser inmediato (como reacción) o posterior (como repercusión).

Intervenir un espacio público significa modificarlo, alterarlo o interferirlo. Cambiar sus elementos de lugar o transformarlos. Cambiar su forma espacial, aunque no necesariamente su estructura de lugar (topos), o cambiar la disposición de sus formas como reordenamiento y redistribución. O de otra manera; insertar elementos en el espacio que permitan generar nuevas relaciones con el mismo. Cualquiera sea su forma, se está interviniendo el espacio modificando algo en él.

Podría decirse que intervenir implica accionar sobre un espacio con la intención de incidir o como un medio de incisión tomando posesión del mismo. En esta acción debemos considerar las nociones que Michel de Certeau propuso sobre el espacio y el lugar:

El espacio, para él, es un "lugar practicado", "un cruce de elementos en movimiento": los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo. (...) El lugar como conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden y el espacio como animación de estos lugares por el desplazamiento de un elemento móvil (...)⁸⁵

De otra forma podríamos definir al espacio como la acción y el movimiento de un lugar, y al lugar como el conjunto de elementos determinados por el espacio que conforman un sitio dándole su carácter y su identidad.

⁸⁴ Felx Duque, op. cit., p. 40.

⁸⁵ Michel de Certeau, citado por Marc Augé, op. cit., p. 85.

Provocar una incisión en un espacio público no sólo es una acción directa sobre el espacio físico, sino una incisión (acción) en el espectador: en el paseante que transita por un lugar. Con esto nos referimos a un cambio o alteración en la percepción del espectador acostumbrado a transitar por un lugar. La acción de intervenir un espacio público está dirigida a provocar una reflexión en quienes transitan los lugares, quienes al mismo tiempo adquieren la dimensión de la experiencia humana conformada por el espacio, interfiriendo en su ritmo habitual.

Para lograr esta interferencia y por lo tanto una reflexión o reconocimiento en el espectador no basta con imponer ciertos elementos ajenos al espacio y al lugar que provoquen una impresión, y por lo mismo una reacción en quien los ve, como una acción de interrupción-distracción, sino utilizar ciertos elementos relacionales del lugar: a su historia y al contexto que lo rodea, así mismo, con la memoria colectiva y con la significación de ese lugar determinado, así también con su función y uso, con las relaciones existentes entre el espacio, el lugar y el espectador. Siempre en esta relación presente-pasado y posteriormente futuro.

Es importante destacar los términos reflexión y reconocimiento, ya que en su prefijo "re" se manifiesta un especie de retorno, de regreso, de *feed back* en términos de comunicación, que implica el ejercicio de la memoria y de la recurrencia a un lugar. Por tanto, la intervención también opera en estos sentidos. Los elementos elegidos para intervenir este lugar deben poseer la doble naturaleza anteriormente mencionada, como reconocibles y nuevos. No pueden por tanto, provenir por completo de un lugar desconocido y al mismo tiempo estar conformados de manera que reactiven la percepción del lugar y la presenten como nueva o por lo menos reordenada. Por esta razón su conformación, en gran medida debe estar sujeta a la naturaleza del lugar en términos de espacio y de lugar, cubriendo la mayor cantidad de estratos posibles y relaciones probables.

Los artistas podrán intervenir ahora en la ciudad, sólo en la medida en que la entiendan como el lugar en donde la estética opera a través del imaginario

colectivo y es en este campo en donde las propuestas deben incidir en primer término.⁸⁶

Por lo tanto, al intervenir un espacio público utilizando elementos que se relacionan de alguna manera con el lugar, se está reactivando las relaciones históricas y de contexto de un espacio con quienes lo transitan cotidianamente, y de este modo se está resignificando al lugar por medio de la evidencia de elementos. Evidencia por la presencia de elementos que tienen una significación en ese espacio (elementos reconocibles), desde la cual Merleau-Ponty explica que en la evidencia de la cosa es donde se funda la constancia de las relaciones y no que la cosa se reduzca a relaciones constantes de significación. Sin embargo, debemos señalar que la lectura de las obras de arte siempre ha sido un campo de fuerzas constantemente reordenado.

Si tomamos un elemento cualquiera del entorno urbano para expresar (poner por fuera lo que está dentro) una idea, debemos primero apropiárnoslo, es decir, extraerlo de su contexto e interpretarlo para después reinsertarlo. Al considerar el concepto de expresión estamos presuponiendo una cierta división en el sujeto y,

(...) con ella, toda una metafísica del exterior y el interior, del dolor acósmico del interior de la mónada, y del momento en el que -a menudo en forma de catarsis- esa emoción se proyecta hacia fuera y se patentiza como gesto o como grito, como comunicación desesperada o exteriorización dramática del sentimiento interior. (...) La teoría contemporánea, a quien se ha encomendado, entre otras, la misión de criticar y desacreditar este modelo hermenéutico del interior y el exterior, lo estigmatiza como ideológico y metafísico.⁸⁷

Sin ningún afán de desentrañar esta disciplina de la teoría contemporánea o discurso teórico sí resulta necesario abrir un breve paréntesis para enfocar el problema de cómo intervenir para luego incidir.

El concepto de "verdad" es sin duda parte del bagaje metafísico del cual el postestructuralismo pretendió alejarse o mejor dicho abandonar. Lo cual

⁸⁶ Oscar Olea, *El arte urbano*, UNAM, México, 1980, p. 96.

⁸⁷ Fredric Jameson, op. cit., p. 32.

podemos interpretar como “la crítica postestructuralista de la hermenéutica, y de lo que podríamos llamar esquemáticamente la crítica del <modelo de la profundidad>”⁸⁸. Este modelo podríamos decir que se encuentra inscrito dentro de otros cuatro modelos de profundidad, que por lo general han sido rechazados por la teoría contemporánea:

(...) El modelo dialéctico de la esencia y la apariencia (junto con toda la gama de conceptos de ideología o falsa conciencia que usualmente le acompañan); el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto o de la represión (que es sin duda el objetivo del sintomático y programático escrito de Michel Foucault *La volonté de savoir*); el modelo existencialista de la autenticidad y la inautenticidad, cuya temática trágica o heroica guarda una muy estrecha relación con esa otra gran oposición de alienación y desalienación que, por su parte, también ha caído igualmente en desgracia en el período postestructuralista o posmoderno; y, finalmente, el más reciente cronológicamente: el modelo de la gran oposición semiótica entre significante y significado, que fue rápidamente desentrañado y desconstruido durante su breve momento de apogeo en los años sesenta y setenta. Lo que ha sustituido a estos diferentes modelos es, en la mayoría de los casos, una concepción de las prácticas, los discursos y el juego textual (...) ⁸⁹

La profundidad, en otras palabras, se sustituye por la superficie o por múltiples superficies (la intertextualidad, que en este sentido, para nada nos referimos a la profundidad) y las relaciones existentes entre estas superficies, es decir relaciones entre textos, que en este caso, al intervenir un espacio público se manifiestan como textos culturales (por las relaciones con el entorno, su función y uso del espacio público particular).

Sin embargo, y a pesar de que los elementos seleccionados para las intervenciones poseen esta naturaleza de texto cultural, no podemos hacer caso omiso a la doble razón con que el público enfrenta un objeto artístico. Es decir, la pregunta de ¿qué significa o qué quiso decir? siempre es ineludible del razonamiento del público, en tanto el objeto insertado es reconocido como un objeto artístico. Es el *Cuchillo de Fantomas* de Melquíades Herrera. Donde el objeto es de un modo si es medido por sus cualidades estéticas, o de otro, por su

⁸⁸ Ibidem, p. 33

⁸⁹ Ibidem, pp. 33 y 34

naturaleza morfológica. De aquí que se decida no anunciar las intervenciones , sino simplemente intervenir la cotidianidad sin previo aviso, ni mucho menos anunciarlas como eventos artísticos, ni poner junto a ellas un discurso escrito o un título. Todo esto con el fin de no interferir en la percepción o relación espontánea que el espectador pueda tener con la obra.

Las intervenciones presentadas al final de la investigación trabajan con la relación de la historia de un lugar particular y las relaciones de un espacio particular. Los elementos insertados en el espacio hacen evidencia del olvido de un pasado, la pérdida de la memoria colectiva de un lugar, o bien, la indiferencia hacia un espacio determinado con relación a su contexto histórico. Son el olvido; presentado, evidenciado. Más que revivir el pasado o revivir la historia de un lugar particular, el espectador puede reconocer en los elementos que están interviniendo el espacio fragmentos del pasado, pero poseídos de nuevos significados, que al remitirnos al pasado establecen una conexión-reflexión con el presente de ese lugar, pretendiendo establecer y reactivar la relación y conexión de un lugar y espacio con su contexto más amplio: pasado, presente y posteriormente futuro.

Yo considero mis trabajos como intervenciones. Puede tratarse de instalaciones o acciones, pero siempre se trata de elementos transformados por el contexto en el cual se resitúan, y que es un contexto que a su vez transforman...El contexto es tanto un punto de partida como uno de llegada.⁹⁰

No hay un manejo del sentido de la pureza, estas intervenciones aunque funcionan como conectores de relaciones espaciales y perceptivas, no se encuentran aisladas en su propia expresión estética, cuyo contenido gestual podría en todo caso sentenciar su propio fracaso.

Con fracaso nos referimos al aislamiento en el que se desenvolvían la mayoría de las obras de la modernidad realizadas en espacios públicos. No olvidemos que algunas de las razones de intervenir el espacio público tiene que ver, históricamente, con la necesidad de reactivar la dinámica de lecturas posibles con un público más amplio que el que visita museos y galerías. Sin embargo, el

⁹⁰ Antoni Muntadas, entrevista con G. Mantenga, Mendel, 1982, exposición de Antoni Muntadas en Laboratorio Arte Alameda, México D.F., 2003.

hecho de que esta nueva visión se extraiga de la expresión (como manifestación del interior puro), o dicho en términos de la teoría contemporánea, de los afectos, los productos a los que nos estamos refiriendo (las intervenciones) no están exentas de sentimiento, que sería mejor denominar "intensidades" y que son ahora impersonales a diferencia del estilo que era único y personal, y que ahora flotan libremente tendiendo a organizarse en una peculiar euforia (formada por intensidades más que por expresiones de sentimientos).

Incidir implica reconocimiento, como se explicó anteriormente, ¿pero cómo reconocer cuando el sentido de profundidad se ha retocado, donde la profundidad se relaciona como intertextualidad, como conexiones a niveles de la superficie?

Este proceso es muy similar a la acción de alteración que producen las drogas en el cuerpo, las cuales producen un estímulo en el cuerpo activando los neurotransmisores. Para ello deben aparecer como llaves maestras de estos últimos, deben poseer características reconocibles por nuestro cuerpo de manera que puedan surtir efecto. Si algún químico no posee una morfología a nivel molecular similar a la de los químicos que el cuerpo produce naturalmente ante algún estímulo externo (virus, germen, miedo, dolor, etc.), éste primero no podrá ser reconocido por el organismo, quedando anulado su efecto narcótico.

El reconocimiento del espectador entonces se torna vital en los sucesos que siguen a la intervención de un espacio público. El espectador es en sí mismo el conformador de la experiencia total del suceso. El autor ya no aparece como aquel artista que dotaba de significado a la obra y conducía al espectador por el recorrido de la misma, sino que ahora organiza los elementos que brinden al espectador-lector la posibilidad de hacer las conexiones y relaciones que le permitan reelaborar la naturaleza del espacio por el que transita.

Todo esto implica un suceso o una serie de sucesos contenidos en un espacio tiempo o en varios (considerando la diversidad de posibles espectadores). Esto nos impulsa al siguiente estadio de la intervención que a continuación se elaborará.

3.3 La intervención temporal en el espacio público

La temporalidad está definida por diversos factores. El espacio público al estar en continuo movimiento y por lo tanto en constante cambio siempre es temporal. Las obras plásticas que llamamos de carácter "permanente" están diseñadas a partir de una imposición permanente frente al espacio (monumentos, escultura pública de bulto redondo, etc.). Las diversas circunstancias que llevan a una obra de esta índole a cambiar de espacio (son removidas a otro espacio) ponen de manifiesto la categoría de temporalidad que posee el espacio público. Sin embargo, esta condición temporal no está intencionada por el autor de las obras, ni por quienes realizan su gestión. Por lo tanto, cuando hablamos de temporalidad en una obra plástica que se encuentra en un espacio público nos estamos refiriendo a una intención clara de permanencia definida y delimitada por un tiempo determinado en un lugar particular.

La temporalidad la define el carácter momentáneo: una obra que permanece en un sitio por un determinado tiempo, que se instala y luego se desinstala. Dentro de la temporalidad en una obra está el concepto de lo efímero refiriéndose a obras que permanecen en un sitio por un determinado tiempo condicionado por la duración misma de los elementos utilizados y dispuestos en un lugar determinado, es decir obras compuestas por materiales degradables, o acciones o sucesos que transcurren en un tiempo limitado.

Al intervenir un espacio público de manera temporal se acentúa la incisión en el espectador. La recepción del espectador está enfocada hacia el impacto de percibir el espacio de una manera no acostumbrada. Al desaparecer la intervención, el espectador regresa a su antigua costumbre de transitar el espacio, sin embargo ya no puede regresar a la misma percepción anterior. Evidentemente siempre que se logre una incisión. Si las intervenciones fueran definitivas, el cambio de percepción sería temporal. Hasta que la misma percepción del espectador de este espacio cambiado o modificado se vuelva costumbre, y por lo tanto comience a formar parte de la cotidianidad. El espectador asimila lo que ve y percibe hasta convertirlo en parte de su cotidianidad, perdiendo de este modo la capacidad de impacto y reacción que posteriormente pueda conducirle a una reflexión sobre el entorno.

Existe por tanto una intensión desestabilizadora al intervenir un espacio público. Como ya hemos mencionado, dicha inestabilidad aparece como inexistente por los trazos de la malla urbana, que en su mayoría son elaborados desde una visión monocular que da la sensación de estabilidad. También hemos mencionado la naturaleza inestable del espacio público, debido a la inmensa cantidad de agentes que en él influyen y lo determinan. También nos hemos referido al espacio público como un desierto, como un espacio abandonado, no por que nadie lo use, sino por que la acción que determina su lógica ha quedado en manos, en la mayoría de los casos, de la voluntad privada o política y no precisamente de la pública. Si en otro tiempo las ideas de una clase dominante (o hegemónica) configuraron la ideología de la sociedad burguesa, actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma.

(...) La cultura del simulacro se ha *materializado* en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo del valor de uso, una sociedad en la cual, según la observación espléndidamente expresada por Guy Debord, "la imagen se ha convertido en la forma final de reificación mercantil" (*La sociedad del espectáculo*). Y podemos esperar que los efectos de la nueva lógica espacial del espectáculo sustituyan a lo que antaño acostumbraba a ser el tiempo histórico. Por ello, el pasado mismo ha quedado modificado (...) En estricta fidelidad a la teoría lingüística postestructuralista, habría que decir que el pasado como "referente" se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos.⁹¹

Al no poder sujetarnos a una historia unívoca como solía hacerse, el tránsito del espacio público queda sujeto a funciones de la memoria a corto plazo. Así como se olvida el programa de una teleserie transmitido quince días atrás, los sucesos en el espacio público quedan olvidados en un pasado difícil de sistematizar o incluso de percibir. Y debemos señalar que la cualidad de lo memorable no es necesariamente una de las finalidades de la intervención. Nos permitiremos hacer aún otra alegoría: el trabajo de intervenir es similar al de aquel ingeniero que va a construir una presa. No repararemos en la finalidad de la presa sino en los pasos anteriores a esto. Para lograrlo debe entender el sentido del río sobre el que pretende ejercer su influencia. Entender este sentido es

⁹¹ Fredric Jameson, op. cit., pp. 45 y 46

mucho más complejo que tan sólo medir la inclinación del terreno sobre el cual corre el río. En nuestra alegoría, el espectador ejerce el rol del agua y los elementos que ésta pueda traer consigo. La fuerza con la que el agua se precipita por el lecho del río, depende de la época del año y depende también del uso del agua en su transcurso. El ingeniero entonces debe saber cuándo intervenir el río para poder trabajar con él. El primer paso es desviar el agua de su cause habitual. Esto debe hacerse paulatinamente de manera que la presión del agua no conduzca a un desastre. Desviar este cause es de alguna manera la finalidad de quien interviene el espacio público. El metro cuadrado de agua que pasó por el primer elemento para desviar el cause no volverá a pasar por ahí, y si lo hiciera, no lo haría enteramente y compuesto de la misma manera que lo hizo anteriormente. Por lo tanto no importa si tiene memoria de su primer paso por ahí, lo importante es la diferencia que se ha generado desde la última vez. En todo caso, la sistemática repetición en el acto de intervenir el río, terminará por desviar su cause.

Intervenir o determinar un cause implica fuerza y el ejercicio del poder individual. Lo importante en estos casos analizados aquí es que esta fuerza o ejercicio del poder se presente al margen del poder político (aún cuando la gestión política sea vital en una parte del proceso) y, en franca oposición al abandono de la acción en la vida pública de un lugar. El cambio de cause en la percepción de un lugar entonces, debe estar claro en el autor de las intervenciones y debe contar con esa disposición de labor de hormiga que hace y hace, repite y repite hasta lograr un camino o un sentido nuevo de las cosas.

Por esto, lo constante no es lo duradero. Lo constante se realiza en la repetición, y la repetición en el acto de intervenir, no necesariamente en que el elemento creado permanezca. La función de cada intervención es aparecer en un lugar para desestabilizar su cause y después desaparecer. Esta función de la obra de desaparecer deja igualmente alterado el espacio y crea la expectativa de nuevas posibilidades de intervención en el público y sobre todo la posibilidad de nuevas relaciones con el espacio que el espectador transita.

La naturaleza temporal de las intervenciones aquí analizadas, por tanto, obedece a la necesidad de desestabilizar al máximo la percepción que el espectador tiene de un lugar y un espacio. Esta inestabilidad podría lograrse por

otros medios: explosiones, bombardeos o destrucción. Por tanto, debemos hacer hincapié en la voluntad creadora del individuo, que aunque está sumamente problematizada por la época no puede anularse, ni paralizarse.

El énfasis entonces, está puesto en accionar creativamente sobre el entorno público y sobre las posibilidades de nuevas relaciones y nuevos niveles de relación con los otros, y con las otras cosas que habitan el lugar.

Si la lógica del espectáculo se centra sobre la aparente pasividad del espectador, entonces debemos accionar sobre la posibilidad de acción pública, esa que proviene de la cosmogonía propia, personal y que se torna en colectividad tan sólo en la medida en que interviene y es intervenida por la dimensión pública.

Hablar de temporalidad también nos remite a otra idea y es la de duración. La duración es percibida por los sentidos en fracciones de segundo pero realmente se completa con el ejercicio de la memoria, y aún cuando ya hemos hecho mención de este término, debemos recalcar que la memoria, especialmente hoy, no es una sola, más bien se trata de una diversidad compuestas por millones de fragmentos no siempre hilados por una sola hebra. Si la memoria funciona en muchos sentidos y se determina por tantos factores, intentar nombrarlos resultaría otro trabajo de investigación. Entonces no podemos pretender que exista un solo sentido en lo memorable de la duración de una obra. De hecho la pretensión no está centrada en esto, como ya hemos mencionado. Pero entonces, ¿qué determina la duración de una intervención?

Sobre todo la determinan los factores materiales que la componen y en cierta medida la gestión política y administrativa. Por ejemplo, en el año 2000 realizamos junto a Raúl Ruiz una pieza compuesta por 600 botellas de vino, tequila y otras bebidas alcohólicas que dispusimos en forma cilíndrica frente a la iglesia del centro de la ciudad de Tequisquiapan. En dicha ocasión la presidencia municipal del lugar nos solicitó remover la pieza en determinado día, debido a que entonces se realizarían las elecciones políticas de ahí. La razón fue: "las botellas son parque de una posible contienda".

