



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

## Habitar la fachada.

Cuerpo e imagen en la instalación  
Paracaidista Av. Revolución 1608 bis  
de Héctor Zamora

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
EDUARDO MALDONADO VILLALOBOS

TUTOR PRINCIPAL:  
DR. PETER KRIEGER  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:  
DR. DANIEL MONTERO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. IVÁN RUIZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., ENERO DE 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

# Habitar la fachada

Cuerpo e imagen en la instalación  
Paracaidista Av. Revolución 1608 bis  
de Héctor Zamora

Eduardo Maldonado Villalobos

## Agradecimientos

Varias son las personas a las que quiero agradecer su tiempo y comentarios para enriquecer este estudio. Las palabras de todos ellos, en diferentes momentos de elaboración, han enriquecido tanto este trabajo como también un modo de ver y reflexionar sobre mi propio entorno, uno un tanto más personal. A todos ellos les agradezco el haber compartido conmigo, de diferentes maneras, momentos y reflexiones: Cecilia Beaven, Cuauhtémoc Medina, Daniel Montero, Ernesto Morales, Héctor Zamora, Iván Ruiz, María Konta, Oscar Cueto y Peter Krieger.

# Índice

## **Introducción**

### **Habitar la fachada**

I. Ilusión y realidad.....	9
II. Habitar el hábitat.....	17
III. La casa habitada.....	22
IV. Estructura de la investigación.....	24

## **Capítulo 1**

### **Paracaidista entre la crítica institucional y el arte público**

1.1 Crítica institucional: El paracaidista - parásito .....	27
1.2 ¿Arte público? .....	33

## **Capítulo 2**

### **La extracción de sentido**

2.1 Arte y contexto urbano .....	37
2.2 La estética del modernizado .....	43
2.3 Mimetización y contraste .....	52

## **Capítulo 3**

### **El cuerpo en la fachada**

3.1 Fachada vs. Cuerpo .....	57
3.3 La fachada del museo .....	67
3.3 Si pueden vivir en un billboard no se lo pierdan .....	74

<b>A manera de conclusión: Desmontaje y desilusión .....</b>	<b>91</b>
--	-----------

<b>Bibliografía .....</b>	<b>97</b>
---------------------------	-----------

# Introducción

## Habitar la fachada

### I. Ilusión y realidad

La intervención del artista Héctor Zamora (1974) llamada «Paracaidista Av. Revolución 1608 bis» realizada sobre la fachada en el exterior del edificio del Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) en el 2004 consistió en la construcción de un espacio habitable con materiales de bajo costo. Zamora ocupó la instalación como su propia casa. La estructura resultante, con su aspecto marginal y su sorpresiva ubicación, interrumpió la visualidad del edificio modernista/brutalista del MACG y la de su contexto urbano, la zona privilegiada de San Ángel de la Ciudad de México (fig. 1).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Héctor Zamora estudió Diseño de la Comunicación Visual en la Universidad Autónoma de México. Cursó el Taller de Semiótica impartido por Ada Dewes, en donde comenzó a interesarse por la experimentación con las formas orgánicas desde la teoría del diseño. Realizó estudios de geometría estructural en la Facultad de Arquitectura de la UNAM y realizó diversos proyectos de estructuras ligeras. Trabajó como diseñador gráfico en el Museo de Arte Carrillo Gil durante la dirección de Osvaldo Sánchez. El paso del diseño gráfico a las estructuras arquitectónicas y, finalmente, a la reflexión artística tuvo como común denominador el análisis de matrices geométricas en las formas de la naturaleza para recrearlas en nuevas configuraciones.



*1. Hector Zamora, Paracaidista Av. Revolución 1608 bis, 2004. Vista exterior. Foto: Oscar Guzmán, 2004.*

La propuesta fue copiosamente comentada dentro el campo del arte contemporáneo mexicano y tuvo, al mismo tiempo, la notoriedad suficiente para convertirse, durante los 3 meses en que estuvo montada, en una especie de desconcertante marca urbana. A pocos meses de su desinstalación, ya en el 2005, el proyecto formó parte de reflexiones curatoriales en las que se indagaba sobre el tipo de estrategias e implicaciones de un arte que busca integrarse en el espacio urbano.

El registro documental y la maqueta de *Paracaidista* fueron incluidos en la exposición *Eco: arte contemporáneo mexicano* curada por Kevin Power y Osvaldo Sánchez que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (la cual fue parte del programa de actividades de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO 05, donde México fue el primer país latinoamericano invitado). Después, *Paracaidista* fue incluido en la exposición *Farsites* curada por Adriano Pedrosa dentro del marco de *InSite 05* de Tijuana / San Diego.

Estas muestras tuvieron como contexto determinante el ingreso de la producción artística de México a los circuitos internacionales de arte desde principios del siglo XXI. Las definiciones que se hicieron allí marcaron y difundieron una fuerte ruta discursiva en la interpretación y producción artística.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> En el año 2001, Magali Arriola organizó la exposición *Coartadas* en el Centro Cultural de México en París; en el mismo año la revista *Parachute* dedica un número a la producción cultural en México, invitando a Cuauhtémoc Medina como editor; En el 2002, *Zebra Crossing* es curada por Arriola en la Casa de las Culturas del Mundo en Berlín en el marco del festival MexArtes, donde también James Oles cura una exposición llamada *Superficies coloreadas*. Tanto en el KunstWerke de Berlín, como previamente en el P.S.1 de Nueva York, Biesenbach presenta *Mexico City: An exhibition about the exchange rate of bodies and values*. En el 2003 Teresa Macrì organiza *Mexico Attacks* en Italia; en el 2004, Gilberto Vicario organiza *Made in México* en el Institute of Contemporary Art de Boston; y en el 2005 México es el país invitado en el ARCO de Madrid.

Las nociones de lo público y lo urbano se planteaban desde el problema de la identidad enmarcada por la globalización. Se miraba la economía del reciclaje en la vida cotidiana, el urbanismo informal y la exclusión de los espacios de representación dominantes como problemas no resueltos que estigmatizaban la localidad periférica, pero también como estrategia simbólica de diferenciación ante otros sistemas de producción visual y ante la mirada occidental. La aproximación con la marginalidad urbana se movía en dos niveles: como comentario crítico de un problema propio de México (y por extensión, de las megalópolis latinoamericanas), y como una propuesta consolidada producida desde la periferia.

Las referencias urbanas se proyectaron como valoración de la una creatividad de la sobrevivencia que con su auto organización era capaz de producir diversas formas perceptibles como la autoconstrucción. La influencia de las investigaciones de Rem Koolhaas, en cuanto a pensar el urbanismo, ya no desde los conceptos de la ciudad tradicional europea sino desde las formaciones creativas de las ciudades caóticas del tercer mundo, ya había condicionado la recepción del arte de los países no occidentales desde los centros globales.

Las nociones como la estética del modernizado, la *estética de la sobrevivencia* y la *estética de las favelas* configuraban una identidad de la crisis en la que la propuesta de Zamora encajó perfectamente, a tal grado que en la muestra de ARCO sirvió como punta de lanza para consolidar una ruta interpretativa del arte producido en México esgrimida por el crítico Cuauhtémoc Medina. *Paracaidista* fue comprendida y difundida desde su inauguración a través de la metáfora del «parásito», la cual Medina ratificaba como una postura crítica ejercida desde el arte producido desde la década anterior hacia las imposiciones modernizadoras de la globalización.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Cuauhtémoc Medina, “Notas para una estética del modernizado”, *Eco*,

Otras consideraciones surgieron paralelamente al empleo dominante de la metáfora del “parásito”, como la posición en torno a una crítica institucional, la cercanía y lejanía con las estrategias de un arte público moderno y contemporáneo y las posibilidades como modelo arquitectónico. La diferencia de enfoques variaba según el contexto con el que se le quisiera relacionar. En suma, la instalación detonó múltiples interpretaciones ya que logró proyectar un potencial polisémico que lo permitía. No obstante, una de sus características principales no fue lo suficientemente atendida: su amplia visibilidad en el entorno urbano.

El nombre de la instalación es tomada del mote que designa a los grupos de personas que ocupan de manera irregular un lote o un inmueble con la finalidad de establecer allí su propia vivienda. Junto con los materiales de bajo costo empleados y la noción de autoconstrucción, la ciudad a la que parecía hacerse referencia era la de los cinturones de miseria que, a pesar de ser proporcionalmente mucho más grandes que los centros urbanos, permanecen en la invisibilidad. El lugar *ocupado* por Zamora, de manera contraria, fue uno que en principio es visible: la superficie de la fachada. Introduciendo el aspecto de las zonas excluidas, la ciudad a la que Zamora apela con su emplazamiento es la que se exhibe con sus superficies.

“Los pobres también venden” fue el nombre de un artículo periodístico en el que la instalación se criticaba porque se aludía a las formas de vivir de las clases marginales sólo en términos de apariencias, puesto que en el interior se podía constatar las comodidades de la vivienda. “No es lo mismo vivir como pobre que parecer que se vive a lo pobre” decía el

---

*arte contemporáneo mexicano*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, p. 13-18.

articulista.<sup>4</sup> Al sentirse engañado por el contraste entre el aspecto exterior y el interior habitado por Zamora, el articulista coloca la instalación en la dualidad de la ilusión y la realidad como dos caras que quedan expuestas sin cortapisas.

*Paracaidista* se correspondía así con su lugar de emplazamiento, con la fachada como una zona de exhibición de apariencias. Zamora, en vez de ser el sujeto marginal que ocupa un espacio residual, conservó su condición urbana *real* como un sujeto que no auto sacrifica su posición *ventajosa* como artista ni su anhelo tácito de tener una casa. De esta manera, se negaban las condiciones de precariedad y necesidad de vivienda al mismo tiempo que las refería.<sup>5</sup>

La casa no se integraba con su entorno. Era una especie de colisión visual que interrumpía con el condicionamiento perceptivo de encontrar habitualmente superficies urbanas cubiertas con imágenes provenientes de la comunicación publicitaria. Estas superficies urbanas se ofrecen en renta de manera que conservan una condición de vacío para favorecer el relevo temporal y fragmentado de contenidos visuales. (fig. 2).

La casa tanto como su habitante se colocaban en una zona de amplia exhibición. Aún lo que pareciera ser el espacio privado del artista, separado del exterior, debía ofrecerse a la mirada a través de visitas guiadas, como parte de la exposición presentada por el MACG. El visitante entraba a una casa en donde esperaba encontrar una revelación suscitada por el enigma planteado desde el exterior; buscaba encontrar la manera en que se disponía el espacio interior, experimentarlo y conocer a su habitante - constructor (fig. 3).

---

<sup>4</sup> Francisco Peña, "Los pobres también venden", *Milenio*, 28 de noviembre de 2004, p. 47.

<sup>5</sup> En un inicio el proyecto continuaba con la reflexión sobre las formaciones orgánicas de la naturaleza. El acercamiento a las referencias de la marginalidad urbana fue parte del proceso creativo en esta pieza en particular. En los trabajos posteriores, Zamora no ha vuelto a retomar este acercamiento.



2. Av. Revolución esquina con Benjamin Franklin, México, D.F. Edificios cubiertos con una imágenes publicitarias. Foto: Eduardo Maldonado, 2015.

Michel de Certeau plantea una relación idealizada entre cuerpo y casa en tanto espacio privado. La casa, dice, funciona como una protección que separa las presiones del “cuerpo social” del “cuerpo individual”. Es un “habitar aparte” en donde el cuerpo dispone como mejor le parece de un “abrigo cerrado” sustraído de la mirada y la “presencia del prójimo”: “Este territorio privado hay que protegerlo de las miradas indiscretas, pues cada quien sabe que el menor alojamiento descubre la personalidad de su ocupante”.<sup>6</sup> El giro de *Paracaidista* fue precisamente en el sentido opuesto. El acuerdo con el museo (como cuerpo social) fue el de permitir la entrada a los visitantes (el prójimo), siendo el mismo Zamora (el cuerpo individual) quien debía funcionar como guía. El objetivo de la instalación, tanto el de su aspecto exterior

<sup>6</sup> Michel de Certeau, “Espacios privados”, en *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, 1999, p. 148.



3. Héctor Zamora, Paracaidista Av.  
Revolución 1608 bis., 2004. Interiores.

como el del interior, fue desde el principio la mirada, quitándole entonces lo indiscreto de sus escudriñamientos.

El habitar no se planteó únicamente por el hecho de vivir dentro de un espacio, sino que, en tanto autoconstrucción, partía desde una interpretación previa del contexto, tomándolo como vacío que podía ser apropiado y dispuesto para el cuerpo, en cuyo proceso se adhirió simultáneamente una disposición hacia la mirada del otro.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> “Sólo si somos capaces de habitar podemos construir” dice Heidegger para plantear, desde una perspectiva ontológica, el habitar como una condición previa al construir. El habitar para Heidegger es una operación que implica pensar y marcar los espacios. Confía en que el habitar es una vía de acceso a la esencia del entorno, haciendo a un lado todo aspecto

La intervención funcionó como una exhibición temporal de su propio habitar relacionado con la construcción de su propia casa. La fachada se activó como un terreno vertical disponible, aprovechándose su potencial comunicativo en la urbe. Así, el *habitar la fachada* se planteó como una conjugación problemática entre un elemento *real* y otro ilusorio—entre cuerpo e imagen— ambos condicionados operativamente por las dinámicas urbanas de la renta y la exhibición como mecanismos de visibilidad en la urbe.

En este estudio se revisarán las implicaciones de *Paracaidista* como la transposición de un habitar convertido en imagen, dentro del marco de una visualidad urbana.

## II. Habitar el hábitat

Los espectaculares, las vallas publicitarias y las enormes mantas que cubren edificios son utilizados como soportes para la publicidad exterior. No obstante, si se observa desde una dimensión urbana más amplia, las superficies urbanas verticales de la ciudad pueden entenderse como el medio que se hace visible cuando soportan cualquier tipo de decoración y configuración visual. Niklas Luhmann, al analizar el funcionamiento de los medios de comunicación en un sistema social, ubica la distinción entre medio/forma como manera de operar. El medio se define por la pluralidad y posibilidad de conexión entre elementos que permanecen laxos. Las formas son visibles en el momento en que fijan una posibilidad de conexión entre determinados elementos,

---

simbólico. En este sentido la imagen y el habitar aparecerían como incompatibles. Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, en Barañano, Kosme María de, *Chillida - Heidegger - Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y en la plástica del siglo XX*, País Vasco, Universidad del País Vasco, 1992, p. 155.

haciendo visible así al propio medio que, de otra manera, no podría ser observado.<sup>8</sup>

El mecanismo de las fachadas funciona como una superficie vertical que aloja imágenes; es decir, como un medio que se hace visible cuando soporta formas visuales desde donde se proyectan y reproducen imaginarios. Forma parte, entonces, de un *hábitat* que exalta la apariencia externa e impenetrable para el cuerpo.<sup>9</sup> Este contraste es planteado por Paul de Virilio como una reducción de las cualidades táctiles de la ciudad, privilegiándose una visualidad que, al estar vinculada a dispositivos tecnológicos, origina una deslocalización de las referencias espaciales y temporales.<sup>10</sup>

En los últimos años, en las calles de la ciudad de México ha proliferado la instalación de pantallas electrónicas que, junto con la presencia desbordante e irregular de la imágenes publicitarias tradicionales, parece que la exclusión corporal a través de la imagen, anunciada por Virilio, es una tendencia que forma parte de una crisis del espacio público y una sectorialización social. Esto es el proceso de disociación entre el espacio jurídicamente público y las prácticas de la vida cotidiana como una superposición de la dimensión privada sobre la pública. La multiplicación y crecimiento de plazas comerciales, el cierre de calles por los residentes, las apropiaciones de espacios por parte de comerciantes informales, y la construcción de enclaves autosuficientes como autosegre-

---

<sup>8</sup> Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*, México, Herder, UIA, 2005, p. 171-178.