En otra ocasión como la ilustrada en la serie de intervenciones realizadas con bloques de hielo, la duración de la obra la determinó precisamente la naturaleza mutable de sólido a líquido que caracteriza al material.

Resulta difícil determinar globalmente una sola razón que determine la durabilidad de una obra de intervención. Sin embargo, sí podemos concluir este inciso diciendo que independientemente de la duración de las obras en términos materiales existe otra dimensión de duración y es aquella que compete a la percepción del espectador, donde cada individuo ejerce acción directa sobre la pieza al dedicar un tiempo peculiar y particular a la relación de sí mismo con la pieza y el espacio en que conviven. Esta dimensión de duración es imposible de medir, sin embargo, sí podemos hacer un breve repaso sobre algunos elementos que determinan dicha percepción del espectador.

3.4 La percepción y la recepción del espectador

El uso de las formas geométricas básicas que permean todas las obras buscan la simpleza formal y la exclusión de cualquier representación a priori. "De todos los objetos perceptibles y concebibles, las formas geométricas y simétricas son las que el espíritu retiene más fácilmente."⁹²

En el párrafo anterior podemos identificar de nuevo la doble naturaleza de la problemática de intervenir el espacio público: la exclusión de cualquier representación y por otro lado lo que el espíritu retiene con más facilidad.

Ya hemos señalado la diferencia entre espacio público y lugar urbanístico, de aquí que elaboraremos un término que nos ayudará a desarrollar el tema de la percepción y es el de espacio "humano". Éste es un espacio diferenciado de otros que podemos nombrar, como:

(...) El espacio pragmático de acción física, el espacio perceptivo de orientación inmediata, el espacio existencial que forma para el hombre la imagen estable del ambiente que le rodea, el espacio cognoscitivo del mundo físico y el espacio abstracto de las puras relaciones lógicas. El espacio pragmático integra al hombre con su ambiente "orgánico" natural; el espacio perceptivo es esencial para su identidad como persona, el espacio existencial le hace pertenecer a una totalidad social y cultural, el espacio cognoscitivo significa que es capaz de pensar acerca del espacio, y el espacio lógico, finalmente, ofrece el instrumento para describir los otros.⁹³

El problema del espacio "humano" ha sido estudiado por los psicólogos desde hace más de un siglo. En directa referencia a la experiencia que tiene el hombre del ambiente que le rodea, se ha comprobado que:

(...) La "percepción del espacio" es un proceso complejo en que están involucradas muchas variables. No percibimos simplemente un mundo común a todos nosotros (...), sino mundos diferentes que son producto de nuestras motivaciones y experiencias anteriores. En general, la percepción enfoca suposiciones válidas acerca del medio ambiente que nos rodea y tales

⁹² Robert Morris, *Notes on sculpture part 4*, art. cit., pp. 51 y 54, citado por Anna Maria Guasch en *El arte último del siglo XX*, pp. 43 y 44.

⁹³ Christian Norberg-Schulz, *Existencia, Espacio y Arquitectura*, 2ª edición, Blume, España, 1973, p. 12.

suposiciones varían de acuerdo con las situaciones en que participamos. La percepción interfiere un mundo que podría ser descrito también perfectamente como "acontecimientos en un espacio-tiempo de por lo menos cuatro dimensiones".⁹⁴

Los esquemas de Jean Piaget definidos como una reacción típica de una situación, los cuales se forman durante el desarrollo mental por efecto de la influencia recíproca entre el individuo y su ambiente, y por lo tanto, las acciones u "operaciones" de un individuo se agrupan en conjuntos coherentes, son procesos descritos por él como la combinación de "*asimilación*" y "*acomodación*":

(...) La asimilación hace referencia a la acción del organismo sobre los objetos de alrededor y la acomodación a la acción opuesta. Así pues, el organismo, en lugar de someterse pasivamente al ambiente, modifica éste imponiendo sobre él cierta estructura propia.⁹⁵

De esta manera, el proceso de asimilación mental implica de algún modo, "la incorporación de objetos a modelos de comportamiento".⁹⁶ Piaget define a la "*adaptación*" como "*un equilibrio entre la asimilación y la acomodación*".

Piaget indica que nuestra "conciencia del espacio" está basada sobre esquemas operativos, es decir, experiencias con cosas. Los esquemas espaciales pueden ser de muy distintas clases y el individuo posee más de un esquema capaz de permitirle una percepción satisfactoria de diversas situaciones. Los esquemas son culturalmente determinados y comprenden propiedades cualitativas resultantes de la necesidad de una orientación afectiva hacia su entorno.⁹⁷

De este modo, "es completamente evidente que la percepción del espacio implica una construcción gradual y ciertamente no existe ya de antemano al iniciarse el desarrollo mental".⁹⁸

Vemos, pues, que el espacio sintético del hombre primitivo ha sido dividido en varias construcciones especializadas de la imaginación que nos sirven para

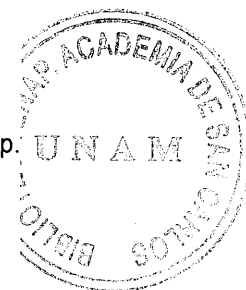
⁹⁴ Ibidem, pp. 10 y 11.

⁹⁵ Ibidem, p. 11.

⁹⁶ Jean Piaget, *La psicología de la inteligencia*, citado por Christian Norberg- Schulz, op. cit., p. 11.

⁹⁷ Christian Norberg- Schulz, op. cit., p. 11.

⁹⁸ Jean Piaget y H. Inhelder, *The Child's conception of space*, citado por Christian Norberg- Schulz, op. cit., p. 11.



nuestra orientación y adaptación a diferentes aspectos del ambiente. Además de los espacios cognoscitivos y como adición a los mismos, dentro de la dimensión psicológica tenemos que distinguir entre "el espacio perceptivo" inmediato y los "esquemas del espacio" que son más estables. Estos últimos están compuestos de elementos dotados de una cierta invariancia, tales como estructuras elementales universales (arquetipos) y estructuras condicionadas social o culturalmente y, desde luego, de algunas idiosincrasias personales. Todo esto en conjunto forma la "imagen" del ambiente que recibe el hombre, es decir, un sistema estable de relaciones tridimensionales entre objetos significativos. Por consiguiente unificaremos los esquemas en el concepto de "espacio humano". El espacio perceptivo, por el contrario, es egocéntrico y varía continuamente, si bien las variaciones están enlazadas formando tonalidades significativas (experiencias), porque son asimiladas a los esquemas de los sujetos que, a su vez, son algo modificados por la nueva experiencia.⁹⁹

El conocimiento del espacio es dinámico. No podemos afirmar que es evolutivo, pero sí alterable. El ser humano al mismo tiempo que define el espacio, es definido por él. La escultura ha jugado un papel decisivo en este proceso de conocimiento y desde sus inicios se ha encontrado estrechamente vinculada con éste. Sobre todo en su histórica y relación con la arquitectura y en manifestaciones escultóricas dentro del minimalismo, o como la instalación, el ambiente, etc.

Podríamos decir que los cambios que produce la intervención creativa en el espacio son cualitativos más que cuantitativos. Cada espacio tiene su propia estructura, donde el artista remodela y reconfigura por adición o extracción creando modificaciones esenciales o replanteándolo por completo.

Resulta importante resaltar la fórmula de Piaget que considera a la adaptación como el equilibrio entre la asimilación y la acomodación. De igual manera la conciencia del espacio se encuentra basada en la experiencia del ser humano con cosas y con objetos que conforman su entorno.

Claramente la experiencia que tiene el hombre del ambiente que le rodea, como la percepción del espacio, está conformada por una complejidad de

⁹⁹ Christian Norberg-Schulz, op. cit., pp. 11 y 12.

elementos variables. Estos dependen de los productos de nuestras motivaciones, experiencias y vivencias que nos hacen percibir mundos diferentes.

Esta experiencia humana se encuentra directamente vinculada a la percepción que el ser humano tiene del espacio y su interpretación de una estructura temporal.

El cambio de cause al que hemos hecho referencia, consiste en reafirmar el poder creativo y que tiene directa ingerencia en la organización de todo espacio público. Renunciar o hacer omisión a este poder es sin duda lamentable y empobrecedor de la calidad de vida que determina nuestra existencia.

Además del espacio, debemos hablar del tiempo muy a *grosso* modo, tratando de establecer algunas diferencias en dos términos cuya frontera resulta muy difícil de delinear.

El estudio del tiempo tiene muchas similitudes con la del espacio, sin embargo, a diferencia del espacio, la dimensión del tiempo no es considerada como una dimensión percibida por los sentidos. Por ejemplo: la profundidad, el largo y el ancho pueden ser percibidos por el ojo o el tacto, ¿pero cuál de nuestros sentidos puede percibir el paso del tiempo en nosotros, o bien, a nosotros pasando por el tiempo?

Partiremos por considerar al tiempo como la dimensión del cambio, y a la percepción del tiempo como la capacidad de interpretar los cambios a nivel de estímulos sensoriales o corporales con respecto a su orden en el tiempo y los lapsos de tiempo entre ellos.

Desde mediados del siglo XIX, el estudio de la percepción del tiempo ha sido conducido empíricamente, con los psicólogos examinando cómo y por qué el sentido de longitud de un período de tiempo que tiene una persona puede diferir de mediciones precisas.

Dos elementos de la temporalidad son centrales en la percepción del tiempo: secuencia y duración. La sensación de que un evento sigue a otro en una secuencia considerada estable, se desarrolla por el condicionamiento.

La percepción, a simple vista, sucede en el presente: se supone que un individuo no puede adentrarse hacia adelante o hacia atrás en el tiempo para percibir eventos futuros o pasados, sólo puede percibir lo que sucede ahora. Para objetivos de medición del tiempo, el presente se supone como carente de duración. Sin embargo, el presente como experimentado en la percepción, sí tiene una breve pero definida duración. Esto quiere decir que uno puede en un solo acto de percepción registrar un cambio en un evento sin tener que referirse a la memoria. La longitud de este momento perceptual del presente puede variar dependiendo de la naturaleza de la tarea y la organización dentro del evento involucrado.

Las duraciones pueden ser estimadas o calculadas con referencia a una tarea que esté siendo ejecutada, pero ambos, la naturaleza de la tarea y la actitud del actor con respecto a ella se convierten en factores importantes. Un continuo empuje de actividad aparece como más breve que una actividad que procede con interrupciones y recomienzos. Pero una tarea hacia la cual el actor no está altamente motivado, aparecerá como si durara más tiempo del que verdaderamente toma. También varía con la edad, siendo los niños menos precisos que los adultos, teóricamente debido a que los niños no están suficientemente familiarizados con varias actividades para utilizarlas como referencia para los estimados de duración. También se ha comprobado que una persona afectada por una fiebre alta, percibe esta duración de manera alterada, ya que esta condición acelera las ondas cerebrales presentándose el tiempo como expandido para el enfermo.

En términos psicológicos, la posibilidad de la sincronía entre individuos resulta una tarea casi imposible debido a la infinidad de variables existentes en la percepción del tiempo. Seguramente el ser humano adquirió conciencia de esto hace muchos años y por eso ha elaborado diferentes e inclusive extremadamente heterogéneos conceptos del tiempo que permitan una sincronía que por lo menos no entorpezca la producción, la navegación y sobre todo la guerra.

Esto presume una cierta oligarquía o por lo menos un común acuerdo en el establecimiento y desarrollo de estructuras temporales aplicables a los miembros de una u otra cultura.

El individuo se aleja de la posibilidad de la elaboración de un concepto temporal propio.

Por ejemplo, existen terapeutas del lenguaje que ayudan a los niños sordos a entender el concepto temporal que nos rige al resto, para poder integrarlos de esa manera a la actividad productiva de nuestra sociedad. Ya que como mencionamos con respecto al espacio, un concepto temporal también es aprendido.

Siempre queda la duda: ¿Es posible aún la elaboración individual de un concepto espacial y temporal? Y ¿Cuántos tiempos diversos desconocemos? ¿Cuántos espacios y cuántas maneras de relacionarse con éstos quedan alejados de nuestras públicas concepciones temporales y espaciales, las cuales aparentemente tienden a una más estricta oligarquía tiempo-espacial? Paradójicamente, es la historia de la guerra la que más aportaciones ha hecho a la necesidad de una exactitud en el conteo del tiempo.

Sin duda, el estudio del tiempo tiene fuertes connotaciones culturales y por eso resulta muy importante señalar que:

El arte introduce mecanismos de aprendizaje y activa la capacidad de respuesta. En el proceso de culturización se aprende a responder estéticamente. La escultura y más concretamente la intervención, surge como una forma de conocimiento específico, sirve para que aprendamos a percibir la forma de la distancia entre los objetos con su propia entidad: hace que cobre cuerpo la plenitud del espacio.¹⁰⁰

Y por supuesto del tiempo.

Si la percepción del tiempo y el espacio pueden ser absolutamente polisémicas y heterogéneas, entonces, ¿cómo abordarla en relación a un público cuya única constante es precisamente su calidad de público?

¹⁰⁰ Fernando Castro Flórez, *La seducción del espacio, una conversación con Ramón de Soto*, del catálogo de Ramón de Soto, UNAM, 1998, p. 26.

Pues una posible respuesta es la del empleo de morfologías reconocibles por su cualidad de arquetípicas, es decir, el círculo, el cuadrado y el triángulo. Desde ahí se pueden establecer relaciones de apariencia sencilla. Es paradójico si se piensa que la finalidad es desestabilizar un espacio percibido como estable a través de figuras sencillas y que por definición resultan estables.

Por ello, hechamos mano de lo más sencillo en la morfología y en las intervenciones nos permitiremos la mayor apertura en posibilidades relacionales y de lectura. Este ejercicio es un tanto "barroco" a través de elementos reconocibles como "clásicos". Y todo esto, para reactivar desde las tensiones producidas, el tan maltrecho espacio público.

CAPÍTULO IV

DESCRIPCIÓN DEL PROCEDIMIENTO PARA REALIZAR LA SERIE DE INTERVENCIONES *EL OLVIDO, PRESENCIA-EVIDENCIA*

4.1 Planeación estructural

La planeación estructural se refiere a todo el proceso previo para realizar una intervención, el cual conforma la estructura de las obras: su planeación conceptual y formal, el desarrollo general y el proceso de trabajo que implica el intervenir un espacio público previamente a su ejecución. A continuación desarrollaremos los pasos necesarios para realizar esta acción, resultando una descripción y análisis conceptual de las intervenciones, que dado el caso particular, se explicarán cada una de ellas por separado. Por tratarse de una serie de intervenciones, en algunos puntos, el desarrollo será descrito y analizado como conjunto.

Es importante señalar que para realizar la planeación estructural de cada intervención no fue necesario abordar sus puntos en el orden presentado a lo largo de este inciso, ya que éste representa el modo general de proceder, con el objeto de esquematizar los procesos, y de esta forma describirlos de manera general, clara y precisa. Por lo tanto, en algunas intervenciones, estos puntos se desarrollaron simultáneamente o en distinto orden, como una manera de vinculación directa y enriquecedora del proceso general de trabajo.

Los conceptos aquí presentados forman parte de una generalidad que determina el proceso creativo definido como intervenciones en espacios públicos de un lugar, correspondiendo por lo tanto, a una parte accesible y clara de describir y analizar. No obstante, existen otros conceptos a niveles más personales que dan pie a una infinidad de relaciones que no son de interés para esta tesis y por lo tanto no serán descritos. De esta manera, los puntos descritos corresponden exclusivamente al desarrollo del proceso conceptual de las intervenciones vinculado al método que se utilizó para poder lograr una incisión en el espacio público.

4.1.1 Tema y concepto de las intervenciones

Las intervenciones se llevaron a cabo en la ciudad de Tequisquiapan, cabecera municipal de Estado de Querétaro en México.

Esta serie de intervenciones llamada *El olvido, presencia-evidencia* está compuesta por nueve intervenciones en espacios públicos de la misma ciudad, teniendo como objetivo central la reactivación del vínculo entre ciertos elementos que conforman el espacio, incidiendo en el mismo a diferentes niveles, por medio de la realización de instalaciones temporales o de acciones de arte que pretendieron generar un cambio en la perspectiva del espectador que transita por estos espacios cotidianamente.

Las intervenciones hacen referencia al olvido presenciado en ciertos lugares sobre la conformación, la historia y el uso de un lugar, y por lo tanto, a la pérdida de la memoria de quienes transitan por un espacio y viven un lugar. Lugares que por su uso actual se han convertido o se están convirtiendo en lugares de paso, relegados, abandonados o descuidados: en espacios remanentes de un pueblo. Espacios que denotaban un lugar de significación, de vida y de presencia, y que hoy no están siendo replanteados por otra significación, sino abandonados y olvidados.

Al intervenir estos espacios se está evidenciando y demarcando una presencia: como una revelación y denotación de lo cotidiano, de lo que fue cotidiano y de lo que puede seguir siéndolo, pero accionando en este espacio de manera no usual: interviniendo el mismo con elementos que hacen referencia o están vinculados a un pasado cotidiano, creando una presencia temporal que interviene lo cotidiano.

En este caso, el trabajo gira sobre ciertos lugares que tuvieron una historia o que generaron una particular memoria histórica. Lugares que tuvieron una actividad importante para el desarrollo de la ciudad y que actualmente se encuentran abandonados o en vías de ser abandonados. Sin embargo existe una ausencia que puede ser percibida como un hueco, un vacío, un olvido. También existen nuevas presencias que se manifiestan en el uso del lugar en abandono, ya que no son usados para su función original pero siguen siendo frecuentados. En

otros casos el lugar donde se realizó la intervención no es el olvidado, sino un elemento vital para el pueblo que existe en otro u otros espacios físicos.

De manera particular, cada intervención enmarcada en este concepto general y principal también hace referencia a un tema puntual y particular.

El uso y estado del agua, y su significación en el contexto de Tequisquiapan es el tema de las tres intervenciones localizadas en la plaza central de Tequisquiapan, serie llamada *Huellas del agua*, así como de la intervención *Espuma en el río* que hace evidencia del agua contaminada. También a las intervenciones *Arroyo de pelos* y *Memorias del agua*, vinculada al agua, su uso pasado y actual, y sus historias alrededor de ella.

El tema de la intervención *Conos de mimbre* es el lugar mismo del ejido de Tequisquiapan, los silos ejidales y su relación con el entorno, y su importancia como demarcador de producción agrícola, y a su vez como demarcadores geográficos de la periferia de los pueblos mexicanos.

La intervención *Color sobre el camino* habla del lugar particular (la antigua estación Bernal) y su relación con el uso actual y su importancia como centro de movimiento e intercambio.

Luces en el camino está vinculada a la demarcación de un espacio como evidencia de la presencia: la significación social de un espacio para quienes viven en él.

4.1.2 Recopilación de documentación histórica y contextual

Antes de realizar el planteamiento conceptual de las intervenciones fue necesario recopilar información histórica del lugar, de la ciudad, del barrio, etc., su uso original o para el que fueron creados los espacios intervenidos. Es decir, recopilar información general de Tequisquiapan e información particular relacionada con cada intervención. Esta información conformó el contexto de las obras, así también como parte fundamental del desarrollo de las mismas a partir de la información recopilada particularmente y relacionada directamente con el espacio seleccionado para intervenirlo o con el concepto (intención) de cada intervención. En algunos casos esta documentación recopilada fueron textos, revistas, entrevistas o conversaciones con diferentes personas que transitan o habitan los lugares donde se realizaron las intervenciones.

Evidentemente, después de recopilar toda esta información hay de por medio una interpretación personal que posteriormente se ve reflejada en el planteamiento conceptual y formal de las intervenciones.

Serie El olvido, presencia-evidencia

La información que aquí se presenta está directamente relacionada a los espacios o al concepto de cada intervención. Existe una parte de la investigación que de manera indirecta proporcionó información o reseñas necesarias para llegar a la información directamente relacionada con las obras. Sin embargo, no será descrita a continuación.

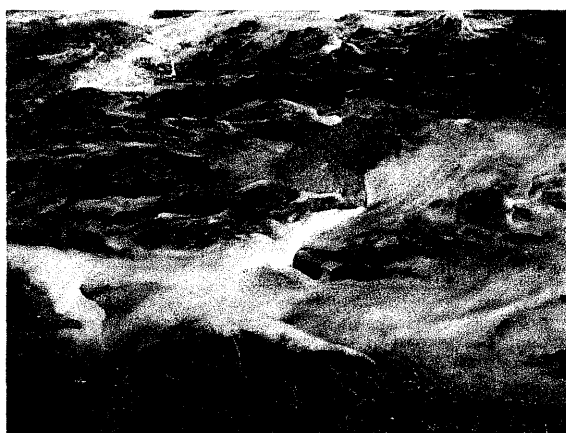
El agua

Para la realización de las intervenciones *Huellas del agua* y *Espuma en el río* fue necesario consultar documentación publicada sobre el lugar y principalmente recolectar información a través de conversaciones con personas mayores y originarios de Tequisquiapan. Estas conversaciones giraron en torno a la memoria que ellos tienen acerca de ciertos lugares relacionados con el agua que solía haber en el lugar y que ha caracterizado al pueblo como su principal atracción, su principal recurso natural, y por el cual se debe su nombre: Tequisquiapan o Tequixquiatlapan, palabra náhuatl compuesta por las raíces

tequexquitl (tequezquite = algo que cura o limpia), atl (agua) y apan (lugar); que significa "lugar de agua y tequezquite". En 1656 el nombre del municipio se convirtió en Tequisquiapan para facilitar su fonética.

El nombre de esta pequeña ciudad se debe a las aguas termales naturales que han caracterizado al lugar y que han sido parte principal del atractivo turístico, al río de Tequisquiapan que en su lecho acoge grandes árboles sabinos de muchos años, y a la presa de Tequisquiapan, donde las aguas vienen de la ciudad de San Juan del Río. Hace no más de quince años la presa, y por lo tanto el río de Tequisquiapan se encontraban limpios; la presa y el río eran lugares donde se practicaba el nado y la pesca. Hoy, estas aguas están contaminadas por desechos químicos que las industrias aledañas de San Juan del Río han arrojado al río por años produciendo una espuma blanca, abundante y de un fuerte olor químico. Por otro lado, las aguas termales se han extinguido casi por completo.

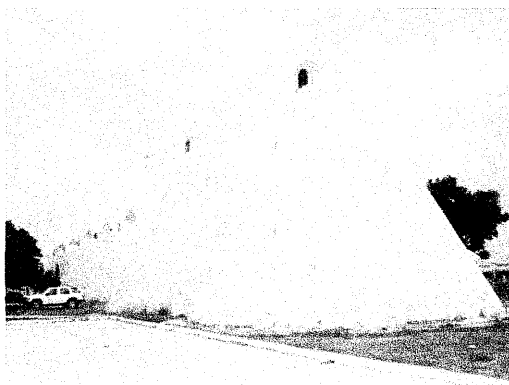
Agua contaminada de la presa de Tequisquiapan



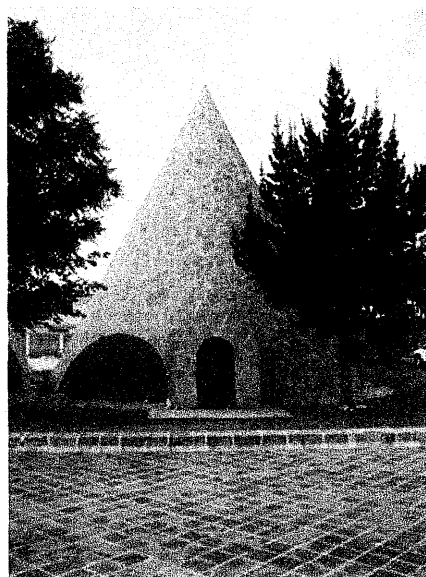
Silos ejidales

La intervención *Conos de mimbre* se realizó en el actual Ejido de Tequisquiapan, donde se encuentran los antiguos silos ejidales (construcciones cónicas de piedra destinadas para el almacenamiento del grano cosechado por el ejido). Actualmente los silos no son usados para su función original, debido a la poca producción agrícola de la zona y se encuentran casi abandonados, por no decir del todo, ya que son almacenes de cosas viejas sin uso de la presidencia municipal. Estos conocidos silos ejidales se han construido en varias ciudades de la República Mexicana y además de su función original fungen como demarcadores de la periferia de cada ciudad o pueblo. Son obras arquitectónicas conocidas dentro del país que contienen valores estéticos y escultóricos importantes de denotar tanto por su forma, como por su trabajo estructural y el prolijo trabajo de la piedra. Por otro lado, cabe destacar que Tequisquiapan se ha caracterizado por la construcción de bóvedas y el trabajo de la piedra; piedras calizas de diferentes colores procedentes de la zona.

Silos ejidales de Tequisquiapan y en Fuentezuela (pueblo cercano a Tequisquiapan)



Espacio de los silos ejidales de Tequisquiapan

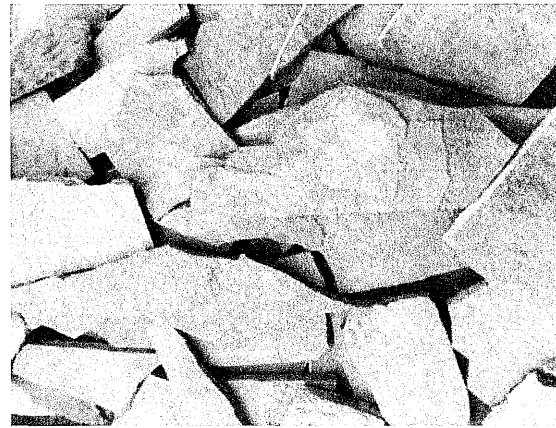


Referencias visuales del entorno rural (la agricultura)

Conos de zacate hechos por los campesinos después de cosechar el maíz para dejar secar el zacate y posteriormente armar las pacas.



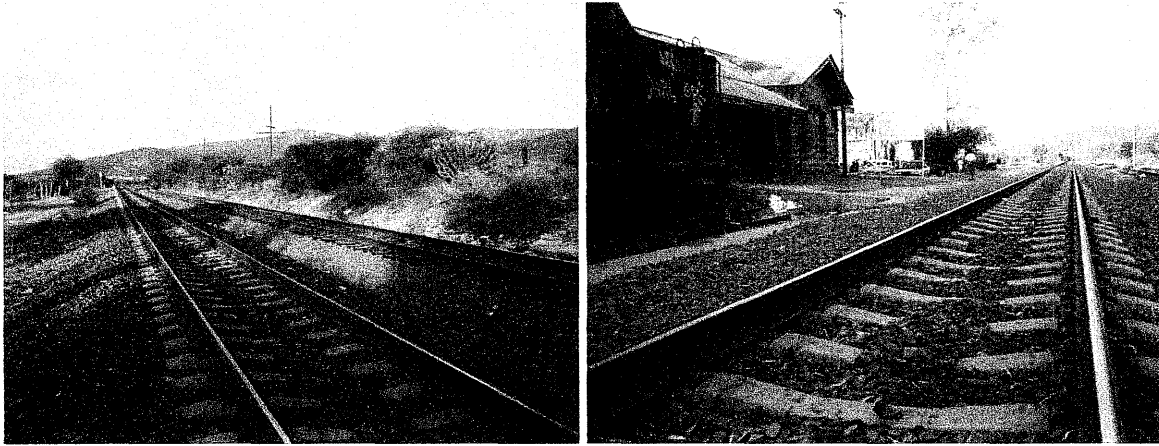
Conos de pedazos de piedra laja hechos por los trabajadores que sacan la piedra del cerro y la agrupan por colores y la almacenan con esta forma antes de ser trasladada para su venta.



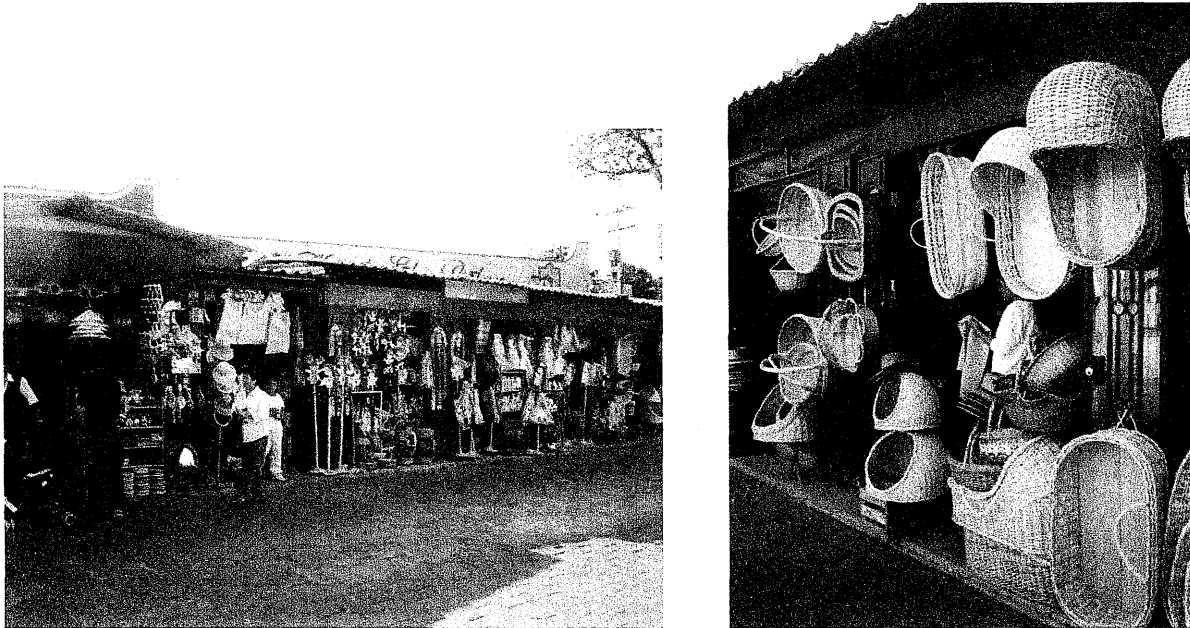
Antigua Estación Bernal y la cestería

Hace algunos años, la antigua Estación Bernal de Tequisquiapan fue una estación de pasajeros y un paradero comercial, tanto para la carga y descarga de productos agrícolas, como para la artesanía en mimbre producida por los artesanos del pueblo. Los artesanos dedicados a la cestería esperaban la llegada del tren para cargar los vagones de cestas que iban rumbo al norte del país para su venta. La actividad de la estación era importante para el desarrollo del pueblo, ya que Tequisquiapan se ha caracterizado durante muchos años por el trabajo de la cestería. Hoy el tren pasa por ahí, pocas veces se detiene para cargar algunos granos, y la estación ya no funciona como tal, se encuentra abandonada. Sin embargo, todavía funge como punto de encuentro; en la noche es el punto de reunión de muchos jóvenes del pueblo, y durante el día es el punto de llegada de diversas personas que realizan actividades deportivas en el corredor (o andador) que lleva a dicha estación. Por último, cabe señalar que todavía el trabajo artesanal de la cestería es característico del pueblo, aunque con los años el trabajo del diseño se ha ido perdiendo y ha sido sustituido por el mercado de Taiwán.

Antigua Estación Bernal de Tequisquiapan



La cestería de Tequisquiapan



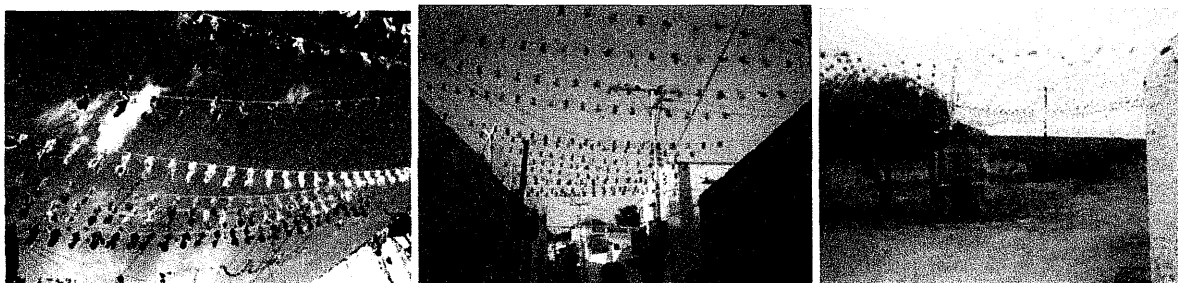
Papel picado

Como se conoce en la mayoría de los pueblos del país, el "papel picado" es una tradición artesanal que se realiza para las fiestas populares. Se decoran las calles con papeles colgados y amarrados a una cuerda colgada de las casas de un lado de la calle al otro, atravesando la misma y creando una colorida cortina visual. Cada lugar tiene su forma particular de crear este papel picado. En

Tequisquiapan este trabajo es más volumétrico que bidimensional, formado por pequeñas esculturas colgantes de papel.

Esta tradición originalmente se hacía en papel china de diferentes colores, utilizando los colores relacionados a la fiesta del momento y a un cierto simbolismo. Con los años la tradición se ha ido transformando de tal manera que en algunos pueblos esta decoración se manufactura con papel de aluminio de diferentes colores, muchas veces papeles reciclados de productos comestibles, produciendo un precioso efecto de luminosidad tanto de día por el reflejo de la luz del sol, como de noche por las luces de la calle.

Tradición del "papel picado" realizada para las fiestas patronales



Plaza principal de Tequisquiapan

Como casi todas las plazas de un pueblo o de una ciudad, la plaza central de Tequisquiapan funge como lugar de reunión, de encuentro y de actividades. Se reúnen personas de todas las esferas sociales. Los fines de semana esta plaza se convierte en el punto más importante de reunión y convivencia espontánea de todas estas personas provenientes de muy diversas esferas. Sin embargo, estos diferentes grupos sociales se reúnen físicamente sin interactuar realmente con otros grupos sociales.

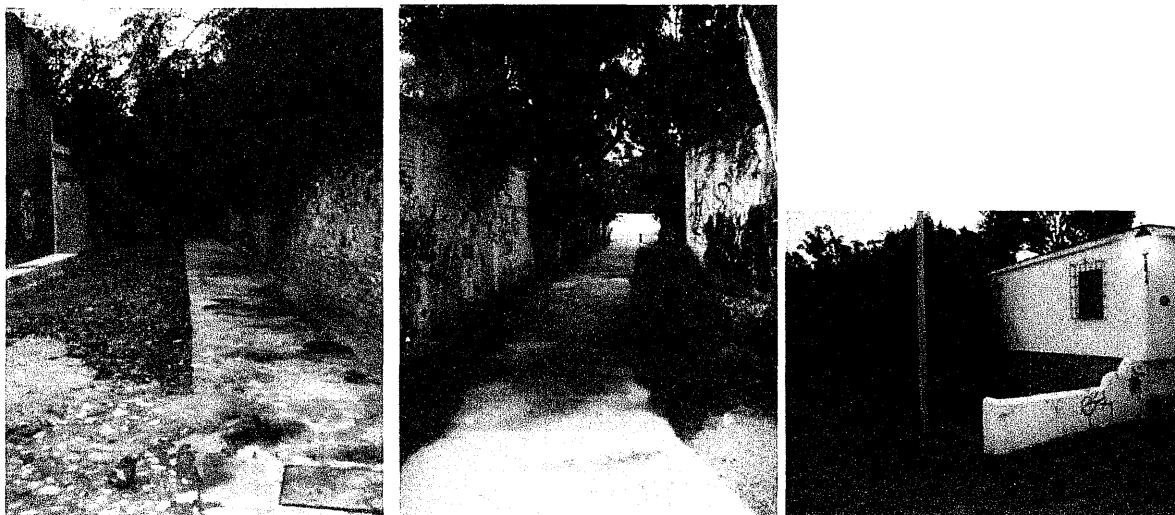
Para los niños, el centro de diversión es la plaza central. Niños de tan diferentes sectores sociales como; los hijos de los artesanos que vienen de pueblos aledaños, quienes se quedan a dormir en los portales de la plaza para vender sus artesanías; niños que viven en el pueblo originarios de ahí por generaciones; niños acompañados de sus padres que van a Tequisquiapan a pasar

el fin de semana y otros niños que van a jugar a la plaza como costumbre, también acompañados por sus padres que viven en Tequisquiapan por algunos años, procedentes de diferentes ciudades.

Calle de la Fuentecilla

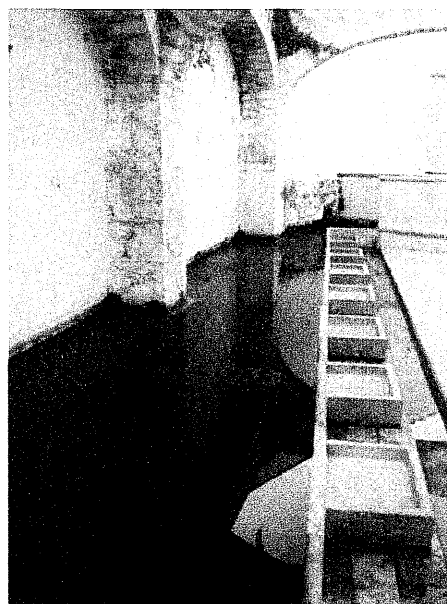
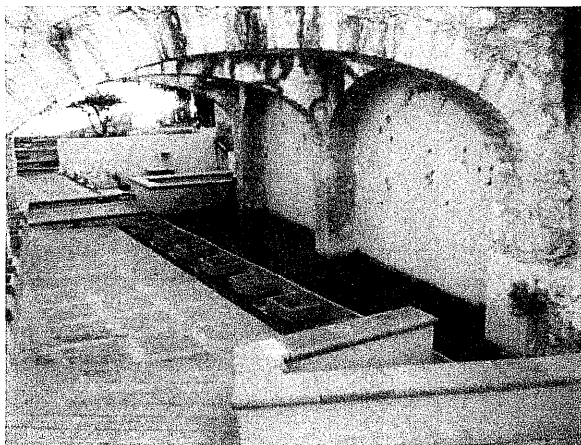
Esta calle recibe su nombre por petición de los vecinos de la zona, quienes se avergonzaban de su antiguo nombre: Arroyo de pelos. Este nombre se debió a la historia del uso del espacio que acogía el lecho de un río, siendo una ramificación del río principal de Tequisquiapan. Un pequeño río o arroyo que arrastraba consigo lo que encontraba por el camino: principalmente ramas, hojas y pelos. En su parte más alta los habitantes del lugar usaban este arroyo para la higiene personal, así como rastros caseros (o mataderos de animales) de las casas de alrededor, quienes arrojaban al río los pelos de los animales muertos. Los pelos y cabellos se enredaban y acumulaban entre las piedras del arroyo, principalmente en su parte más baja, que corresponde a lo que hoy es el andador peatonal de esta calle. Hace algunos años el arroyo fue embovedado convirtiéndolo en calle y un fragmento en andador. Este andador conecta dos calles principales del centro de Tequisquiapan, y su uso es principalmente para el tránsito peatonal de día. De noche se convierte en un espacio sin uso y peligroso por la falta de luz.

Andador Calle de la Fuentecilla, antiguo Arroyo de pelos



Lavaderos públicos de Tequisquiapan

Los lavaderos públicos de Tequisquiapan, como muchos otros en diversos pueblos de la república, fueron creados por el municipio por la necesidad del pueblo, especialmente por los ciudadanos de escasos recursos que no tenían agua en sus casas. Estos lavaderos particularmente se encuentran dentro del parque público llamado "Parque de la pila", ubicado en el centro de la ciudad. Antiguamente, este parque además de proveer de lavaderos al pueblo también era el principal balneario del mismo, el cual naturalmente se abastecía de aguas templadas provenientes del subsuelo del mismo territorio. De esta manera, este lugar fungió como un centro importante de reunión, recreación y convivencia del pueblo durante muchos años. Mucha gente del pueblo se reunía en las mañanas en el parque para darse un baño termal antes de comenzar su día de trabajo. Hoy en día el espacio de los lavaderos sigue teniendo su función original, pero el agua ya no es termal, sino agua corriente y muchas veces estancada por días. Al igual que los lavaderos, el Parque de la pila tampoco tiene aguas termales, por lo que con los años ha perdido esta característica de reunión y tradición que dotaba al pueblo de vida pública y utilización del espacio público.