<sup>9</sup> Emilio Martínez establece una diferencia entre *hábitat* y *habitar*: “Mientras que el *hábitat* se sitúa en un plano morfológico, descriptivo y normativo (módulos y modelizaciones), mientras define un espacio dominado y de dominación predominante (el lugar de habitación), el *habitar* se resuelve en su propio despliegue rutinario, creativo y múltiple” Emilio Martínez, “Configuración urbana, *habitar* y apropiación del espacio”, *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-493/493-33.pdf>, mayo de 2015.

<sup>10</sup> Paul Virilio, *La ciudad sobreexpuesta*, Fotocopioteca, Cali, 2009, p. 5.

gación residencial son fenómenos que configuran la ciudad y determinan el comportamiento de los habitantes.<sup>11</sup>

Los imaginarios de las superficies y la configuración de los espacios de la ciudad condicionan la percepción y circulación de los cuerpos que la habitan. Si la experiencia del mundo es accesible sólo a través de los medios, el entorno inmediato vivido de la ciudad se cubre de imágenes que reiteran, comprueban, anuncian y fortalecen una separación del cuerpo con el espacio. La imagen sirve como muro de separación.

Desde la óptica de Hans Belting, la relación entre cuerpo e imagen opera a través del medio. La manera en que se concibe simbólicamente un medio, dice, delata la forma de concebir el cuerpo. Y de manera inversa, propone entender al cuerpo como medio; es decir, como cuerpo mediatizado.<sup>12</sup> Tanto medio como cuerpo son habitados por la imagen; pero ésta no es sólo una forma independiente, sino que se constituye como parte interrelacionada de una dualidad medio/imagen o cuerpo/imagen, tal y como propone Luhmann entender la dualidad inseparable medio/forma como una forma misma.<sup>13</sup> Mientras Luhmann está interesado en utilizar este planteamiento para comprender la comunicación de los sistemas sociales, Belting busca entender las representaciones del cuerpo y las interacciones en doble

---

<sup>11</sup> Sobre el desarrollo de estos fenómenos urbanos de la ciudad de México a comienzos del siglo XXI ver Emilio Duhau, Ángela Giglia, “El espacio público en la ciudad de México. De las teorías a las prácticas”, *Los grandes problemas de México. Desarrollo urbano y regional*, México, El Colegio de México, 2010, p. 389-447.

<sup>12</sup> Habla, por ejemplo, de la metáfora de lo “descorporizado” de la imagen en los medios digitales como reflejo de una nueva manera de experimentar el propio cuerpo. El cuerpo como medio, por otra parte, se justifica por la producción y almacenamiento de imágenes internas a manera de memoria y recuerdos. Ver Hans Belting, “Medio - Imagen - Cuerpo”, *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.

<sup>13</sup> Luhmann, *op. cit.*, p. 175.

dirección entre el cuerpo y la imagen. No obstante, la noción de espacio faltaría para comprender la relación cuerpo/imagen, ya que si el cuerpo puede ser medial también es espacial. Si para Belting el “lugar de la imagen” es el cuerpo, también se hace necesario considerar el *lugar del cuerpo* dentro del espacio urbano.

La exhibición del habitar en *Paracaidista* plantearía que la triada Medio - Imagen - Cuerpo se pondría en relación con el espacio. Es por esta relación que el lugar en el que se encuentra la instalación adquiere mayor relevancia. La fachada, como superficie que aloja imágenes, aloja aquí un cuerpo que la emplea como si se tratara de un lote baldío vertical. Con la fachada como *terrain vague*;<sup>14</sup> es decir, como vacío, se hace un giro en donde se sugiere que *el lugar del cuerpo urbano, en tanto que habita, también es la imagen.*

Se señala, entonces, un *habitar*, como cuerpo que se apropia del espacio, forzado contra un *hábitat* colmado de superficies visuales ocupadas por publicidad, cortinas de vidrio, muros de concreto y ornamentos, haciéndolas su morada.<sup>15</sup> *Paracaidista* es una representación del cuerpo (cuerpo convertido en imagen) que utiliza al propio cuerpo en tanto su capacidad de apropiarse de un espacio (cuerpo que habita la urbe).

---

<sup>14</sup> Solà-Morales propone esta noción para definir vacíos espaciales al interior de la ciudad, los cuales producen extrañamiento e incertidumbre pero también expectativas ante la posibilidad de ocupación, movilidad y de libertad. Ignasi de Solà-Morales, “*Terrain Vague*” en *Naturaleza y artefacto*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

<sup>15</sup> Desde una reflexión sobre la relación entre el habitar y la arquitectura, Thierry Paquot dice “C’est parce que l’homme ‘habite’, que son ‘habitat’ devient ‘habitation’. Thierry Paquot, “Habitat, habitation, habiter. Ce que parler veut dire...”, *Informations sociales*, <http://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2005-3-page-48.htm>, consultado en mayo de 2015. Aquí, el giro en *Paracaidista* parte del espacio de la arquitectura hacia la superficie de la imagen urbana.

Lefebvre entiende el habitar como la apropiación del espacio. Para el individuo “apropiarse no es tener en propiedad, sino hacer su obra, modelarla, formarla, poner el sello propio [...] es también hacer frente a los constreñimientos, es decir, es el lugar del conflicto, a menudo agudo entre los constreñimientos y las fuerzas de apropiación [...] el conflicto entre apropiación y constreñimientos es perpetuo a todos los niveles, y los interesados los resuelven en otro plano, el de la imaginación, de lo imaginario”.<sup>16</sup> Aunque Lefebvre hace a un lado el problema de la propiedad para resaltar los modos de habitar como un conflicto con la configuración racional del espacio, en *Paracaidista* el imaginario puesto en marcha actúa como una invasión concreta asentada por su proceso autoconstructivo. Su habitar delata la existencia de una propiedad de la imagen en la urbe.

De Certeau, sin hacer una definición precisa del habitar, hace un desprendimiento de las actividades que lo implican como “operaciones cotidianas” que tienen en común permanecer invisibles en contraposición a una cartografía dominante que las constriñe desde el lenguaje, la economía, la política y la ciudad. Las “tácticas” cotidianas desde donde se expresa diferencia surgen dentro de los mismos lugares dominados. Así, para de Certeau, el espacio cotidiano de la vivienda es un espacio de diferencia que muestra a su habitante; es “un retrato que se le parece, a partir de los objetos (presentes o ausentes) y de los usos que éstos suponen.”<sup>17</sup> La mirada del arte contemporáneo ha sido atraída por los espacios de diferencia radicales producidos por los sujetos marginados de la ciudad. Alcanzar su cotidianidad significa alcanzar una especie de verdad del mundo real fuera de su

---

<sup>16</sup> Henri Lefebvre, *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Anthropos, 1978, p. 210.

<sup>17</sup> De Certeau, *op. cit.*, p. 147.

autonomía, pero al mismo tiempo confecciona una extracción de sentido para reintroducirlo a sus circuitos de acción.

### III. La casa habitada

La base de la construcción era un esqueleto metálico convexo sostenido por medio de grúas fijadas en el techo del edificio. El proyecto fue clausurado por las autoridades locales a penas instalada una parte de esta estructura. Un proceso legal y burocrático debió emprenderse para obtener los permisos necesarios de diferentes instituciones gubernamentales para reanudar la construcción.

Debido a que el edificio del MACG es considerado inmueble con valor artístico y que la enmarcación de San Ángel tiene la designación de zona histórica, la negociación se basó en demostrar a cabalidad la reversibilidad y temporalidad de la instalación. La garantía de estos elementos fue la condición necesaria para permear por un momento el control burocrático de la visualidad de la zona.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Durante los tres meses de duración, el museo exhibió los documentos emitidos para la obtención de los permisos para la realización de la instalación. Los problemas legales que se presentaron tenían que ver con la interpretación institucional y burocrática, tanto del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), el INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) y la Delegación Álvaro Obregón de la Ciudad de México, de la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*. Además, el edificio del museo al ser considerado un inmueble con valor artístico, se encuentra dentro del *Registro Público de Monumentos y Zonas Artísticas* (a cargo del INBA). Y más aún, el edificio se encuentra dentro de un perímetro declarado como zona histórica por el *Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas* (controlado por el INAH). La exposición mostró los formatos burocráticos, cartas a funcionarios y estudios técnicos como una narrativa de las dificultades y tropiezos que tuvieron que superarse para la obtención de las autorizaciones requeridas para la instalación.

Los elementos visuales predominantes fueron el volumen que rodeaba la esquina principal del edificio y la cubierta de láminas asfálticas acanaladas que confería la apariencia de construcción marginal. La retícula quebrada y escamosa de color rojo quemado predominante, negro opaco y blanco translúcido contrastaba con la superficie plana y gris de concreto martelinado de la fachada del MACG.

Desde el exterior se percibían elementos que indicaban que se trataba de un espacio habitable y habitado: Las ventanas abiertas, hechas con bastidores de madera forrados con hule transparente, la luz interior encendida en las noches, y las plantas que se asomaban desde el andamio de acceso y desde el espacio refuncionalizado como terraza; es decir, desde la parte superior de la ventana saliente del edificio.

El andamio de acceso, al estar formado como escalinata hecha con planos inclinados de madera y chaperas clavadas como peldaños, contrastaba con la escultura de Alejandro Prieto. Mostraba fragilidad, pero también dependencia al tener que ser amarrado con lazos para contar con mayor firmeza. Esta relación parecía mostrar la diferencia de estrategias, en cuanto a presencia urbana, ejercidas desde un arte moderno sólido y permanente, opuesto a un arte contemporáneo transitorio y *parasitario*.

La asignación funcional de los espacios interiores era la habitual de un departamento: estancia/comedor, dos recamaras, baño y pasillos. No obstante, su distribución estaba adaptada (replegada) a la verticalidad. La apropiación de la fachada hacía de su exterioridad una pared interior.

La decoración y amueblado del interior eran austeros, aunque cubrían todas las necesidades para vivir. Los servicios de luz y agua se extraían del museo.<sup>19</sup> Con la documentación fo-

---

<sup>19</sup> En las imágenes se observan muebles improvisados y productos de

tográfica se puede inferir la intención de mostrar cierto tipo de personalidad de su habitante. Se buscaba retratar la vida cotidiana poniendo en relieve las huellas de ocupación de un cuerpo sobre el espacio.

La instalación cumplió así tres funciones: como hogar, como centro de reuniones y como exposición artística en donde el público general podía ingresar realizando una cita. Se entrecruzaba el uso de un espacio privado con la finalidad del espacio público del museo.<sup>20</sup>

## IV. Estructura de la investigación

En el primer capítulo se analizarán las dos principales posiciones críticas desde donde habló de *Paracaidista*: como una intervención adscrita a la tradición de la crítica institucional

---

consumo que muestran un estilo de vida sin lujos pero sin carencias. Una hamaca en la estancia/comedor, una mesa de madera blanca, probablemente construida con sobrantes de los materiales empleados en la construcción, sillas de madera y metálicas, una repisa con insumos de cocina, cazuelas de barro, una cafetera italiana, dos parrillas eléctricas, cubiertos, un extintor, un frigobar, colchones sin base, burós hechos de cubos de madera. Todas las habitaciones tenían plantas sembradas en macetas improvisadas con latas de alimentos y botes de pintura. A las recámaras se entraba descendiendo por escaleras de mano. El baño tenía sólo una cortina en vez de puerta. Su interior estaba recubierto, a diferencia del resto de las habitaciones, con paneles de color blanco. Una tina metálica y redonda marcaba la zona para una regadera eléctrica, la cual estaba en frente de la clausurada ventana principal del museo. El *suelo habitable* tenía 70 m<sup>2</sup>. Sin embargo, la casa no era completamente cómoda. La humedad, las goteras y el ruido del tráfico durante día y noche eran molestias cotidianas.

<sup>20</sup> Aunque el espacio no se utilizó como lugar de trabajo, se aprovechó para organizar reuniones en donde se establecieron relaciones con periodistas, críticos, coleccionistas, curadores y colegas, favoreciendo la continuidad de la trayectoria del artista.

y como una interrogante en cuanto a su correspondencia con las estrategias del arte público. Ambos enfoques coincidían en el impacto crítico de su exterioridad, no obstante, no consideraron las nuevas relaciones que se establecían con esa exterioridad a través del propio emplazamiento en el que se ubicaba la instalación.

En el capítulo segundo se analizará el funcionamiento de la noción de la extracción de sentido en los discursos curatoriales, previos y posteriores a la realización de *Paracaidista*, como un concepto clave para las estrategias de un arte que definía sus estrategias para insertarse en el entorno urbano y para insertarse en los circuitos internacionales del arte a través de la configuración de una identidad de la crisis. *Paracaidista* enlaza ambos momentos discursivos en tanto que hizo visible la extracción de sentido como su propia estrategia de visualización. En este sentido, se discutirán las exposiciones *Eco: arte contemporáneo mexicano* del 2005, *Farsites* del 2005, *Mexico City: An exhibition about the Exchanges rates of bodies and values* del 2002, *ABCDF: Palabras de Ciudad*, del 2002, *InSite* del 2000-2001 y 2005, y *Agua-Wasser* del 2002.

En el tercer capítulo se analizará *Paracaidista* desde la activación de la fachada como zona de ilusión urbana. En la primera sección se mostrara el estado de la cuestión sobre el problema de la superficie urbana como zona propia para las apariencias. Después se ubicará el mecanismo de producción de vacío como zona para ser ocupada por el cuerpo y para generar acontecimiento desde el propio museo. Por último, se analizará la activación de la pregunta por la identidad del habitante como imagen que habita la fachada.

# Capítulo 1

## Paracaidista entre la crítica institucional y el arte público

### 1.1. Crítica institucional: El paracaidista-parásito

Zamora y el curador Gonzalo Ortega describieron la instalación como un *parásito* por la manera en que se anclaba estructuralmente y por la extracción de los servicios de luz y agua del edificio “huésped”. Pero la idea tenía también otro sentido. Zamora identificaba al MACG como metonimia de un sistema cultural debilitado mientras que coloca su intervención como una “infección” crítica:

Las características del Carrillo Gil son idóneas, ya que es parte del aparato de cultura gubernamental. Su edificio se ubica en un nodo vial extremadamente caótico, y además atraviesa un momento difícil por su situación financiera e intelectual, ocasionada por la actualidad política cultural. Es por lo tanto un

huésped ideal para el experimento, ya que como todo ser débil en la naturaleza es propenso a desarrollar una infección.<sup>21</sup>

Según Zamora, el parásito es el propio arte que invade a una institución que promueve ineficazmente el arte. No obstante, las variaciones interpretativas que se suscitaron consistían en localizar lo que podría hacer el papel del parásito y lo que podría ser el huésped.<sup>22</sup>

Reyes Palma, por ejemplo, hace énfasis en la diferencia entre el museo propiamente (y con esto su dirección y equipo curatorial) y las instancias gubernamentales de las que depende. Si bien apunta que la estructura de Zamora se aprovechaba del lugar en cuanto a su potencial consagratorio, Reyes Palma consideró que el propio espacio simbólico del museo quedaba degradado como si la superposición visual efectuada no tendiera a opacarlo, sino que más bien lograra exhibir una imagen interior que había permanecido oculta: el museo definido, en sus palabras, como una barraca cultural. Ésta condición había sido alcanzada debido al desentendimiento de las políticas gubernamentales en cuanto a su apoyo a la cultura, de tal suerte que se desarrollaba una dependencia de la iniciativa privada para el desarrollo de proyectos artísticos.<sup>23</sup> El parásito, entonces, no era solamente el asentamiento privado de Zamora que extraía su sustento del museo, sino todo el museo en su conjunto que no se podía sostener sino a costa de los capitales proporcionados por las fundaciones privadas. De esta manera, Reyes Palma desplazaba una inter-

---

<sup>21</sup> Héctor Zamora, citado por Gonzalo Ortega, «Paracaidista Av. Revolución 1608 bis», *Hoja de sala de la exposición*, agosto de 2004 - noviembre de 2004.