4.1.3 Planteamiento conceptual de las intervenciones

El propósito de este inciso es describir los conceptos que están directamente relacionados al entorno o lugar particular que se intervino. Los conceptos generales de las intervenciones están descritos en el capítulo III, por lo tanto, aquí se hará una descripción de los conceptos particulares de cada intervención.

Huellas del agua

A partir de la documentación y recopilación de información histórica y contextual, estas tres intervenciones *Huellas del agua*, tal como lo dice su nombre, se concentran principalmente en acentuar la importancia que ha tenido y tiene el agua en el lugar; su uso, valor y las relaciones que tiene y ha tenido con las personas que habitan y visitan este espacio. En esta relación en torno al agua, los conceptos planteados son lo efímero como temporal y transitorio, y por otro lado el juego como elemento de acción, que en su relación con lo transitorio el objeto se transforma, y por lo tanto, transforma también el juego.

Estas tres obras plantean una intervención como interrupción del espacio cotidiano (interrumpe el paso, modificándolo), y a su vez como involucramiento con el entorno, ya que también involucra un juego de interacción del transeúnte con la obra, modificándose su percepción y su recepción según se transforma la obra misma.

Conos de mimbre

En esta intervención se manejaron varios conceptos: la demarcación de la periferia de una urbe (los silos ejidales existentes en toda la República), la luz en esta función de demarcación nocturna, y la función de los silos ejidales en la relación de la producción agrícola (el grano y las fibras vegetales) y su relación con el entorno inmediato (esta producción y la producción artesanal como el mimbre).

Esta obra plantea una intervención como integración al espacio, por su composición y la utilización de elementos relacionados con la función original del lugar.

Espuma en el río

Los conceptos utilizados en estas intervenciones son también lo efímero como temporal y transitorio, y la acción definida en un tiempo y espacio determinados que requieren de coordinación como gesto de interrupción. Sin embargo, esta interrupción está determinada por el tiempo que dura la acción, convirtiéndola de esta manera en una exploración del paisaje que se envuelve con el entorno, y por otro lado, como utilización del paisaje como imaginaria (como soporte de la obra).

Color sobre el camino

En esta intervención los conceptos principales son: la temporalidad de la instalación-intervención y su alusión al paso del tiempo y a la historia del lugar. La intervención funge como reactivación de la memoria de un suceso. El *papel picado* en su significado como decoración de las fiestas populares, el trabajo de la manufactura artesanal de un objeto, y el gesto-ritual como elemento de significación de un pueblo (el gesto físico que evidencia la dedicación y demarcación simbólica de un espacio). La intervención hace alusión a estos objetos utilizados como demarcación de un lugar para el acogimiento de un suceso temporal: el paso del tren.

En esta intervención se interrumpe el paisaje desencadenando una exploración de la memoria, y a su vez funge como generador de un nuevo suceso.

Arroyo de pelos

En esta intervención la memoria es el concepto principal que actúa directamente en la obra como reactivación del espacio y del lugar. El antiguo nombre *Arroyo de Pelos* funge como eje central del discurso. La instalación se integra al espacio pero modifica la condición de quien transita por él, pretendiendo reactivar la memoria histórica del lugar y relación de importancia

del contexto histórico y su uso actual. De esta manera, la intervención-instalación funciona como integración al lugar por su condición material e inmaterial (el sonido) y por la disposición móvil de los objetos en el espacio, que permiten la interactividad con el espectador, quien puede decidir y disponer de los objetos a su gusto.

Por otro lado, existe una referencia a las "cachanillas" de las zonas desérticas del norte de México. Las "cachanillas" son esferas de hierba seca provenientes de matorrales, las cuales se forman por el material que arrastra el viento hasta formar un esfera. Éstas son arrastradas durante kilómetros por el desierto, llevando consigo lo que se encuentra en el camino. De una manera metafórica, las esferas de pelos evocan este suceso o comportamiento de las cachanillas.

Memorias del agua

La intervención de los lavaderos públicos del centro de Tequisquiapan interactúa con el espacio en relación a su función de uso, como interrupción-integración y utilización del espacio como imaginería a su vez. Los elementos dispuestos en el lugar están directamente relacionados con el uso presente de los mismos, pero de igual manera pretenden evocar el peso histórico del lugar, como una demarcación y señalización de presencia, proponiendo una nueva forma de relación cotidiana entre el espectador (que interactúa con los objetos dispuestos en el lugar) y el espacio.

4.1.4 Planteamiento formal de la intervención

Esta fase es una de las más complejas de todo el procedimiento. Por un lado existe la información recopilada y por otro, la intención del autor y su planteamiento o discurso conceptual. Aquí se procede a realizar la traducción de los conceptos establecidos a los conceptos formales de la obra y espaciales con el lugar, y a su vez a una interpretación de la información histórica y contextual de las obras. Es difícil explicar cómo se elabora este paso, ya que depende exclusivamente de factores personales del creador y, por lo mismo sería toda una tesis independiente tratar este tema. Sin embargo este apartado trata principalmente de mencionar a modo muy general los elementos que están en juego para poder plantear la formalidad de las obras, y posteriormente visualizarlas en su espacio. Por tratarse de intervenciones de un espacio determinado, el contexto será parte fundamental de las obras, o bien, parte que conforma a las mismas.

En base a los conceptos de cada intervención se establece un análisis de relaciones con el espacio que conformarán el soporte de las obras; se toman medidas, se observan los elementos que componen el espacio incluyendo a las personas que transitan por él (qué función cumple el espectador en este espacio determinado y en relación a su contexto).

Huellas del agua

Estas tres primeras intervenciones se llevaron a cabo en la Plaza Miguel Hidalgo (plaza principal de Tequisquiapan, ubicada en el centro de la ciudad). La plaza principal, como la mayoría de las plazas principales provincianas de la República Mexicana son el lugar de encuentro, reuniones y festejo de las actividades centrales del pueblo, en este caso particular donde conviven todos los estratos de la sociedad tequisquiapense y sus visitantes.

En esta serie, más que recurrir a un espacio abandonado, se utilizó el elemento principal que ha destacado al pueblo por su riqueza natural: el agua. Estableciendo una relación con la realidad histórica del agua del lugar, se recurrió al hielo por su condición como material efímero; su materia se transforma constantemente hasta diluirse por completo.

En esta serie se pretendió extraer el elemento del agua; su fluidez y nuestra necesidad vital, insertando este elemento en una estado distinto al encontrado naturalmente en el lugar, es decir en estado sólido a líquido (transformable). En tres formas distintas y estructuras geométricas básicas (el cuadro, la línea y el cilindro).

Cuadro

En esta intervención se utilizó el hielo en su estado natural, midió 3.26 x 2.85 x 0.60 metros. Intervino la Plaza Miguel Hidalgo de Tequisquiapan. Se utilizaron 20 bloques de hielo de 100 kilos cada uno. El cuadro, con sus accesos a su superficie se dispuso frente a la iglesia principal estableciendo relaciones con el entorno: la fuente con su base cuadrada y una plataforma que tiene en su centro una cruz de metal, el piso de cantera y las relaciones arquitectónicas del espacio. La relación del objeto insertado en el espacio horizontalmente resulta de fácil acceso. Con esto, nos referimos a la percepción del espectador en relación al objeto que permite al mismo interactuar libremente.

Línea

La línea intervino el andador de la avenida Juárez pte. (a todo lo largo), ubicado a un costado de la plaza principal. El color fue el nuevo elemento (se utilizaron diferentes colores). Se tiñó el agua de diferentes colores con pigmentos vegetales, convertidos finalmente en 21 bloques de hielo de 150 kilos cada uno, dispuestos en forma rectangular formando una línea sobre el piso del andador que midió 26 metros de largo por 0.57 x 0.29 metros. La línea está determinada por la composición del espacio del andador (la forma rectangular del mismo). Esta forma (la línea) sugiere un principio y un fin, o bien un tránsito al interactuar con la obra.

Cilindro

El *cilindro* rompió con el esquema horizontal utilizado en las dos piezas anteriores. Este objeto dispuesto de manera vertical en el andador de la avenida Juárez pte. formó un cilindro de un solo color azul. Esta obra provoca e invita al

espectador a relacionarse con el mismo a través de la observación más que al tránsito por el interior y superficie de la pieza, en un juego que invita al tacto y a la observación. Se introdujeron lámparas fluorescentes en su interior. El cilindro fue cambiando de estado y forma al derretirse. Simultáneamente la luz artificial dentro del cilindro comienza a aparecer cuando se oscurece y mientras se derrite el hielo, haciéndolo traslúcido. Al día siguiente, al irse derritiendo el hielo, la estructura del cilindro perdió fuerza hasta caer. En esta intervención se utilizaron 36 bloques de hielo de 50 kilos cada uno midiendo 1.49 x 1.71 x 1.49 metros.

Conos de mimbre

En esta intervención que se realizó en el Ejido de Tequisquiapan, se dispusieron 130 pacas de zacate sobre una de las explanadas donde antiguamente se ponía el grano para secarse antes de almacenarlo en los silos. Sobre las pacas se pusieron tres conos tejidos de mimbre con una luz halógena en el interior de cada cono. A un costado de los conos se encuentran los silos ejidales; dos de gran tamaño y otros cinco más pequeños, todos contruidos con piedras de la zona. En la base de los dos silos mayores se instaló luz halógena para que se iluminaran desde abajo en contra picada. De esta manera, la instalación se transforma completamente de día y de noche. En esta instalación los elementos matéricos centrales fueron: el mimbre, la piedra (uno de los materiales que se destacan en la construcción en esta región) y el grano, en este caso el zacate (por tratarse de una zona agrícola), y el cono como elemento formal central en su uso-desuso como almacenadores y demarcadores geográficos. La intervención total midió 8 x 8 x 2.30 metros.

Espuma en el río

Aquí se intervino el río; un tramo a la salida de la compuerta principal de la presa de Tequisquiapan. Los contaminantes químicos producen espuma que sin duda es un elemento visualmente imponente, casi paradójicamente ya posee un valor estético: blanco como nieve y sucio como cloaca.

Se realizaron dos intervenciones en el río, como parte de una serie llamada *Espuma en el río*, las cuales midieron 200 x 8 metros de extensión. La primera intervención se llamó *Naranja* y se utilizaron ocho kilos de pigmento vegetal. La

segunda intervención se llamó *Cuatro colores* y se utilizaron ocho kilos de pigmentos divididos en amarillo huevo, azul, rojo y verde. Al ir depositando los colores en el agua con un previo estudio del movimiento de la espuma y el comportamiento del agua contaminada, se fue creando un arco iris con estos cuatro colores, los que posteriormente se fueron mezclando hasta transformarse en otros colores, y poco a poco fueron desapareciendo. Esta acción duró aproximadamente veinte minutos; desde que los colores fueron arrojados al agua hasta que éstos se disolvieron completamente y desaparecieron. Cabe señalar que estos pigmentos vegetales son usados por la industria para colorar bebidas y alimentos.

Color sobre el camino

Esta instalación intervino las vías del tren a un costado de la antigua Estación Bernal de Tequisquiapan. En relación con la tradición del "papel picado" (tradición artesanal de los pueblos de México, que tiene como motivo la decoración de las calles para recibir y acoger el paso de las fiestas religiosas o patrias del pueblo), para esta intervención se manufacturaron 755 esferas de 20 centímetros cada una hechas con papel minagrís y resistol, forradas de papel china de diversos colores. Originalmente el trabajo del "papel picado" se hacía de papel china. Ahora en algunos lugares se conserva su tradición de origen, pero en otros, los adornos son de plástico o de papel de aluminio de diferentes colores. Cada pueblo tiene su particular manera de trabajar las formas del papel picado; en Tequisquiapan esta particularidad está en sus formas tridimensionales creadas con el papel como figuras colgantes.

Las esferas de papel china de diferentes colores se dispusieron sobre las vías del tren sin interrumpir el paso del tren, suspendidas del suelo por medio de alambón. Se agruparon por colores: de colores fríos a colores cálidos en una transición paulatina que hace alusión a la transición de los colores del paisaje, pero en contraposición con el mismo por contraste (el uso de colores fuertes). La intervención midió en su totalidad 130 x 9 x 1.50 metros.

Arroyo de pelos

Esta intervención está compuesta por 15 esferas de 90 centímetros de diámetro cada una, hechas de papel mina gris, usando globos del mismo tamaño como soporte de la estructura. El papel se forró de fibra de coco teñida con anilinas o colorantes vegetales de colores semejantes al cabello natural, envueltas con cabellos y pelos artificiales.

Las esferas se dispusieron a lo largo del andador de la calle de la Fuentecilla, antiguo Arroyo de pelos, el cual mide 100 metros de largo por 8 metros de ancho, abarcando todo el andador. Además de las esferas de pelos, se instaló el sonido de un arroyo en el centro de la intervención.

En el acceso principal del andador se instaló un letrero (señalizador de calles) con el actual y antiguo nombre de la calle (Calle de la Fuentecilla, antiguo Arroyo de pelos), y a lo largo del andador se dispusieron bocinas con la grabación del sonido de un arroyo. De esta manera, la intervención se definió como instalación-ambientación.

Memorias del agua

Esta intervención estuvo compuesta por 80 esferas huecas de 8.5 centímetros de diámetros cada una de acrílico transparente, forradas de Cambaya (tela representativa de la región del Bajío de México). En el interior de cada esfera se introdujo un pequeño jabón. Las esferas actuaron de esta manera como recipientes o contenedores de estos jabones, las que podían abrirse y cerrarse, separándose en dos partes.

Estas esferas se dispusieron en el agua del estanque de los lavaderos públicos de Tequisquiapan de manera que flotaran en el mismo. Se utilizaron cuatro tipos de Cambaya, de los cuales predominaban cuatro colores diferentes: el azul, el verde, el amarillo y el rosa.

El espacio de los lavaderos mide 70 x 8 metros de extensión aproximadamente, lo que corresponde a las medidas de la intervención misma.

4.2 Ejecución de la obra

Para ejecutar las intervenciones en el espacio público se realizó una investigación previa en relación a las técnicas y materiales no convencionales utilizadas en cada una de las intervenciones, tales como el comportamiento de ciertos materiales, su funcionamiento en el espacio, las reacciones de algunos materiales, pruebas del color, etc., para lograr el resultado deseado, los cuales se describirán a continuación. Posteriormente se realizó el trabajo de taller, el cual se refiere a la elaboración técnica de las obras antes de realizar la intervención en su espacio (también descritas a continuación). Evidentemente como se intervinieron espacios públicos, la gestión para la realización de las obras en el lugar (permisos municipales, estatales y federales) que cada trabajo particular requirió es parte importante del procedimiento. Finalmente, para realizar el montaje de cada intervención en su espacio se organizó a un equipo de trabajo para preparar las condiciones necesarias de cada espacio para poder ejecutar las intervenciones en su lugar.

Otra parte importante del procedimiento es el registro de cada intervención: documental y visual de las obras, los cuales registraron el proceso completo de trabajo: el trabajo de taller, el montaje y la ejecución de las intervenciones en su espacio. El registro documental se describirá a continuación en cada una de las intervenciones refiriéndonos a las opiniones, reacciones y respuestas del espectador frente a las intervenciones, y los hechos que en algunos casos ocurrieron a partir de las intervenciones. Como registro visual se utilizó la fotografía (digital y análoga) principalmente, y el video en algunos casos, principalmente en las intervenciones donde se utilizó sonido.

4.2.1 Trabajo de taller, montaje y realización de las intervenciones en el lugar

Huellas del agua

Se recurrió a la industria de alimentos productores de pigmentos o colorantes vegetales que se utilizan para colorar los alimentos o bebidas. Se realizaron pruebas en el laboratorio de la fábrica para determinar la cantidad de gramaje necesario para teñir los bloques de hielo. De la misma manera se recurrió a las fábricas productoras de bloques de hielo para comprar los bloques y realizar pruebas de para ver el comportamiento de los pigmentos en el agua y poder lograr el tono deseado. Así mismo, se investigó acerca del tipo de luz a utilizar para lograr el efecto de translucidez y de resistencia al intemperie para la intervención *Cilindro*.

Para las tres intervenciones se pidió permiso municipal y se tuvo que coordinar con la presidencia la entrada de los camiones cargadores de los bloques de hielo a la plaza principal.

Las intervenciones tuvieron como duración aproximada un día desde que se montó la obra hasta que el hielo se derritió por completo.

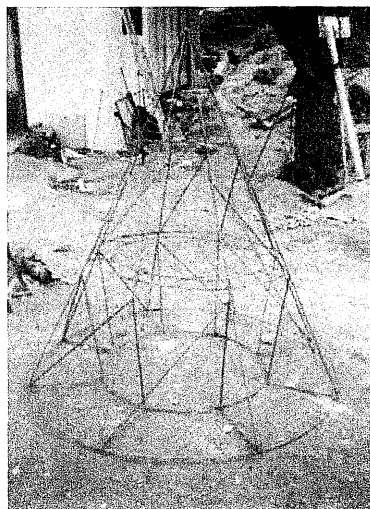
Conos de mimbre

Para la construcción de los conos de mimbre se hizo primeramente una estructura de metal soldada y luego, con la técnica de la cestería y la ayuda de un cestero se tejieron de mimbre. También se realizaron pruebas para determinar el tipo de luz a usar; que fuera lo suficientemente fuerte para iluminar los conos de noche y que fueran vistos desde la carretera; que la luz fuera cálida pero que se aislara del calor que produce para evitar accidentes por los materiales usados fáciles de quemar (el zacate y el mimbre). Del mismo modo se iluminaron los silos más grandes para poder producir el efecto de contra picada (los silos iluminados desde abajo) creando un ambiente general para ser visto desde la carretera,.

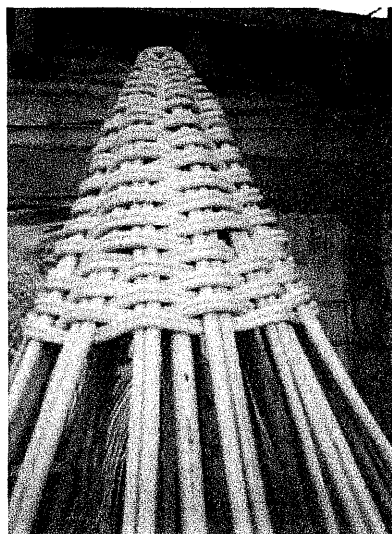
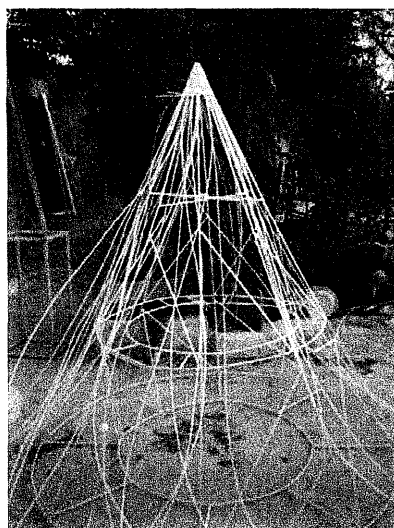
Los zacates fueron prestados por una empresa de nutrimentos, quienes me apoyaron con el prestamo de las 120 pacas de zacate.