<sup>22</sup> En diversos artículos se barajaban otras figuras para explicar la instalación: panel, casa flotante, casita del árbol, excrecencia, capullo gigante, oruga invasora, etc.

<sup>23</sup> El proyecto se llevó a cabo con recursos de la Fundación BBVA Bancomer.

pretación que se basaba únicamente en reflexionar sobre las propiedades y condiciones de un espacio de exhibición para denunciar el desinterés del gobierno en turno por el apoyo de proyectos artísticos y culturales.<sup>24</sup>

El planteamiento de Reyes Palma en el que la cultura, en general, se muestra parasitaria de un sistema político débil tiene otro tinte desde la experiencia del propio Zamora. La estructura interna del MACG, con excepción del equipo curatorial, no se involucró en el proceso de realización de la obra, sino hasta que la censura burocrática se sobrevino como un problema político-operativo. Zamora opinaba que el propio MACG era ejemplo de un aparato cultural débil que solo reacciona ante el avance de la enfermedad.<sup>25</sup>

Medina, por otro lado, calificaba la instalación irónicamente como un inmueble de “alta periferia”. Toma las condiciones físicas de la obra (la dependencia estructural de la construcción temporal con el edificio permanente) como primera sugerencia de lo parasitario, lo cual se duplica al poner en contraste la vivienda de un individuo como espacio privado con la condición pública del museo y sus espacios de exposición.<sup>26</sup> Así, da por sentado que el museo mismo facilitaría el

---

<sup>24</sup> Francisco Reyes Palma, “Héctor Zamora, el arte como síntoma”, *Cu-rare*, núm. 25, México, enero-junio 2005, p 11-12.

<sup>25</sup> Héctor Zamora, en entrevista por Skype el 29 de noviembre del 2013.

<sup>26</sup> Arriola consideraba que una línea de trabajo del arte de los noventa se basaba en la apropiación de espacios públicos por públicos privados poniendo el énfasis en el desbordamiento de la ciudad y sus regulaciones por los habitantes a manera de pequeñas privatizaciones ocurridas en la vida cotidiana. Magali Arriola, “Ciudad de Mexico: activisme incidentel et detournements spontanés d’un urbanisme manque”, *Parachute: Contemporary Art Magazine*, <http://www.highbeam.com/DocPrint.aspx?DocId=1G1:30202920>, 1 de octubre de 2001. Más recientemente, el colectivo TercerUnQuinto seguía esta línea pero ya propiamente dentro de una crítica institucional, colocando sus intervenciones para “... obstruir frente a la libre posibilidad de circulación o dismantelar estructuras que ocultan u obstaculizan los prácticas ideológicas de las instituciones”. Tayana Pimentel, “ Sobre el derrumbe de protocolos institucionales”, *Investiduras institucionales*, Catálogo de la exposición en el MACG, 2009.

desplazamiento de la coraza con aspecto marginal al campo de lo “alto” en la cultura propia de México, como país periférico. Esto hablaría, entonces, de las consecuencias de una instauración incompleta, torcida y violenta de los ideales de modernidad.<sup>27</sup>

El artista Enrique Jezik, por su parte, deja de lado los referentes de las complicaciones burocráticas, los problemas de financiamiento y, aún, las reflexiones simbólicas para considerar únicamente el funcionamiento pragmático de la pieza:

Habría que caracterizar la relación entre este elemento adherido y su soporte más bien como un sistema simbiótico: en la simbiosis, huésped y anfitrión obtienen ventajas particulares de su mutua interdependencia. Así, mientras que la intervención de Zamora existe gracias a ciertas condiciones favorables en el aparato cultural, también la institución se ve beneficiada por la imagen de apertura y contemporaneidad que el apoyo (literal, en este caso) a un proyecto de esta naturaleza le proporciona.<sup>28</sup>

Jezik buscaba desprenderse de la metáfora del parásito por considerarla ingenua; el espacio privado y habitable no chocaban ni alteraba el espacio público del museo, más bien se correspondían. Aunque Jezik no atiende las implicaciones simbólicas ni estéticas de esta interrelación nos lleva a mirar con más detenimiento “la vocación” del propio museo, la cual fue tema de reflexión en el mismo 2004 con motivo de sus 30 años de funcionamiento.

Esta vocación, para Jorge Reynoso, se había caracterizado por tener un carácter híbrido, no tanto por la simultaneidad

---

<sup>27</sup> Medina, “Notas para una estética del modernizado, *Eco...*, *op. cit.*, p 14-15.

<sup>28</sup> Enrique, Jezik, “Paracaidista - Av. Revolución 1608 bis / Intervención de Héctor Zamora en el Museo Carrillo Gil”, *Replica 21*, [http://www.replica21.com/archivo/articulos/i\\_j/350\\_jezik\\_zamora.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/i_j/350_jezik_zamora.html), 20 de noviembre de 2010.

de las exhibiciones de la colección que le da origen al museo junto con las de artistas jóvenes, sino por la revisión y problematización de dicha colección en los términos de la práctica del arte contemporáneo o desde el propio medio museográfico.<sup>29</sup>

Con este antecedente en cuenta, el que un proyecto artístico pueda convertir al museo en una “barraca cultural” y como una residencia de “alta periferia” se explicaría también como la exteriorización de la actitud curatorial y artística que se ha promovido desde dentro de sus salas, puesta ahora de manifiesto ya no en las piezas resguardadas en el interior, sino en la fachada del propio edificio, el cual sería la epidermis de la colección. La simbiosis de la que habla Jezik no estaría solamente en el aspecto pragmático de una relación que busca favorecer los intereses inmediatos de los actores implicados, sino en una dimensión más amplia en donde la conservación del arte moderno y lo efímero del arte contemporáneo se vinculan a manera de actualización de ambas manifestaciones. *Paracaidista* subrayó este tipo de relación al tener que demostrar previamente el respeto íntegro al inmueble. Al ser una obra que funcionaba principalmente por oposiciones simbólicas, logró proyectar un carácter simbiótico como si fuera parasitario.

La escultura en la banqueta del edificio de Alejandro Prieto fue sustituida en la función de marcar el lugar, dice Reyes Palma, haciendo visible el museo ante aquellos públicos distanciados por la frialdad del edificio brutalista. Pero para Medina esta función no ocurriría sólo por sustitución, sino por rechazo, considerando la escultura de Prieto como parte de un arte escultórico moderno “que cree posible erigir obje-

---

<sup>29</sup> Jorge Reynoso. “Apuntes a una vocación”, *30 años del Museo de Arte Carrillo Gil. Origen y vocación*, México, INBA, CONACULTA, 2004, p. 76.

tos de culto en medio de la autopista”.<sup>30</sup> Sin embargo, Reyes Palma reconoce que la transgresión que aparentemente se suscitaba era más bien limitada. A diferencia de Jezik, quien únicamente considera los beneficios cosechados al final del proyecto, Reyes Palma se refiere a la demostración imperante de que el inmueble no sería afectado. Se debió garantizar un carácter temporal para obtener los permisos para llevar a cabo la intervención, y por tanto, el carácter de invasión y transgresión se debía efectuar sólo en apariencia. Tan inocua debía ser -pero al mismo tan riesgosa- que el mismo Zamora tuvo que asumir la responsabilidad plena de eventualidades posibles que pudieran afectar a los visitantes, transeúntes y espectadores.

Reyes Palma, al pensar en lo efímero de la intervención y en su transformación en documentación, considera que no logró permanecer lo suficiente para convertirse en una marca urbana.<sup>31</sup> Si *Paracaidista* no funcionaba a la manera de una escultura de camellón, la pregunta que se abre es sobre el cómo se relacionaba entonces con la urbe.

---

<sup>30</sup> Medina, “Arquitectura post-apocalíptica”, *Reforma*, Sección C Cultura, México, D.F, jueves 26 de agosto del 2004, p. 4. Medina parece hacer referencia a el proyecto de Mathías Goeritz y su *Ruta de la Amistad*. El planteamiento original de Goeritz era el de colocar una escultura monumental a cada determinada distancia a lo largo de dos autopistas que conectarían el país, una de norte a sur y otra de oeste a este. Cada escultura serviría, según Goeritz, como epicentros de desarrollo urbano. Debido a lo costoso de la idea, se tuvo que conformar con ocupar el sur del Anillo Periférico de la Ciudad de México, el cual en ese entonces aún era considerado como “las afueras” de la ciudad. Osvaldo Sánchez coincide en cuestionar duramente el resultado de la *Ruta de la Amistad* ya que “... en tanto arte público no rebasa el uso de la ciudad como galería, y hace del arte público un aditamento decorativo de la megaestructura urbana lecorbusiana”. Sánchez consideraba que con la *Ruta de la Amistad* se sacralizó un modelo que se continúa promoviendo en las políticas culturales y que ha servido como pantalla propagandística y frivolidad turística. Osvaldo Sánchez, “Pan, circo y dominio público”, *Agua Wasser*, México, UNAM, Instituto Goethe, 2003. p. 30.

<sup>31</sup> Reyes Palma, *op. cit.*, p. 15.

## 1.2. ¿Arte público?

Graciela Schmilchuk, al estar interesada en la manera en que los públicos de arte son implicados tanto por las instituciones como por las obras mismas, crítica a *Paracaidista* desde la perspectiva de las posibilidades de un arte de colaboración abocado a la construcción de ciudadanía por medio de la proposición de prácticas simbólicas críticas. En su análisis distingue dos tipos de públicos que percibieron la obra de Zamora, uno interesado en el arte y otro casual:

Hubo impacto estético fuerte y elaborable allí donde los individuos podían diferenciar de alguna manera objeto y referente y, por lo tanto, imaginar la intervención de algún agente intencionado. No obstante, *Paracaidista* produjo otro tipo de resonancias emotivas fuertes en aquellos pasantes que no sabían que el edificio era un museo.<sup>32</sup>

Schmilchuk parte de la idea de que la interpretación de una obra depende de los marcos referenciales que la envuelven, en este caso el propio MACG. Al desaparecer éste en las consideraciones de un público ajeno al arte, se diluía la posibilidad de entender que se estaba planteando un juego simbólico<sup>33</sup> y de esta manera se interpretaba como un suceso real, un conflicto que en tanto arte, repelía más que invitaba. La ambigüedad en la definición de la pieza como arte —ya que, observaba Schmilchuk, Zamora no asumía tal designación mientras que los curadores del museo si lo hacían— desembocaba en una indeterminación que entorpecía, desde su

---

<sup>32</sup> Graciela Schmilchuk, “Públicos, participación, desplazamientos”, *Curare*, núm. 25, México, enero-junio 2005. p.110.

<sup>33</sup> Schmilchuk retoma la teoría de Gadamer para la recepción de las obras de arte: Símbolo, juego y fiesta son nociones que busca hacer funcionar en las prácticas del arte de colaboración.

punto de vista, la relación con el público.<sup>34</sup> Quienes sabían que el edificio era un museo podían aplaudir o rechazar la propuesta de Zamora según sus criterios y nociones de lo que el arte puede y debe ser, pero partían de que el objeto que allí se encontraba refería a otra cosa. Así, el hecho de que Zamora estuviera viviendo en su construcción, no fue suficientemente atendido y la consideración de un objeto separado con un referente que inicialmente plantea no es del todo desarrollada.

Schmilchuk piensa la obra de Zamora en relación con un espacio público exterior a las salas del museo y, por tanto, no demarcado por las convenciones artísticas, donde la obra de arte se encuentra en una situación vulnerable sino se le vincula correctamente con sus marcos referenciales que le den sentido.<sup>35</sup> Así, la fachada del museo como espacio exterior ofrecía también un enfoque distinto a la interpretación regulada bajo los lineamientos del propio museo. Por esta razón, Schmilchuk consideraba que la obra quedaba relegada a una indeterminación multiplicada exponencialmente. Su crítica

---

<sup>34</sup> Para Schmilchuk esta autodefinición es importante ya que permite, en el caso del arte de colaboración cuyo trabajo tiene implicaciones políticas, tener acceso a sus circuitos y de esta manera adquirir resonancia y visibilidad a la vez que recursos. La meta no sería entonces la elaboración de objetos estéticos, sino la construcción de una ciudadanía que, cita a Arjun Apparudai, se encuentra disgregada. *ibid.*, p. 111-113.

<sup>35</sup> Schmilchuk utiliza la idea de marco referencial para complementar la propuesta de Gadamer. Parte de que el encuentro obra-espectador ocurre mediada por interpretaciones curatoriales, museografías, crítica y prensa, así como por espacios de difusión como bienales, galerías, colecciones públicas y privadas, museos, etc. Considera también que imaginarios ajenos a estos circuitos, más o menos cristalizados, acerca del arte y sus instituciones influyen en la percepción. Los marcos referenciales “tanto internos como externos [...] ponen en escena la obra y orientan la recepción”, *ibid.*, p.108. Los marcos referenciales se encargarían sobre todo de producir un efecto de verdad para evitar la sensación de vacío. El vacío se convierte en malestar “... cuando el efecto de verdad falla y la incertidumbre se hace insoportable” lo que entorpecería los procesos cognitivos que puede producir el arte que pretende ser público. *ibid.*, p. 111.

estaba centrada en que tal indeterminación, suponiendo que *Paracaidista* se trataba de una propuesta de arte público, permanecía sin ningún tipo de dirección interpretativa que pudiera retomar los públicos alejados de las manifestaciones artísticas y que, en todo caso, únicamente servía para el objetivo de la captación de nuevos públicos para el museo.<sup>36</sup> Bajo este punto de vista, *Paracaidista* fracasaría como arte público logrando solamente marcar el lugar, no teniendo una diferencia sustancial con la escultura de Prieto, como Medina propone. Para Reyes Palma, *Paracaidista* se acercaba a un arte de relaciones al compartir su vivienda con los visitantes, al grado de sugerir que lograba fusionar arte y vida como en los programas de la vanguardia histórica, pero para Schmilchuk la posibilidad de tal acercamiento estaría mejor realizado en el arte basado en el trabajo comunitario, por lo que Zamora no escapaba de la esfera del arte aun con el fuerte impacto producido fuera de ésta, ya que no se cuestionaban las nociones de autor, de obra y de patrimonio artístico para sustituir la noción de espectador a la de participante; en otras palabras, dice, no se generaban comunidades experimentales.

Efectivamente, la instalación de Zamora no puede asirse como un arte público en tanto que no manifiesta una preocupación explícita por implicar a un *otro*, ya sea, en este caso, a un público ajeno al arte o a los propios habitantes de las zonas marginales. Lo que es desconcertante para Schmilchuk es, entonces, que la *exhibición* exterior que se ejerce a *tamaño natural* o, si se quiere, de manera monumental, se ofreciera sin una certidumbre interpretativa y sin proponer un rol activo en el receptor, apelando así a una asociación

---

<sup>36</sup> “*Paracaidista* solamente produjo ese proceso [el de buscar un efecto de verdad] en dos estratos culturales bien delimitados [consumidores de arte moderno por un lado y los de arte contemporáneo por el otro], para los que la única justificación de la intervención hubiera sido atraer nuevos públicos al interior del museo”. *idem*.

entre exterioridad y participación. Pero lo que hace Zamora es justamente lo contrario: una privatización. Medina diría que se trató de una *privatización del aire*.<sup>37</sup>

Medina incluye a *Paracaidista* como parte importante en un recuento reflexivo sobre el arte en exteriores de la primera década del siglo XXI. En primer lugar, evita hablar de arte público para ubicar este tipo de intervenciones como una estrategia que sortea la distribución de arte como mercancía.