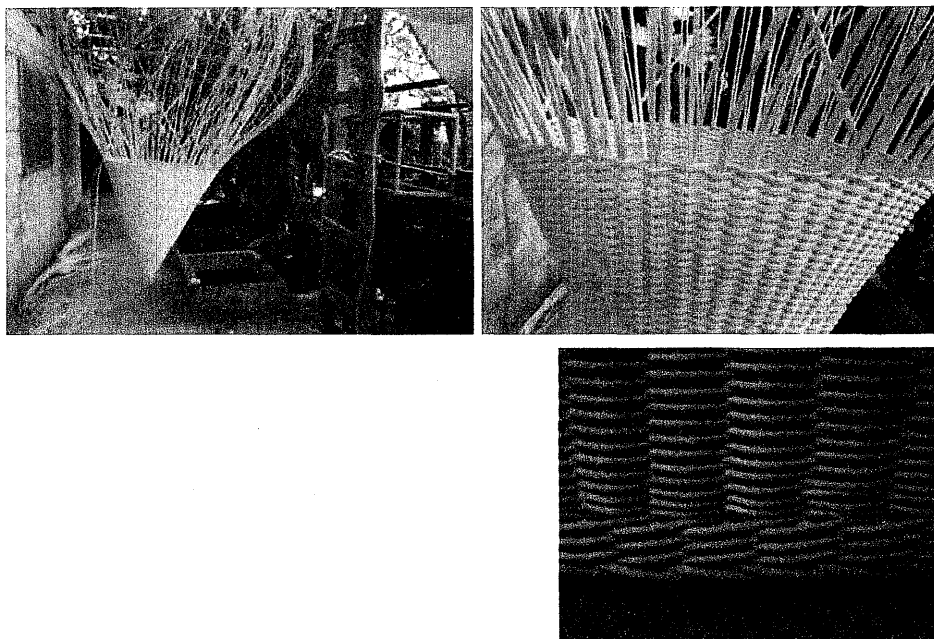
Esta intervención se instaló durante un día y estuvo expuesta durante tres semanas. Posteriormente se retiró la instalación del lugar.

Estructura metálica de los conos



Tejido en mimbre de los conos





Espuma en el río

Para estas dos intervenciones del río (*Naranja y Cuatro colores*) se tuvo que realizar pruebas con los pigmentos vegetales para estudiar el comportamiento de la espuma coloreada; su movimiento, su desplazamiento, el tiempo de permanencia, etc. Por otro lado, determinar las cantidades de pigmentos a usar, el tiempo y la coordinación de la acción para lograr lo esperado (el arcoiris continuo de los cuatro colores).

Las intervenciones como acciones de arte duraron aproximadamente media hora, desde que se lanzaron los pigmentos al río hasta que se disolvieron por completo en el agua.

Color sobre el camino

El trabajo de taller en esta intervención fue la manufactura de 755 esferas de papel. Se utilizaron medias esferas de unicel (poliestireno expandido) como molde para ser forradas de papel minagris con la técnica del papel maché. Posteriormente se unieron las medias esferas y se forraron con papel china de diversos colores.

Las esferas se dispusieron en el espacio de manera que no interrumpieran el paso del tren y que quedaran suspendidas en el aire por medio varillas de alambroón.

La intervención se instaló durante un día y tuvo una duración de dos días. Transcurridos estos días las esferas se retiraron del lugar.

Proceso de trabajo de las esferas



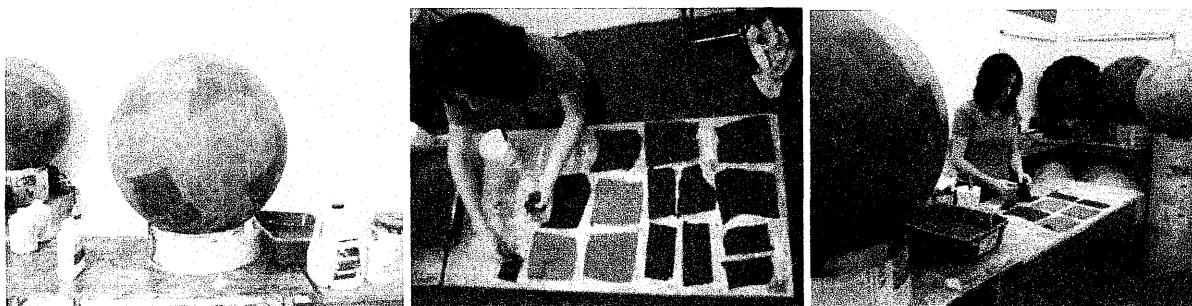
Arroyo de pelos

El proceso de trabajo para la construcción de las esferas fue el siguiente: el soporte de las esferas fueron globos de látex de 90 centímetros de diámetro. Se forraron los globos inflados con tres capas de papel minagrís y resistol. Finalmente se cubrieron las esferas de papel con la fibra de coco, utilizada comúnmente para poner bajo las alfombras. Este material fue reciclado de viejas alfombras recogidas de la calle. La fibra se tiñó por pedazos con colorantes o anilinas en caliente en diferentes colores con las tonalidades del color del cabello natural. Finalmente se les agregó a algunas cabello natural y pelo artificial cubriendo parte de la fibra para darle el acabado final. Las esferas se dispusieron en el espacio en una posición y composición determinada, pero de manera que se pudieran deslizar con el paso de la gente, con el viento y con el mismo cambio de lugar o movimiento por la interacción del espectador.

Se instaló un letrero como señalizador de calle en el acceso más transitado del andador, con el nombre actual de la calle y su antiguo nombre (Calle de la Fuentecilla, antiguo Arroyo de pelos). También se instaló un equipo de sonido con el permiso del gerente de un hotel que colinda con el andador. Se instaló el equipo con las extensiones de cable para dos bocinas puestas a lo largo de la pared del andador y dos focos instalados en el árbol principal del andador para darle una iluminación cenital en la noche al centro de la intervención. El sonido fue la grabación digital de un arroyo, programado en el equipo de sonido para ser escuchado continuamente (como *loop*).

La intervención se instaló durante el transcurso de un día. El sonido y la luz se mantuvo durante dos días y las esferas se dejaron permanentemente en el lugar, las que duraron en el mismo una semana hasta desaparecer.

Proceso de trabajo de las esferas



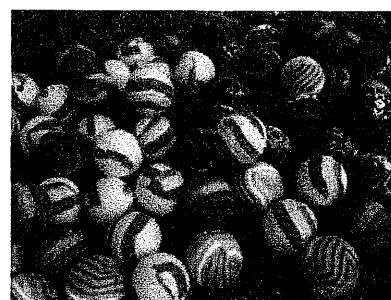
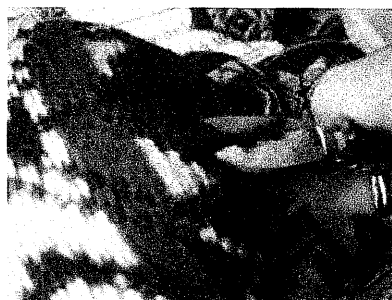
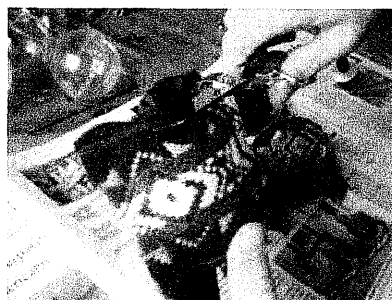
Memorias del agua

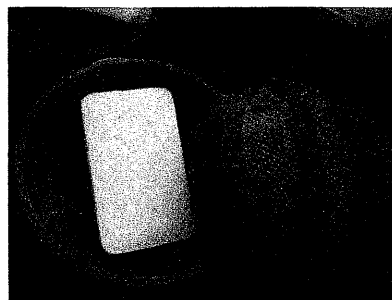
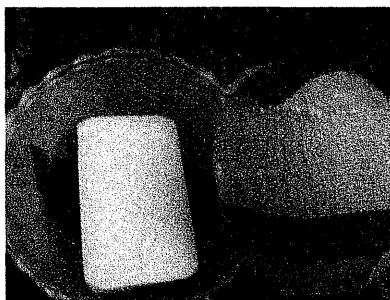
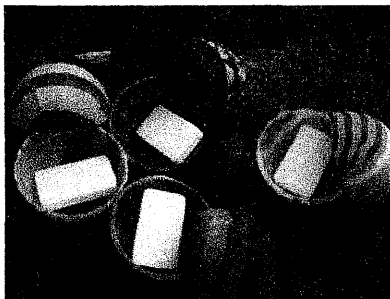
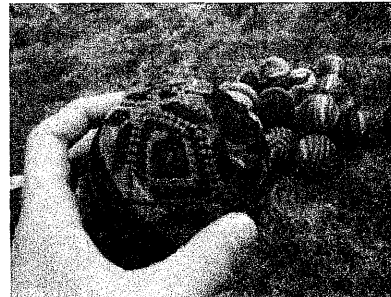
Las esferas de esta intervención fueron hechas con dulceras de acrílico transparente utilizadas en el comercio, las que fueron envueltas con tela (Cambaya) y pegadas con un pegamento especial. En el interior de cada esfera se colocó un jabón.

Las esferas se dispusieron en el estanque de agua de los lavaderos públicos de Tequisquiapan de manera que flotaran en el agua. Esta instalación se realizó en la mañana, a penas se abrieron las puertas de los lavaderos, mientras no se encontraba nadie utilizándolos. Se instaló una cámara oculta y fija que filmó la acción de dos mujeres con sus hijos que fueron a los lavaderos a bañarse y a lavar su ropa, registrando la interacción con estos objetos.

La acción de esta intervención se registró de la siguiente manera: como acción, la instalación e introducción de las esferas en el agua y la interacción de las familias, y como desenlace, las esferas que quedaron en el estanque de los lavaderos después de la interacción de estas familias.

Proceso de trabajo de las esferas





4.2.2 Reacciones y respuestas del público

Cuadro

Los niños fueron los principales espectadores de esta obra, quienes interactuaron con la pieza libremente: inventaron juegos utilizando cartones para resbalar sobre el cuadro de hielo, patinaron sobre ellos y utilizaron objetos para dejar marcas o huellas en el hielo. La mayoría de los adultos se dedicaban a observar la pieza más que a tocarla. Algunos se subieron a los bloques de hielo para tomarse fotos.

La reacción frecuente de los espectadores (principalmente los niños) fue la espontánea manera de abordar la pieza para subirse sobre los bloques de hielo. Su forma permitió este libre acceso, por lo que la pieza se tornó accesible. Sin embargo, el color blanco del hielo, su luminosidad, la disposición frente a la iglesia, y por supuesto la sorpresa, provocó un cierto respeto en las personas, por lo que el acercamiento no fue inmediato: primero invitó a la observación y luego a la interacción.

Línea

A diferencia de la anterior, esta pieza tuvo una clara respuesta, principalmente de los niños, pero también de los adultos que los acompañaban. Esta fue la de interacción espontánea e inmediata. El color de los bloques de hielo fue el factor que condicionó la reacción del espectador. Y su disposición en línea teniendo una pequeña pendiente por la superficie del piso convirtió a la obra en un paso, en un recorrido: los niños establecieron una espontánea coordinación de tránsito por la pieza, un sentido de entrada y de salida sin ponerse de acuerdo entre ellos, sin diferencias ni peleas.

Cilindro

Esta intervención cambió la percepción de quienes ya habían visto las obras anteriores (las intervenciones se realizaron durante tres sábados seguidos). Su disposición invitó al espectador principalmente a la observación y al tacto. Algunos niños se dedicaron a tocar el hielo y ver su traslucidez en el color azul.

Un nuevo elemento afectó su lectura: la luz en el interior. De noche, esta pieza se convirtió en el elemento principal de la plaza (como un demarcador luminoso).

Conos de mimbre

Esta intervención en los silos ejidales no tuvo una respuesta fácil de describir, ya que los silos se encuentran en la periferia del pueblo donde el acceso es un tanto distante de la zona de mayor tránsito del área. Sin embargo, su visibilidad está principalmente dirigida al automovilista (los silos se encuentran a un lado de la calle principal de acceso al centro de Tequisquiapan, pero tiene un tránsito lento). En este sentido, al utilizarse materiales de tonalidades relacionadas directamente con el entorno, su percepción por parte del espectador fue sutil. Las personas que se acercaban al territorio de los silos les llamó la atención como dudando de ser parte de los trabajos del ejido. Por otro lado, de noche esta intervención tuvo una percepción más accesible por la luminosidad de los conos de mimbre en su interior, esto hizo que muchas personas observaran los silos: algunos por la sorpresa o novedad de encontrarse iluminados, y para otros, fue observar los silos por primera vez.

Espuma en el río

Estas dos intervenciones fueron vistas por muy pocas personas: algunas que transitaban por la calle en automóviles y algunos peatones que caminaban por la presa quienes vieron la intervención desde arriba. La obra, por su carácter efímero de no más de veinte minutos, fue captada de igual manera como lo es el paso del agua: fugazmente. Sin embargo, fue fugaz pero imponente y claramente sorprendente. Las personas que la vieron se detuvieron a mirarla como un suceso extraordinario (irregular y asombroso).

Color sobre el camino

Al igual que la intervención anterior, esta instalación se encuentra en la periferia de Tequisquiapan. No obstante, la antigua estación del tren es frecuentada por diversas personas: de día se convierte en un corredor deportivo (el corredor es la carretera que sube a la estación y ésta es el punto de retorno), la antigua estación es visitada como lugar turístico, para caminatas y para día de

campo por personas del pueblo, y de noche es el punto de encuentro de jóvenes. Debido a su ubicación no es un lugar transitado por muchas personas al mismo tiempo, pero si tiene un flujo de gente constante que la visita. Por lo mismo, la intervención fue vista por aquellas personas que durante los dos días de su instalación visitaron el lugar. Se convirtió en un recorrido, en un lugar para caminar entre las esferas de colores y observarlas también a la distancia, principalmente por el contrastado colorido con el entorno árido. Para los espectadores se convirtió también en un espectáculo al pasar el tren por las esferas.

La reacción de los locomotoristas de los diferentes trenes que pasaron durante el tiempo de la instalación fue de absoluta sorpresa (se manifestaban con el claxon del tren y con saludos por la ventana). A excepción de un tren que pasó durante la noche, la reacción del locomotorista fue sorpresiva pero también de precaución (comenzó a frenar hasta que vio que no había peligro. Las esferas se iluminaban de noche con las luces del tren).

Algunas esferas desaparecieron, tanto niños como adultos las tomaron clandestinamente y se las llevaron.

Arroyo de pelos

Esta intervención causó en los espectadores reacciones de extrañeza. Algunos niños tomaron posición del lugar, redistribuyendo las esferas como un juego. Otros las patearon, también como juego. Los adultos pasaban sorprendidos de los objetos y del sonido (muchos de ellos trataban de encontrar el sonido, o por lo menos descifrar de donde provenía). Sus reacciones fueron de extrañeza, sorpresa, gusto y a su vez, como de estar observados por una cámara escondida (el sonido fue un factor que condicionó mucho el comportamiento de la gente). Los vecinos de la zona se mostraron contentos porque el lugar estaba iluminado convirtiéndolo en un espacio seguro y tranquilo. Por otro lado, algunas personas percibieron la intervención como una modificación del espacio convirtiéndolo en un lugar acogedor e íntimo que invitaba al espectador a estar y contemplar.

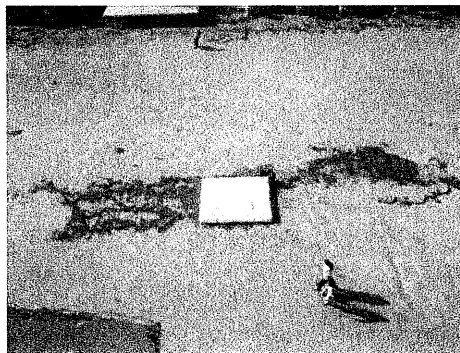
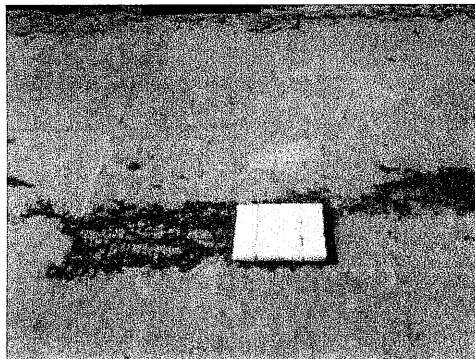
Es sumamente importante señalar que a los tres meses de haber realizado esta intervención, el municipio reparó la antigua iluminación del callejón.

Memorias del agua

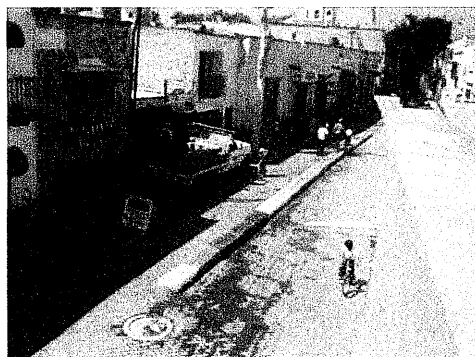
La intervención claramente fue una sorpresa para quienes acostumbran utilizar el espacio de los lavaderos. Por haberla realizado el día sábado, la sorpresa fue para las mujeres y sus hijos (niños) que venden artesanías en la plaza principal cada fin de semana y utilizan estos lavaderos para lavar su ropa y bañarse, ya que ellos se quedan a dormir en la plaza el fin de semana. La reacción fue en un principio de sorpresa pero también de agrado, sobre todo para los niños, quienes se acercaron inmediatamente a ver que eran. Poco después descubrieron el jabón en su interior y comenzaron a utilizarlo. También el recipiente fue utilizado por los niños como juego parte de su baño. La interacción de las personas fue totalmente espontánea y las esferas fueron incorporadas e integradas a la actividad del baño naturalmente, con fluidez y principalmente con alegría.