Es posible argüir que una de las principales funciones del arte de intervenciones del siglo XXI sea garantizar un momento propiamente 'cultural' en la práctica del artista, canalizar la obra o las obras que no pueden ser señaladas por su problemática función de mercancía.<sup>38</sup>

Más aún, considera que la noción de espacio público y su contraparte en el espacio privado es una división anacrónica, aduciendo que las expropiaciones del neoliberalismo de toda propiedad común, junto con las nuevas tecnologías propician que lo uno esté en lo otro. Así, correspondiéndose con los planteamientos de Sánchez en *InSite*, considera que muchas de estas obras son dispositivos de desvío y sabotaje para “enredar a los íconos de la publicidad corporativa en el derrumbe de las ilusiones mercantiles que los alimentan”.<sup>39</sup>

*Paracaidista* es entonces una especie de privatización individual para habilitar un espacio, no evidentemente habitable, como vivienda. El problema por abordar es la manera y el lugar en que se exhibió esa privatización, teniendo como marco de referencia, en términos de Schmilchuk, no a la institución museística, sino a la propia urbe.

---

<sup>37</sup> Medina, “Exterior interiorizado”, en *Sin Límites. Arte contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010*, México, Editorial RM, 2013, p. 20.

<sup>38</sup> *ibid.*, p. 22.

<sup>39</sup> *idem.*

## Capítulo 2

# La extracción de sentido

### 2.1. Arte y contexto urbano

En el 2002 se montó la exposición *ABCDF: Palabras de Ciudad* en el Palacio de Bellas Artes. La muestra se derivaba de un proyecto editorial de Cristina Faesler y Jerónimo Hagerman en el que se recopilaban una multitud de imágenes organizadas a manera de “diccionario gráfico” con el que se intentaba dar cuenta de la realidad caótica de la ciudad de México y su vida cotidiana. El libro seguía la fórmula editorial del proyecto *S,M,L,X,L* de Rem Koolhaas y Bruce Mau que desde su aparición en 1995 había tenido un éxito internacional. *ABCDF*, al igual que *S,M,L,X,L*, se basaba su propuesta en la acumulación de fragmentos visuales. La exposición tuvo el éxito suficiente para ser posteriormente montada en diferentes países, *representando* la urbe mexicana.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> La exposición *ABCDF* fue posteriormente montada en *Museo de Historia Mexicana* de Monterrey y en el *Instituto Cultural de México* en París; en el 2004 se exhibió en la Galería de la O.E.A. en Washington; en el 2006 se expuso en el *Queens Museum of Art* de Nueva York; en el 2007 en la *Korgeda Gallery* de Varsovia en Polonia y en el 2009 en el Museo de Arte Moderno de Moscú, entre otros lugares.

Contradictoriamente a su saturación, la muestra invisibilizaba a través de la exageración. La ciudad se representaba con dos mil fotografías (tiendas populares, interior de cantinas, pasillos de mercados, edificios inacabados, señalizaciones absurdas, perspectivas aéreas, etc); pero cercenaba los elementos que pudieran producir conflicto y controversia. Excluía imágenes alusivas a grafitis, movimientos sociales y a las autoconstrucciones de las periferias y la presencia de indigentes.

Dentro de sus actividades itinerantes, el libro se presentó en el marco de la exposición *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rate of Bodies and Values* del 2002, curada por Klaus Biesenbach en el P.S.1 de Nueva York. La importancia de la exposición neoyorkina radicaba en las repercusiones de visualización internacional que producía que un centro global mostrara su interés por el arte contemporáneo producido en la ciudad de México. Por esto, la crítica que escribió Medina para dentro del mismo catálogo de la exposición de Biesenbach delató una competencia de discursos visuales que rivalizaban ya dentro de un plano internacional. Para Medina, *ABCDF* constituía una nueva forma visual de desplegar el nacionalismo oficial, sustentado ahora en el “kitsch urbano” cuya fragmentación no ofrecía la posibilidad de generar un panorama integrador. La denuncia señalaba el remplazo de la solemnidad del poder por la ligereza espectacular. Según Medina, la exposición instrumentalizaba las estrategias del arte contemporáneo —que, como veremos en este capítulo pueden entenderse como la *extracción de sentido* del entorno— para conformar una nueva estética de estado.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Medina, “Abuso...”, *op. cit.*, p. 289-292 y Medina, “ABC... de lo neonacional”, *El Ojo Breve, Reforma*, 19 de junio de 2002. *ABCDF* recibió fuertes críticas similares. Para García Canclini, la muestra planteaba un gusto por el desorden hiperurbanizado que no permitía la articulación de senti-

Tanto como la carencia de un sentido integrador, como la colisión visual que proponía, el proyecto era un intento por representar la complejidad urbana. El arte contemporáneo en exteriores, por otro lado, ha intentado prescindir de la representación para integrarse, a través de la observación y apropiación, en la propia ciudad, girando hacia una tensión entre visibilidad e invisibilidad.<sup>42</sup>

En los planteamientos curatoriales de los programas de intervenciones *InSite* del 2000-2001 y 2005 de Tijuana/San Diego y del *Agua-Wasser* del 2002 la investigación formal

---

do de un espacio que, por su histórico crecimiento acelerado e irregular, lo requiere. Para Canclini la fragmentación del espacio se correspondía con los mecanismos de privatización neoliberal y la especulación privada. Krieger, por otro lado, consideraba positiva la colisión visual como ruta reflexiva para el estudio de la imagen en contraposición a las dificultades que observa en el arte contemporáneo para relacionarse estéticamente con la ciudad. Su denuncia contra el arte contemporáneo radica en que la ciudad no logra ser interpretada, empleándola únicamente como telón de fondo., Néstor García Canclini, "Arte y ciudad en la época de la reproductividad publicitaria", *Arte y ciudad : estéticas urbanas, espacios públicos, políticas para el arte público. Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*, México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2003, y Peter Krieger, "Reseña de ABCDF. Diccionario gráfico de la ciudad de México. Cristina Faesler Bremer, ed"., *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 81, pp. 183-186.

<sup>42</sup> Krieger critica, en cuanto a las relaciones que propone el arte contemporáneo con la ciudad, la exposición *Zebra Crossing* del 2002 realizada en la *Haus der Kulturen der Welt* por Magali Arriola. El trasfondo de la exposición tenía a la Ciudad de México como catalizador de una producción artística. Krieger dice "... la megaciudad nada más sirve como pretexto para exponer otra vez aquellas obras de artistas mexicanos, actualmente en boga, sin comprometerse a profundidad con el hilo conductor escogido". Argumenta que se parte de un cambio de estigma para el consumo internacional, la noción del tercer mundo es reemplazada por la condición poscolonial. La percepción es la de una zona "postapocalíptica", como concepto en el que se pueden concentrar todas las ansiedades de la globalización y así configurar un producto cultural mercadológico que provoca un efecto de *shock* a través de la violencia urbana. Krieger, "¿Incomprensibilidad paradigmática? La megalópolis latinoamericana en la mira de la vieja Europa" en *Nombrar y explicar : la terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, p. 367-371.

deja de lado su tautología para funcionar como mecanismo de visualización de aspectos urbanos que se juzga contienen problemáticas políticas y sociales que permanecen invisibles. La producción de experiencia y comunicación sobre un aspecto apuntaba hacia el interés por establecer cercanía con *lo real*, siendo parte de éste.