ILUSTRACIONES DE LAS INTERVENCIONES
El olvido, presencia-evidencia

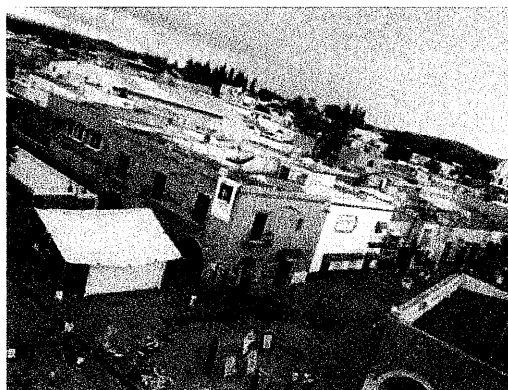
SERIE HUELLAS DEL AGUA



Cuadro
Hielo
3.26 x 2.85 x 0.60 metros
Sábado 12 de octubre
Tequisquiapan, Querétaro



Línea
Hielo y colorantes
vegetales
26 x 0.57 x 0.29 metros
Sábado 19 de octubre
Tequisquiapan, Querétaro



Cilindro
Hielo, colorante vegetal y
lámparas incandescentes
1.49 x 1.71 x 1.49 metros
Sábado 26 de octubre
Tequisquiapan, Querétaro

CUADRO

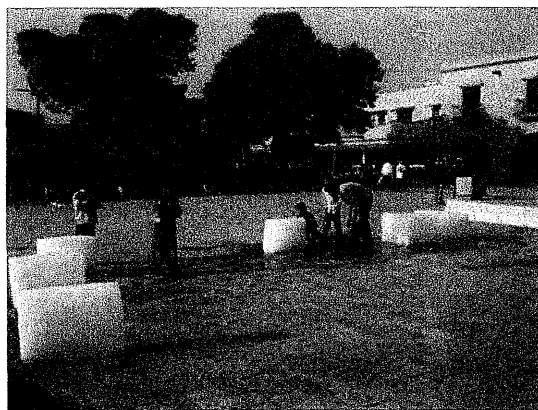
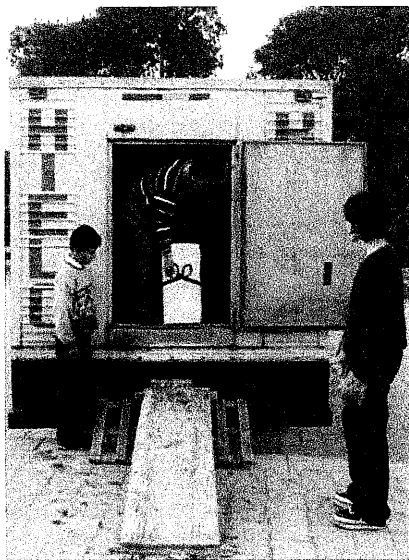
Hielo

3.26 x 2.85 x 0.60 metros

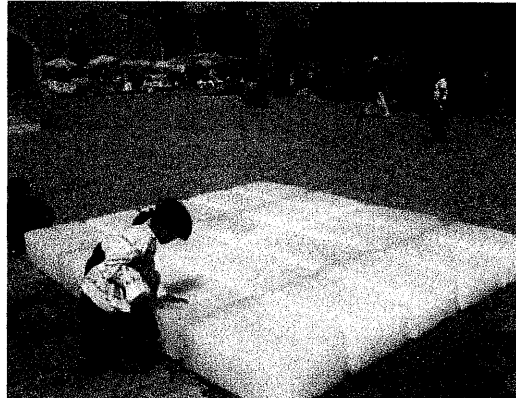
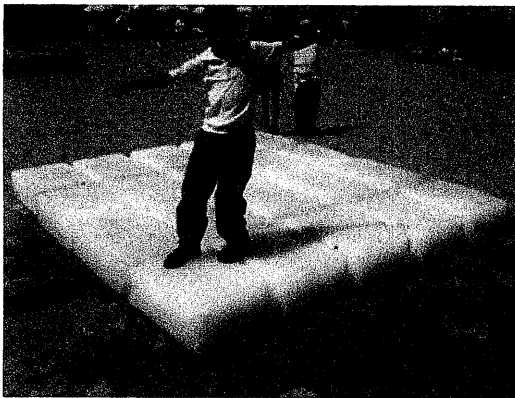
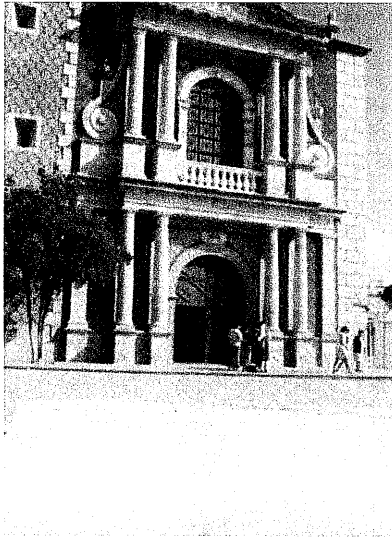
Sábado 12 de octubre, 7:00 am

Plaza Miguel Hidalgo, Tequisquiapan, Querétaro

Montaje



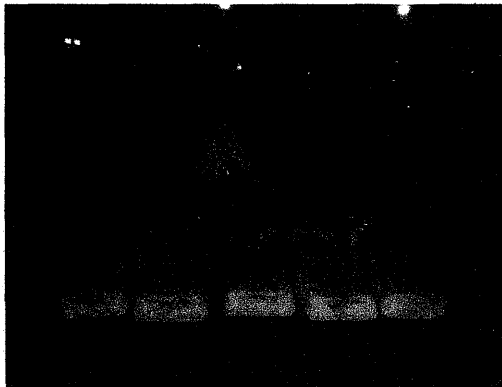
En la mañana



Al mediodía



En la tarde-noche



En la madrugada



LÍNEA

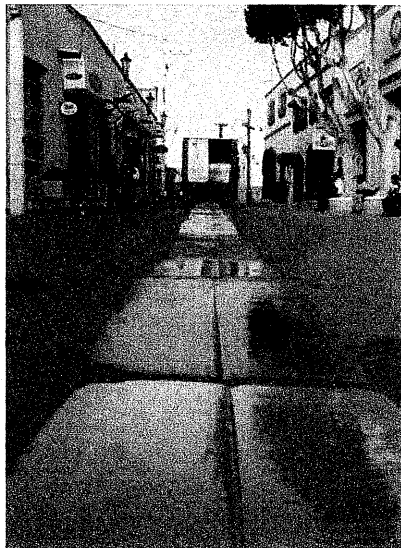
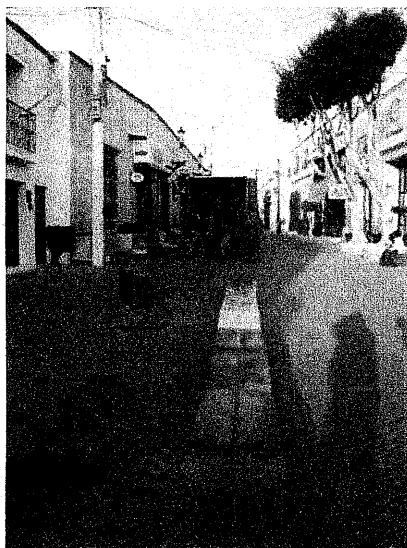
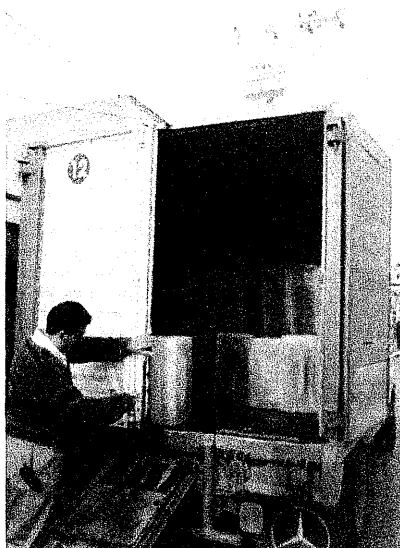
Hielo y colorantes vegetales

26 x 0.57 x 0.29 metros

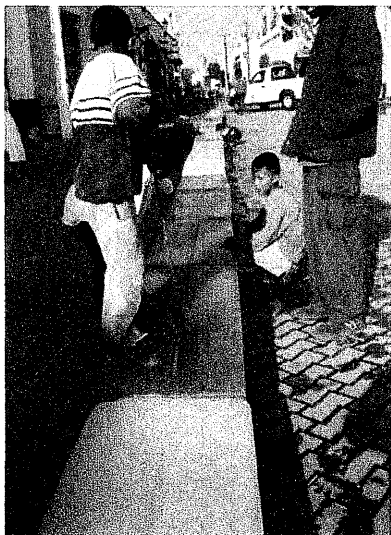
Sábado 19 de octubre, 8:00 am

Andador Av. Juárez pte., Tequisquiapan, Querétaro

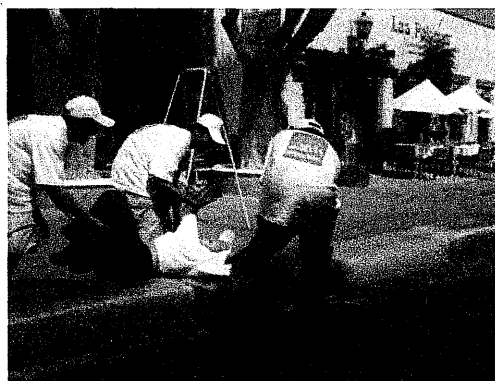
Montaje



En la mañana



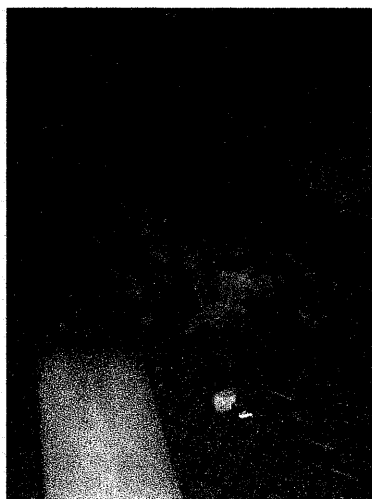
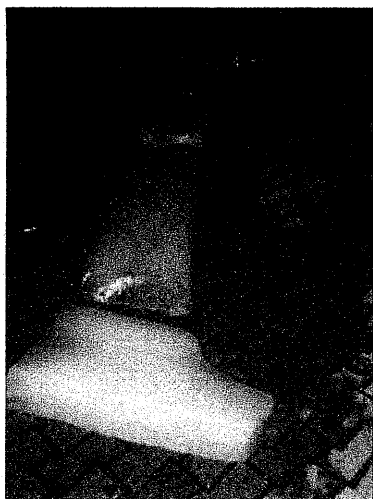
Al mediodía



En la tarde



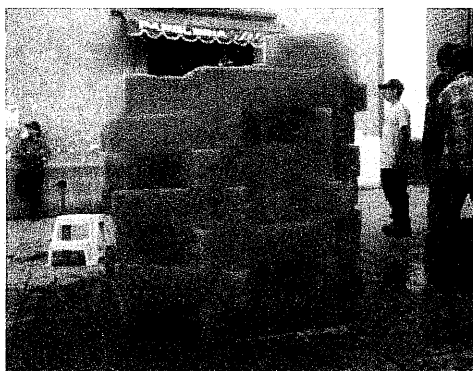
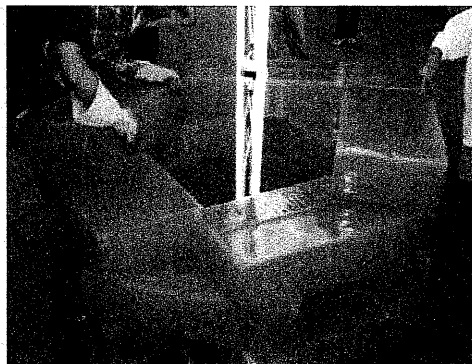
En la noche



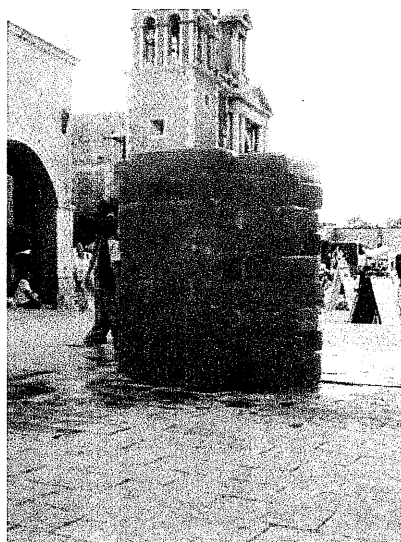
CILINDRO

Hielo, colorante vegetal y lámparas fluorescentes
1.49 x 1.71 x 1.49 metros
Sábado 26 de octubre, 4:00 pm
Andador Av. Juárez pte., Tequisquiapan, Querétaro

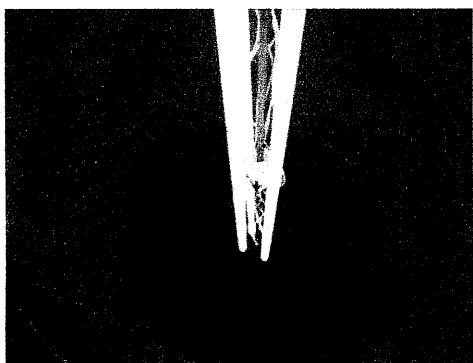
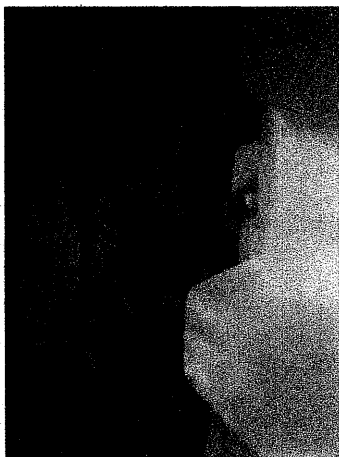
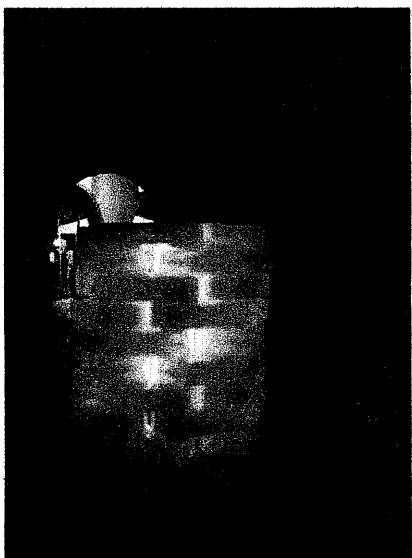
Montaje



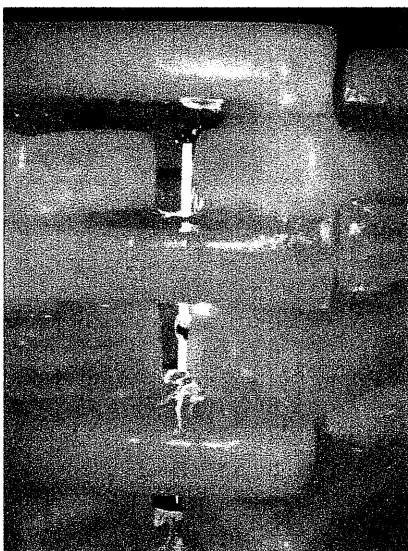
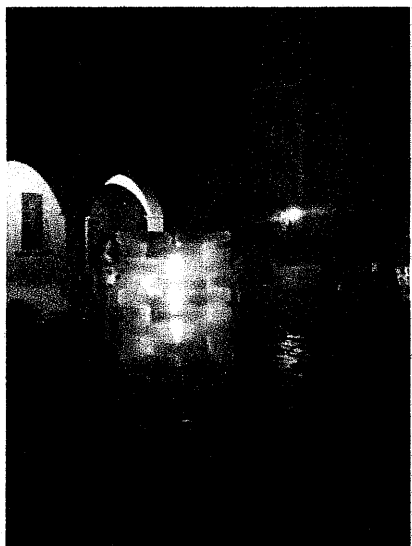
En la tarde



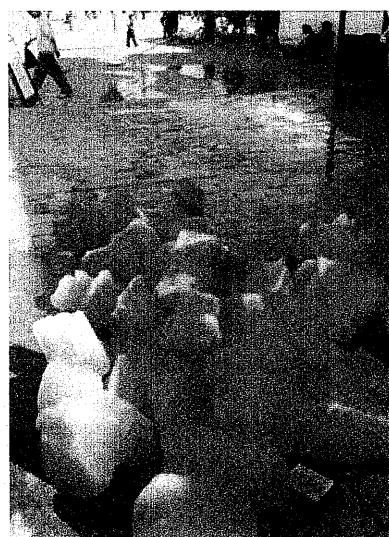
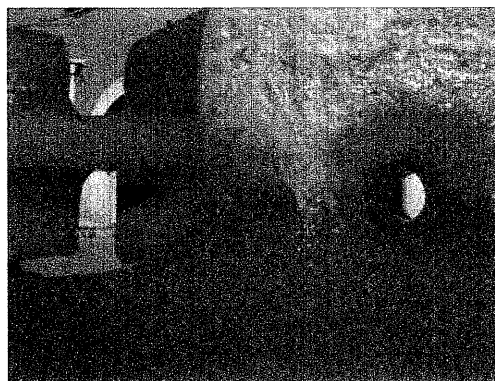
En la noche



En la madrugada



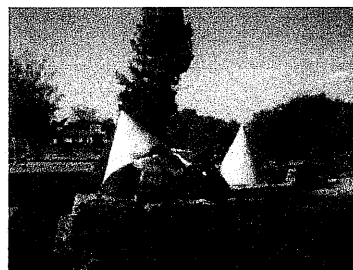
Al día siguiente



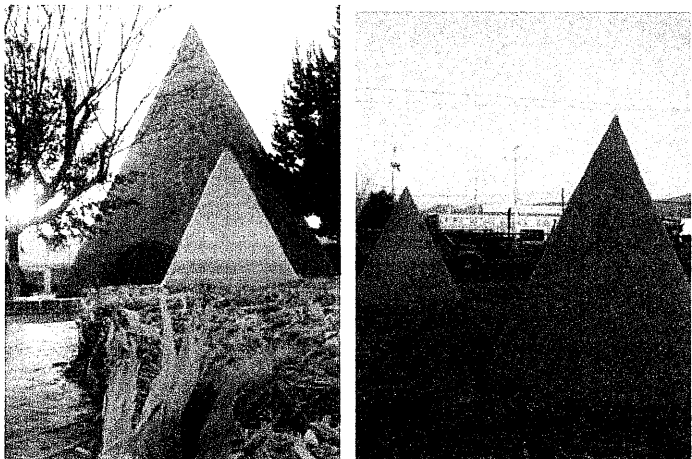
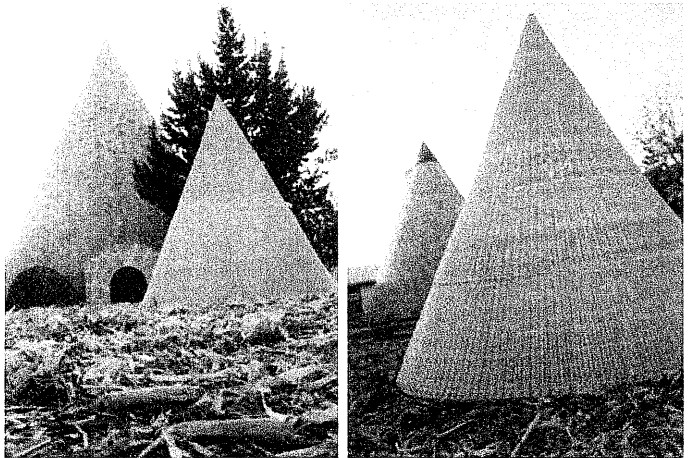
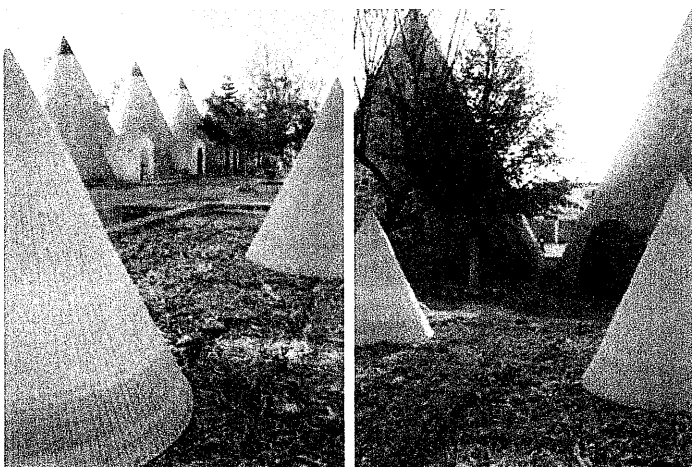
CONOS DE MIMBRE

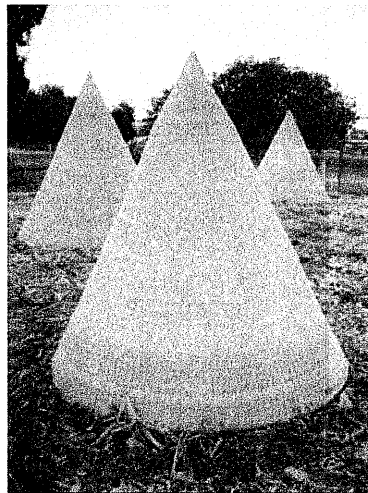
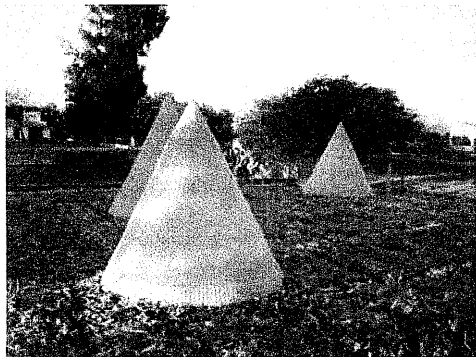
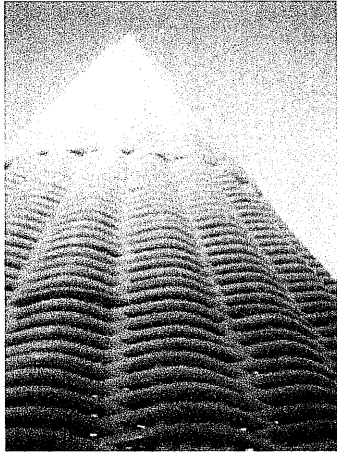
Mimbre, pacas de zacate, fierro y lámparas incandescentes
8,00 x 8,00 x 2,30 metros
Antiguos silos del Ejido de Tequisquiapan, Querétaro

Montaje

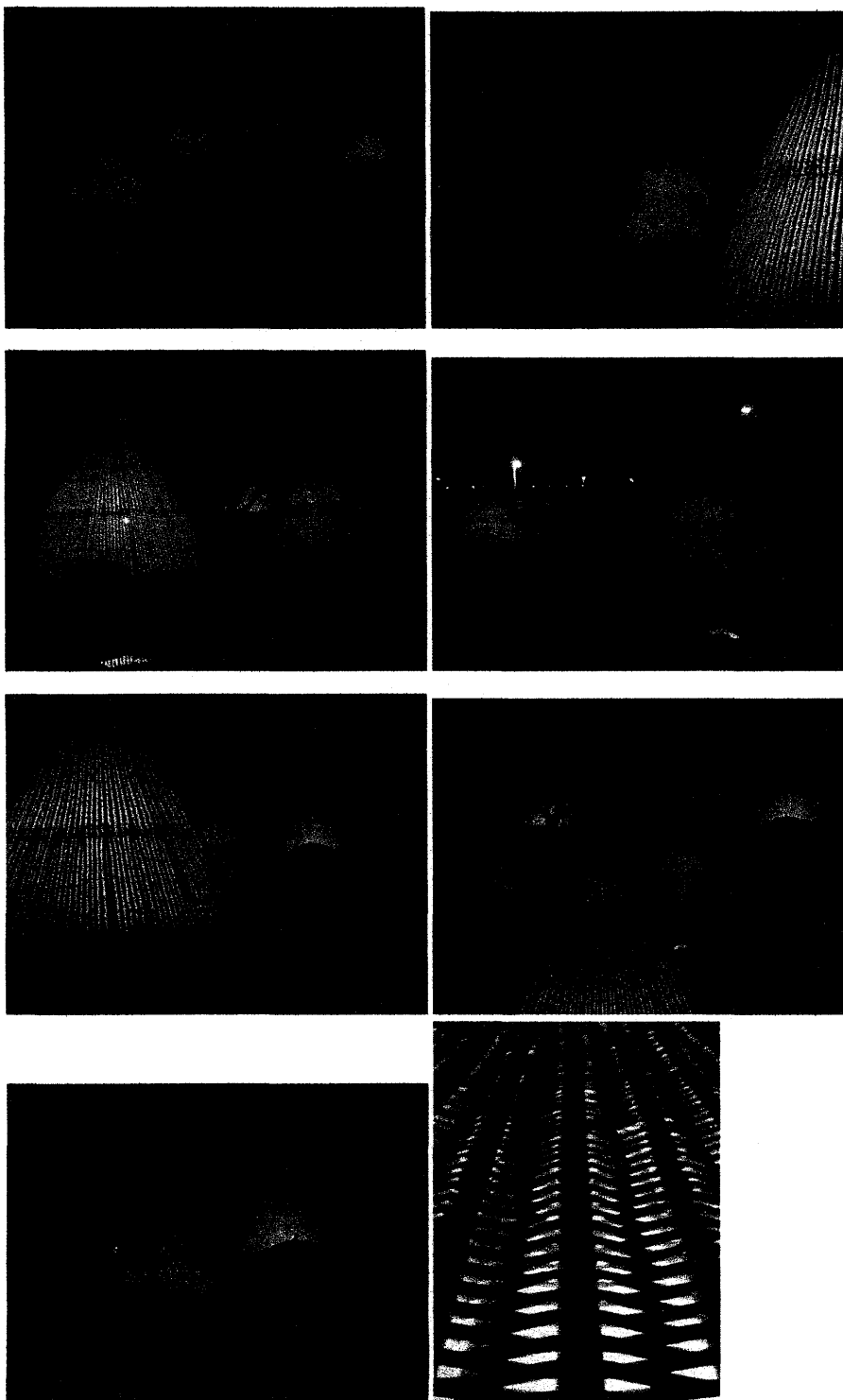


Conos de mimbre de día





Conos de mimbre de noche

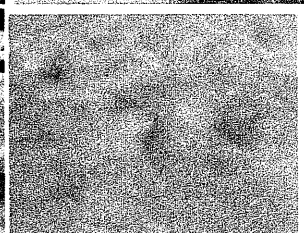
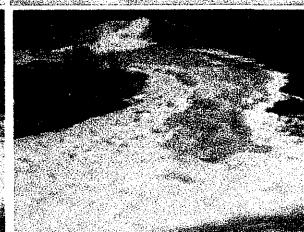


SERIE ESPUMA EN EL RÍO

NARANJA

Agua contaminada y pigmentos vegetales
200 x 8 metros de extensión

Compuerta principal de la presa de Tequisquiapan, Querétaro

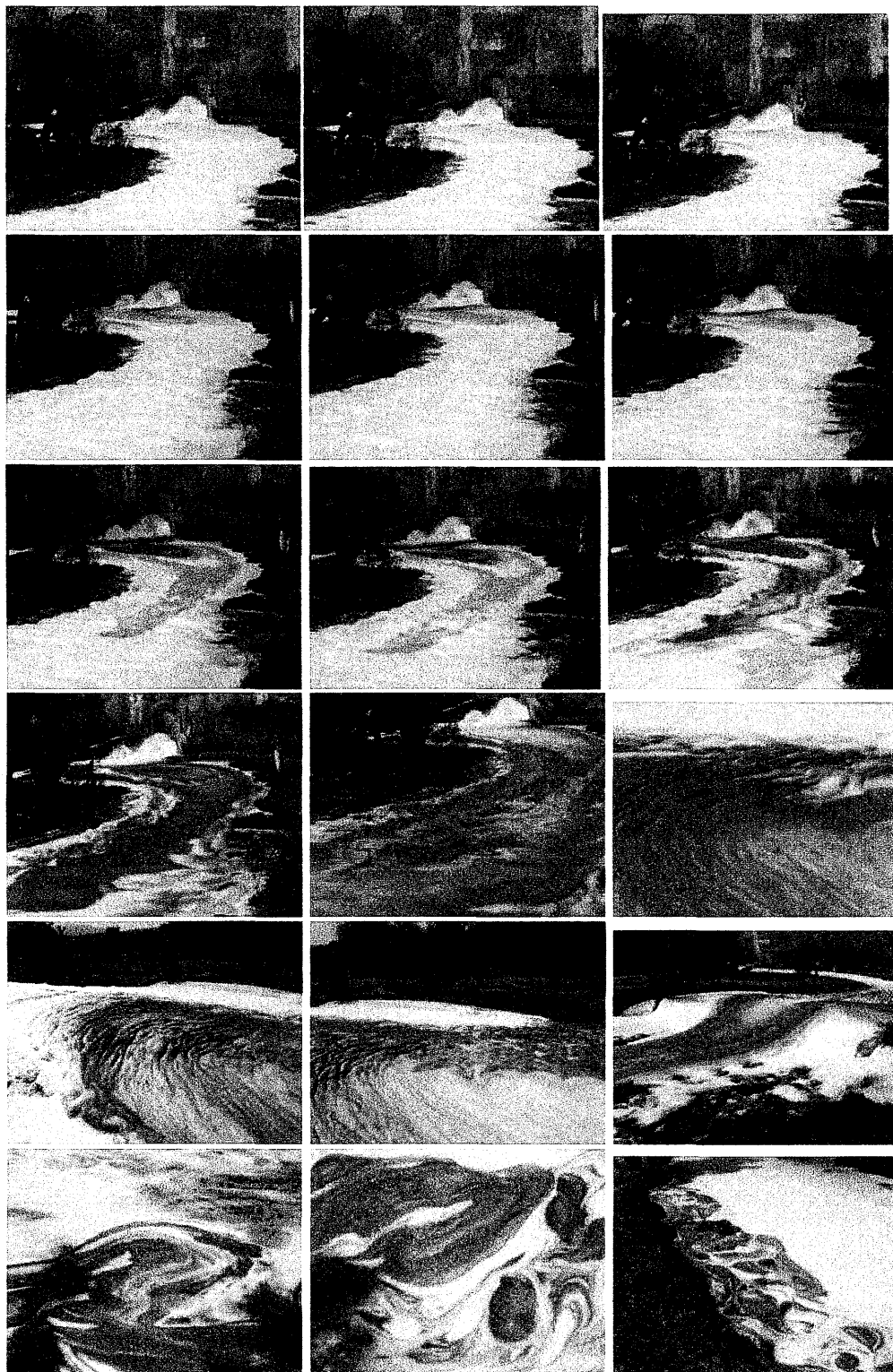


CUATRO COLORES

Agua contaminada y pigmentos vegetales

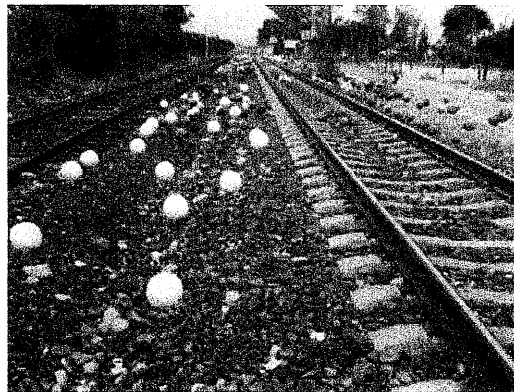
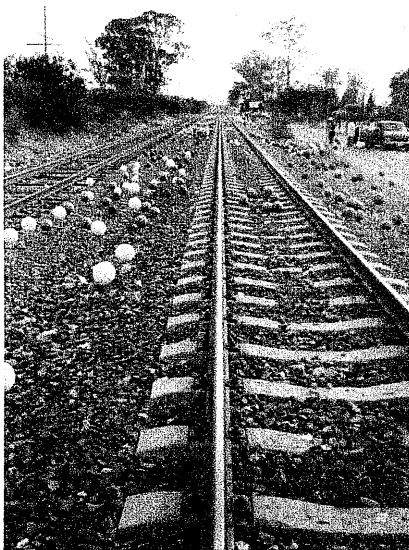
200 x 8 metros de extensión

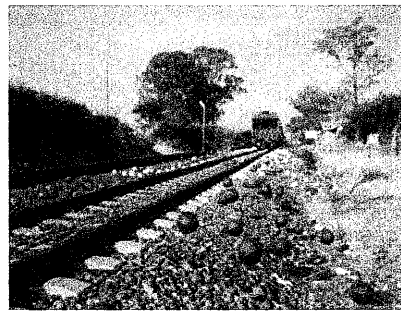
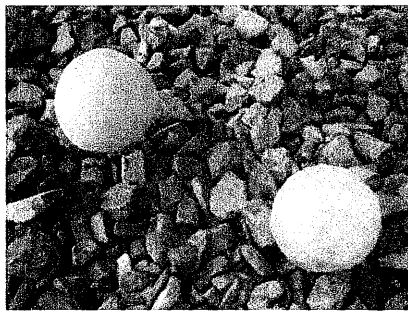
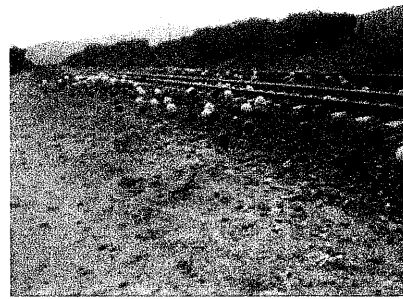
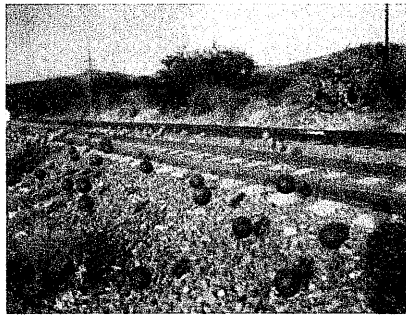
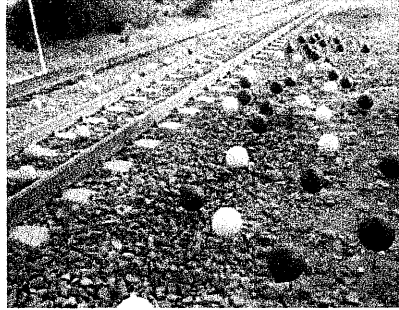
Compuerta principal de la presa de Tequisquiapan, Querétaro

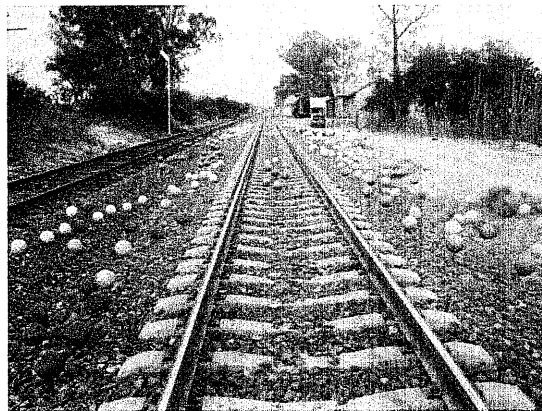
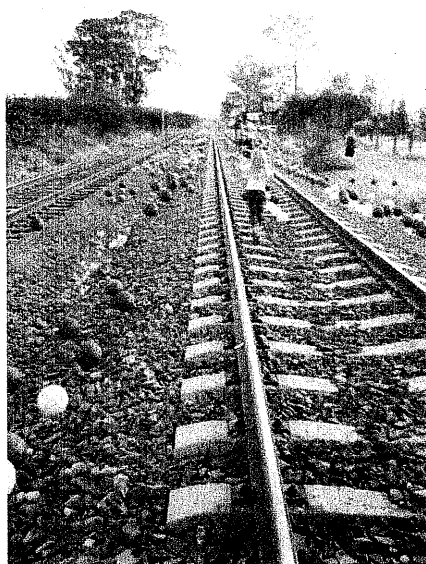
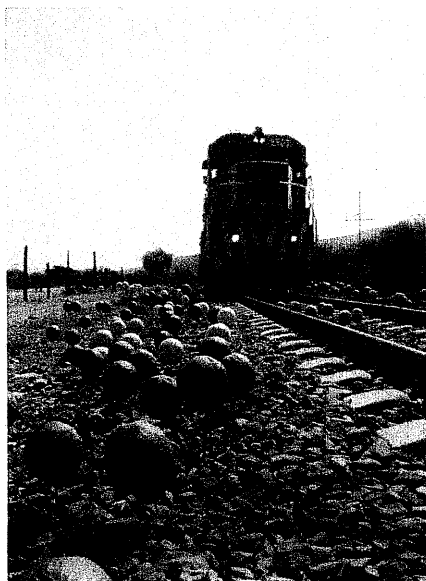


COLOR SOBRE EL CAMINO

Papel y fierro
130 x 9 metros de extensión, (755 esferas de 20 cm. de diámetro c/u)
Vías del tren, a un costado de la antigua Estación Bernal
Tequisquiapan, Querétaro







ARROYO DE PELOS

Papel, fibra, cabello, pelo artificial, metal y sonido de un arroyo
200 x 8 metros de extensión,
(15 esferas de 90 cm. de diámetro c/u, letrero de calle y sonido de un arroyo)
Andador Calle de la Fuentecilla, antes llamada Arroyo de pelos,
Centro de Tequisquiapan, Querétaro









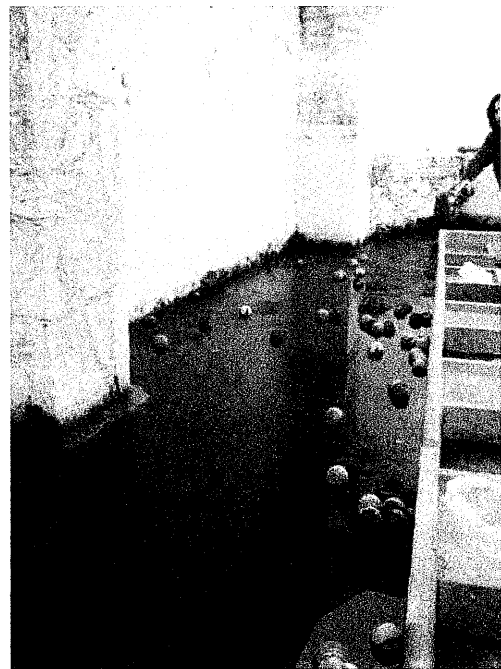
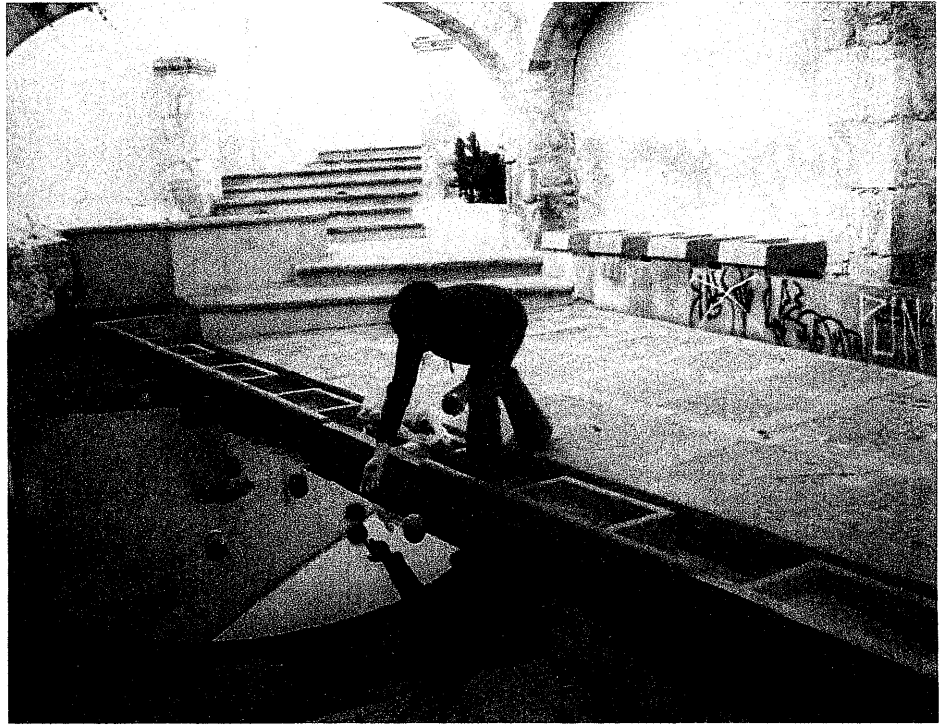
MEMORIAS DEL AGUA

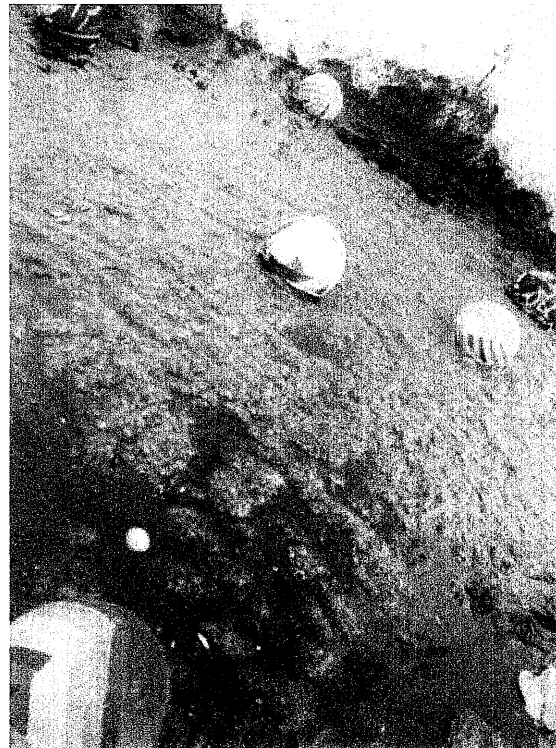
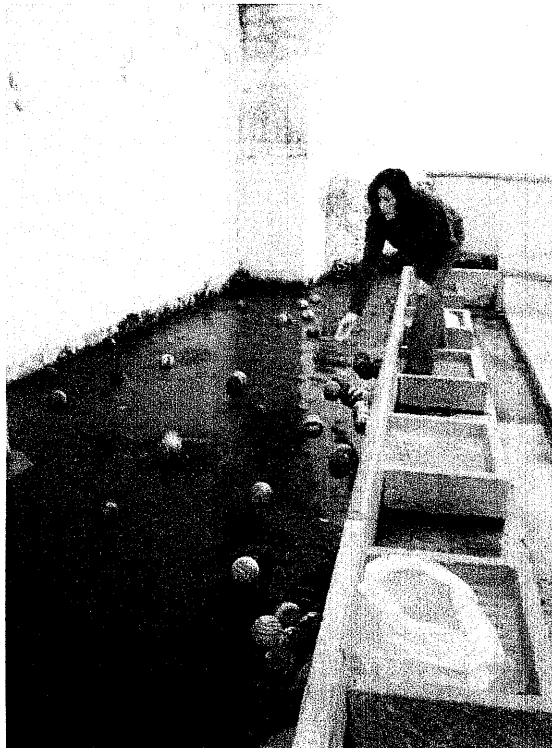
Plástico, tela Cambaya y jabón

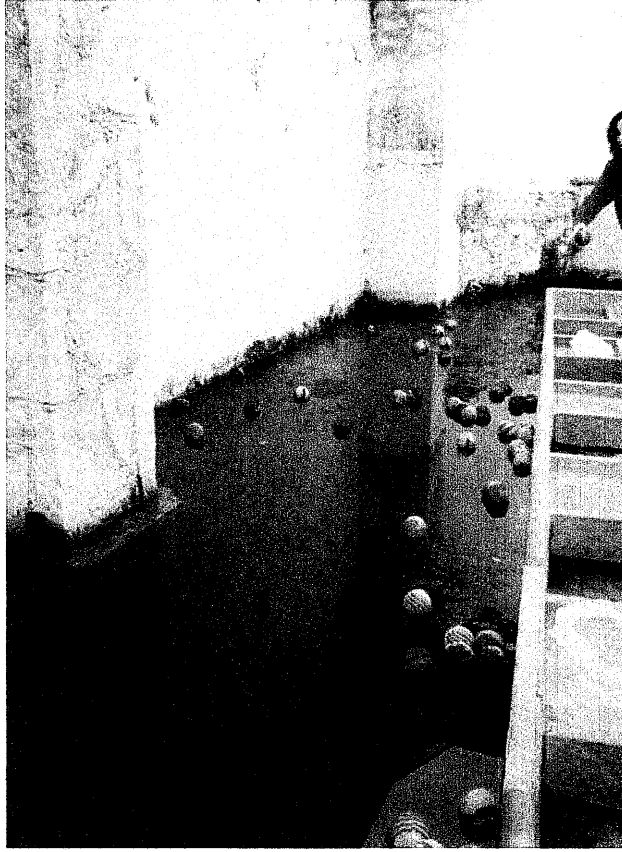
70 x 8 metros de extensión

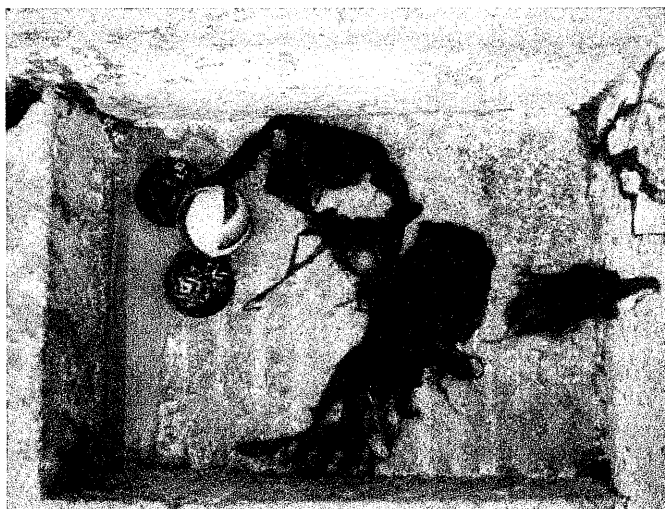
(80 esferas de 8.5 cm. de diámetro c/u con un jabón en su interior)

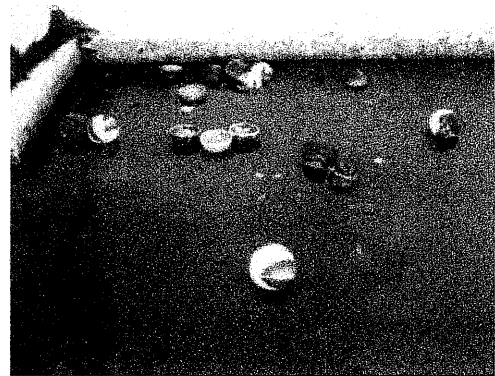
Lavaderos de Tequisquiapan, Querétaro











CONCLUSIONES

Primeramente debo exponer una situación que ha sido clave en esta investigación y así como tema de debate en diferentes foros del arte contemporáneo directamente relacionado al arte público. La situación del arte urbano como objeto de debate y su cuestionamiento acerca de las obras de artistas que han intervenido espacios públicos. Su papel a veces agresivo al enfrentar el espacio público percibido por el espectador como una agresión o como algo que no compete al interés social. Gerardo Mosquera expone esta situación frente al proyecto realizado en Panamá titulado *CiudadMúltiple*:

Otra cuestión es que a veces se hace arte en un ámbito abierto o para una ciudad, pero las obras sólo pueden apreciarlas una élite, como si se sacase la galería a la calle. Se proclama que se ha hecho un arte social, un arte de alcance ciudadano, un arte público, cuando en realidad es público porque está puesto ahí fuera, pero en realidad pocos lo entienden o les interesa, o hasta se burlan de él. Es decir, no se logra una comunicación pública. A veces se convoca a artistas a trabajar con una ciudad. Ellos van, tienen una experiencia con esa ciudad, se relacionan con ella, pero hacen obras de carácter introspectivo, cuyo destino final suele ser una galería o un museo. Estos trabajos responden a una reacción personal de los artistas ante la ciudad... Son obras que, podríamos decir, abrazan la ciudad, pero se manifiestan en una práctica más personal, más introspectiva.¹⁰¹

Frente a esta situación y reflexión a la que personalmente me he enfrentado a lo largo de esta investigación, considero difícil lograr un diálogo directo con un público general. El espacio público claramente lo componen una infinidad de individuos con perspectivas completamente diferentes. Llevado a un extremo, podríamos decir que es imposible establecer este diálogo con el público realmente. Sin embargo, existen diferentes niveles de lenguaje a los que se puede llegar a una comunicación social. Esto quiere decir, que el artista primeramente debe determinar a quienes está dirigiendo su obra. A qué público de ese espacio está dirigida la obra y a qué niveles de comunicación se quiere llegar. Así, el lenguaje se acotará de una manera más directa, aunque como mencioné

¹⁰¹ Gerardo Mosquera, Conferencia que se impartió en el Centro Cultural de España en La Habana bajo el título "Curar es un placer" entre el 18 y el 26 de noviembre del 2002.
www.arteamerica.cu/3/dossier/mosquera.htm

anteriormente es sumamente compleja esta relación, o bien determinarla como tal. Podríamos decir que la comunicación o este diálogo al que hago mención se establece sutilmente, con pequeños gestos, miradas, sensaciones, y principalmente por medio de la interacción del espectador con los objetos que intervienen el espacio. Por lo tanto, el artista que interviene un espacio público, está simplemente exponiendo y comunicando una perspectiva o punto de vista. Dependerá de su forma de relacionar esta perspectiva con el entorno, los procedimientos utilizados a la hora de ejecutar la intervención y el lenguaje que se emplee para lograr un acercamiento a ese espectador particular.

La perspectiva no es más que un punto de vista. La visión desde una posición en un punto determinado. Por lo tanto, la acción de intervenir un espacio público representa un comentario, una opinión acerca del espacio, la exposición de un punto de vista, sin duda personal acerca de ese lugar particular. Un comentario que se presenta como intervención del espacio y se expone ante un público (otros puntos de vista) quienes lo percibirán y recibirán de diferentes formas, y accionarán de distintas maneras, como una convivencia real de intercambio de opiniones. Como el intercambio, la comunicación/descomunicación y la convivencia del espacio público, que por definición presenta una multiplicidad de enfoques y puntos de vista, y por lo mismo, una extrema complejidad de convivencia; un espacio conflictivo (como espacio de debate y enfrentamiento).

El espacio físico de un lugar público es en sí una construcción de diferentes puntos de vista. Es la construcción o conformación de un grupo de personas que debieron exponer, discutir y resolver diferentes ideas y que, como resultado de esta comunicación (o bien descomunicación en algunos casos), se conformó el espacio y se ha ido conformando a través del tiempo.

Así, este punto de vista (la intervención de un espacio) puede ser presentado como integración, como interrupción, como involucramiento con el entorno, como exploración o como imaginaria.

Al intervenir un espacio como una forma de presentar un punto de vista, se está problematizando la percepción del espacio determinado. Se está incidiendo de alguna manera en la percepción de quienes habitan el lugar. Por lo tanto, el

problema central gira en torno al acento que pone el artista: qué se quiere decir, para qué y a quién.

A continuación explicaré cuáles fueron los problemas a los que me enfrenté en cada trabajo en relación a los problemas y debates que enfrenta el arte público. Así como las conclusiones particulares de cada trabajo, de manera que se comprenda el proceso del trabajo general y su desarrollo.

Todas las intervenciones fueron planificadas conceptualmente de manera general. Posteriormente, se abordaron los conceptos particulares y el planteamiento formal de cada una de ellas, así como su intención frente a un público determinado. La intención principal al intervenir ciertos espacios públicos de Tequisquiapan fue presentar un punto de vista, por medio de la interactividad, el juego, la observación, la extrañeza, la sorpresa y la apreciación estética directamente relacionada con formas particulares del lugar, o por decirlo de otro modo, con ciertas formas reconocibles de la cultura local (las formas geométricas, el color y el material). Este punto de vista también se puede entender como señalización, como acento en determinados puntos.

Por tratarse de una plaza pública que acoge a diversas personas que conviven pacíficamente en un mismo espacio, las tres primeras intervenciones tituladas *Huellas del agua* fueron recibidas con espontaneidad, sorpresa y gusto. Se podría decir que su acogida fue completamente fluida y natural, sin reparar demasiado en el autor de las obras. Evidentemente el juego que plantearon y permitieron las obras aportaron a que esta acogida fuera espontánea y dinámica.

Por otro lado, *Conos de mimbre* tuvo otra repercusión. Al tratarse de un espacio cerrado de poco acceso (por su localización en la periferia del pueblo) el trabajo planteó una dinámica más íntima y estrechamente relacionada con los dirigentes del ejido. Se tuvo que conversar y explicar lo que se quiso hacer, además de mencionar el permiso para realizar el trabajo (de igual manera se tuvo que pedir permiso para realizar las tres intervenciones en la plaza principal). Sin embargo, esta presentación ante el ejido de Tequisquiapan permitió dar a conocer más íntimamente el trabajo, sin la necesidad de explicar su intención a fondo, lo que logró captar la atención principalmente de los trabajadores del ejido y su recepción favorable y satisfactoria.

Espuma en el río planteó una dinámica diferente a las anteriores. Fue completamente sorpresiva, su tiempo de duración no dio lugar a mucha contemplación, sino a una observación inmediata, sorpresiva y agresiva pero pasiva. Claramente, la expresión de los pocos espectadores que la vieron fue de sorpresa en un principio y posteriormente de agrado aún con sorpresa. Las reacciones posteriores que habrán dado pie a múltiples conversaciones o discusiones quedaron en especulaciones de mi parte, ya que el registro de la recepción del espectador sólo operó a niveles inmediatos.

Color sobre el camino, a diferencia de la obra anterior permitió la sorpresa pero junto a la contemplación, la observación y el recorrido por la obra con el tiempo que cada espectador determinó. Esto permitió que su recepción fuera mayor (en relación a mayor cantidad de personas y el tiempo de experimentación de la obra), aunque por tratarse también de un lugar periférico como *Conos de mimbre* y *Espuma en el río* tuvo poco público.

La intervención *Arroyo de pelos* complicó las cosas. El espacio es íntimo y de poco tránsito seguido. Circula una buena cantidad de personas por el lugar, pero nunca se encuentra mucha gente en un mismo momento. Es un lugar de paso. Por estos motivos su recepción no quedó desvinculada a quien realizó la intervención. Por lo que considero que esto afectó la recepción de la obra. El registro de la intervención por medio del video causó un cierto pudor en los espectadores y condicionó al igual que el sonido, el comportamiento de ellos. Por lo tanto, el registro de las reacciones y el resultado que causó en los espectadores fue difícil de descifrar. Aunque con claridad se manifestó asombro, alegría y hubo interacción o interactividad con la obra por parte de los niños y algunos adultos. Una señal que puede haber tenido completa relación con esta intervención, es que a los dos meses de haber realizado la intervención, el municipio reparó la instalación eléctrica de este callejón.

Debido a lo acontecido en la intervención anterior, la manera de abordar la ejecución en los lavaderos públicos para la obra *Memorias del agua* fue diferente. Al instalar las esferas en completo anonimato, y permanecer en el lugar sutilmente con una cámara oculta, la recepción de los espectadores fue fluida y espontánea. No se pretendió dejar el suceso en completo anonimato, ya que

evidentemente quienes utilizaron el espacio ese día pudieron darse cuenta de quien había realizado la obra, ya que este espacio también presenta esta condición de intimidad y tránsito. Sin embargo, su recepción fue espontánea y completamente de disfrute y satisfacción.

Finalmente, las conclusiones que aquí presento como planteamiento de una hipótesis, sólo pueden realizarse con los resultados inmediatos que fueron percibidos en el momento de intervenir; con el registro visual de las obras y posteriormente con las pocas señales que a través del tiempo se han podido observar. Éstas, sin duda quedarán a nivel de especulación.

La respuesta a la pregunta con relación a la intención principal y general de la investigación (la intervención como medio de incisión) quedará entre paréntesis. Cuestionable sin duda alguna, pero principalmente como un planteamiento y aporte a problematizar más ampliamente este complejo debate sobre el arte público.

Espero que con el tiempo mi investigación tenga repercusiones en algunos habitantes de Tequisquiapan. Por tratarse de un pueblo pequeño, con el tiempo he podido ver cuáles han sido algunas de las repercusiones, sin embargo, no han sido directas, ni inmediatas, ni mucho menos tan directamente relacionadas con el objetivo de la investigación. De alguna manera, este proyecto planteó un desafío relativo, como una dinámica de comunicación visual y estética. Pero principalmente como aporte al desarrollo de problemas, planteamientos y cuestionamientos acerca del arte público, sin un fin determinado y delimitado, pero sí como un eslabón a la problemática que gira entorno al espacio público.

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc, *Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

BAUDRILLARD, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Monte Avila, Caracas, 1977.

BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica*, UNAM, México, 1997.

BLANCO et al, Paloma, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 1993.

BREA, Jose Luis, *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90, Arte proyectos e Ideas*, Universidad Politécnica de Valencia, 1996.

BROTO, Carles, *Nuevo paisajismo urbano*, Instituto Monsa de Ediciones, España.

CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, 3era edición, Cátedra, Madrid, 1999.

DE SOTO, Ramón, *Catálogo Ramón de Soto*, UNAM, 1998.

DUQUE, Félix, *Arte público y esfera política*, Akal, Madrid, 2001.

FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Arte efímero y espacio estético*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1998.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Akal, España, 2001.

FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1988.

GEHL & GEMZOE, *Nuevos espacios urbanos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

GROSENICK Y RIEMSCHEIDER, *Art now*, Taschen, Berlín, 2002.

GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2002.

HONNEF, Klaus, *Arte contemporáneo*, Editorial Taschen, Barcelona, 2001.

JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.

KASTNER, Jeffrey y WALLIS, Brian, *Land and environment art*, Phaidon, London, 1988.

KRAUSS, Rosalind, *La escultura en el campo expandido en La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1986.

LEISER, Erwin, *El barrio de los granaderos de Berlín*, Revista Humboldt 111, Inter Naciones, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986.

LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

MADERUELO, Javier, *Cuatro modelos de recuperación de la obra de arte público*, en *Arte y espacio público*, Ed. UIMP, Santa Cruz de Tenerife, 1995.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad Postmoderna*, 6ª edición, Akal, Madrid, 1994.

MARIN, Viadel Ricardo, *La investigación en bellas artes, tres aproximaciones a un debate*, Grupo Editorial Universitario, España, 1998.

MC EVILLEY, Thomas, *En el ademán de dirigir nubes*, Ed. Macros, España, 1984.

MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona, 2003.

MOSQUERA, Gerardo, *Las islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas*, Art nexos, número 29 y 30, julio-septiembre, octubre-diciembre, 1998.

MOURE, Gloria, *Ana Mendieta*, Ediciones polígrafa, España, 1996.

NOGUCHI, Isamu, *Essays and conversations*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, Japan, 1994.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, espacio y arquitectura*, 2ª edición, Blume, España, 1973.

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

ROSELL, Quim, *Notas previas, una propuesta concreta*, Landscape architecture, Revista internacional de arquitectura N.3, 1997.

RUHRBER-SCHMECKENBURGER-FRICKE-HONNEF, *Arte del Siglo XX*, Taschen, Köln, 1999.

RUIZ, Raúl, *texto del catálogo de la exposición de Carolina Navarro, "El olvido, presencia-evidencia"*, Querétaro, 2003.

SIMEOFORIDIS, Yorgos, *Paisaje y espacio público*, Landscape architecture, Revista internacional de arquitectura N.3, 1997.

TAYLOR, Brandon, *Arte hoy*, Akal, Madrid, 2000.

VARIOS, *Escultura Mexicana; de la academia a la instalación*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Landucci Editores, 2ª edición, México, 2001.

VARIOS, *Public Art. A Reader*, Editado por Florian Matzner, Hatje Cantz Publishers, 2da edición, Alemania, 2004.

WEITEMEIER, Hannah, *Klein*, Taschen, Alemania, 2001.

OTRAS FUENTES

ESCOBEDO, Helen, *Arte y naturaleza*,
www.azc.uam.mx/instancias/arbol/mexico/escob.html

DEBORD, Guy, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*,
www.sindominio.net/ash/informe.html

NAVARRO ECHENIQUE, Carolina, *Catálogo para la exposición El olvido, presencia-evidencia*, Santiago de Querétaro, octubre de 2003.

MOSQUERA, Gerardo, Conferencia que se impartió en el Centro Cultural de España en La Habana bajo el título "Curar es un placer" entre el 18 y el 26 de noviembre del 2002. www.arteamerica.cu/3/dossier/mosquera.htm

MUNTADAS, Antoni, entrevista con G. Mantenga, Mendel 1982, exposición de Antoni Muntadas en Laboratorio Arte Alameda, México D.F., 2003.

PAZ, Octavio, *El azar y la memoria. Saludo y respuesta a Teodoro González de León*, discurso en México el 18 de noviembre de 1989.