En el *InSite* del 2005 se proponía como punto de partida la noción de *dominio público*, como una red de interconexiones inestable entre subjetividades. El dejar de lado pensar en términos de *espacio público* se debía a la búsqueda por producir experiencias en vez de contemplación. La tensión visibilidad/invisibilidad radicaba en que lo público y lo urbano no fuera representado, sino producido. Así, lo urbano era considerado como “simultaneidad de itinerarios cuasi-invisibles,” y como “sucesos en flujo que transparentan estrategias de inscripción identitaria siempre circunstancial”.<sup>43</sup> La organización de las residencias artísticas como proceso para la realización de los proyectos pretendía funcionar como parte del mecanismo de realidad. Con un *habitar* temporal se pretendía que un lugar lejano se hiciera familiar, para entender sus lógicas y ofrecer un resultado pertinente.<sup>44</sup> La insistencia en los procesos y la participación colectiva se oponía a la figura del *artista nómada* y de un arte público entendido como monumento.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Sánchez, “Señuelos”, *InSite05. Público: situacional*, San Diego, Installation Gallery, 2006, p. 346-347.

<sup>44</sup> Mathis Stock propone pensar el habitar desde la movilidad, lo que implica cambiar el “ser en el espacio” heideggeriano, entendido como un enraizamiento, por un “hacer con el espacio”. Stock conserva un habitar ontológico el cual no es una actividad en sí, pero añade la condición de desplazamiento de los cuerpos, lo que implica ingresar a ciertos espacios de los que se requiere entender sus lógicas para sobrevivir. El espacio del habitar es un recurso, una condición y, bajo la movilidad, se presenta como un reto. Ver Mathis Stock, “Théorie de l’habiter. Questionnements”, en *Habiter, le propre de l’humain*, Paris, La Découverte, 2007.

<sup>45</sup> La figura del artista nómada asumía ya una oposición a la escultura

Con la enfatización de la experiencia en un presente que se diluía casi inmediatamente terminado el evento artístico y con la evasiva de crear representaciones visuales se esbozaba una oposición a las imágenes y a los espectáculos; es decir, se negaba que el arte cristalizara representaciones urbanas y que se mostrara a la mirada como objeto.

Anteriormente, en la emisión del 2000-2001, por la preocupación de atraer la mirada de diversos públicos, fueron los propios espectáculos urbanos los que se valoraban como plataformas para intervenir. Sánchez actualizaba la estrategia situacionista de la tergiversación, colocándola directamente en el plano de lo urbano. Pensaba que el entrenamiento previo de los públicos sobre ciertos eventos de entretenimiento podía servir de “mascaradas” para insertar variaciones como un ejercicio de “transgresión cultural”.<sup>46</sup> Las obras resultantes, dice Susan Buck-Morss, no se confrontaban directamente con el poder ni con la cultura mercantil, sino que se insertaban en el campo social consiguiendo una visibilidad usurpada que desaparecía con el propio flujo urbano.<sup>47</sup> Así, la visibilidad de los espectáculos servía de puente para que el arte pudiera alcanzar la vida cotidiana de públicos diversos que, sin embargo, podían no estar conscientes de estar percibiendo una intervención artística, por lo que su principal visualización corría el peligro de ocurrir únicamente dentro del campo del arte.

---

moderna. No obstante, dice Miwon Kwon, funciona como un autor-*manager* concentrado en la ejecución, verificación, repetición y circulación de sus proyectos, dando como resultado críticas artísticas hechas *sobre pedido* y fácilmente manejadas como espectáculo por la institución contratante. Miwon Kwon, “One Place after Another: Notes on Site Specificity”, *October*, No. 80 1997, p. 18-19.

<sup>46</sup> Sánchez, “Rito de paso”, *Fugitive sites. InSite, 2000-2001. New contemporary art projects for San Diego-Tijuana*, San Diego, Installation Gallery, 2002, p. 169.

<sup>47</sup> Susan Buck-Morss, “El arte en la era de la vigilancia tecnológica”, *ibid.*, p. 246.

En Agua Wasser, por otro lado, el potencial comunicativo de las intervenciones tomaba mayor relevancia en vez de conservar la invisibilidad. Con el tema del agua como problema urbano, se confiaba que el arte podía activar la toma de conciencia de un público general. Por ello, los lugares exteriores intervenidos se caracterizaban por su amplia afluencia peatonal o automovilística.<sup>48</sup>

Graciela Schmilchuk veía en las propias intervenciones la pregunta sobre las capacidades públicas del arte contemporáneo, estableciendo una diferencia con el predominio de las imágenes de la publicidad. Para alcanzar los imaginarios de lo socialmente compartido, apuntaba, no se podía partir de métodos mercadológicos basados en el gusto de los receptores, por lo que se deducía eran necesarias otro tipo de estrategias para interpretar el entorno.<sup>49</sup> Al igual que en el *InSite*, la inmersión del arte debía contrastarse de la producción de regocijo como entretenimiento y de la centralización de la mirada como sucede con los emblemas monumentales del poder. Sin embargo, en el Agua Wasser se seguía apostando por la visibilidad de las obras; éstas no se extinguían como evento para permanecer notoriamente a la vista.

Desde la perspectiva de los discursos curatoriales, el arte en exteriores puede generar un elemento diferenciado que busca la implicación con el público. La identificación y reconocimiento

---

<sup>48</sup> Las intervenciones exteriores fueron de Arcángel Constantini, “El auténtico chilango” en el Metro Insurgentes; Betsabéé Romero, “Un oasis en el desierto de la ciudad” en la glorieta de Paseo de la Reforma y Niza; César Martínez, “Piedad entubada” en el Viaducto Becerra, Río Piedad, y Presidente Miguel Alemán; Christian Jankowski con 5 espectaculares distribuidos en esquinas viales; Diego Toledo, “Extremos” en vagones del metro de la línea 1 y 3 e Iván Edeza, “Trajinera” en los Viveros de Coyoacán.

<sup>49</sup> Schmilchuk, “Otra geografía del arte público”, *Agua... ibid.*, p. 38-40.

con lo presentado ambiciona colocar en segundo plano y de manera momentánea, la propia noción de arte para justificar su presencia urbana. Esta presencia apela a una renuncia a la propiedad de la imagen desde donde se espera que el observador detone conexiones simbólicas que no necesariamente estén ligadas al campo artístico y que estén diferenciadas de los imaginarios predominantes del consumo y del poder.

La ciudad es entendida como un soporte compuesto por la yuxtaposición de flujos e imaginarios sobre los que se quiere incidir. En el espacio urbano se encontrarían los elementos creativos para ser representados, apropiados y reelaborados. Las manifestaciones fuera de las cartografías dominantes de representación aparecen como una alternativa con la que el arte puede identificarse para diferenciarse a través del señalamiento de la propia diferencia. El interés por revisar y explorar lo problemático, lo marginal y lo excluido busca hacer visible condiciones de invisibilidad en la urbe, pero también con esto se busca mantener una postura crítica que legitime y justifique su presencia fuera de los espacios protegidos del museo y la galería con el halo de *realidad*.

## 2.2. La estética del modernizado

La documentación de *Paracaidista* formó parte de las exposiciones *Eco: arte contemporáneo mexicano* y *Farsites*. Con esto, se le incluía en las reflexiones curatoriales que, en el primer caso, se enfrentaban ante el problema de la configuración de una identidad local expuesta a un contexto internacional y, en el segundo, se revisaban las estrategias de inserción de las prácticas artísticas en un contexto urbano. En ambos casos la *condición urbana* funcionaba como lugar de referencia.

La exposición de Osvaldo Sánchez y Kevin Power se centró en revisar la producción del grupo de artistas que ya para entonces habían consolidado una trayectoria internacional y que habían comenzado su actividad en la década de los noventa. Los curadores, ante la visibilidad internacional, buscaban mantener una postura crítica que les permitiera evadir satisfacer la búsqueda por lo exótico que podía proveer un país periférico. La estrategia fue la presentación de un discurso que abordaba los estragos sociales y políticos locales como consecuencia del proyecto global de la modernización.

Lo urbano aparecía con obras que “defienden un elemento de ingenio y poesía callejeros”, aprovechando la “recontextualización del reciclaje” observado en la vida cotidiana de la calle, y en donde “¡La pobreza urbana nunca abandona las cosas, sino que más bien tiende a agotar todas sus posibilidades!”<sup>50</sup> El curador y el artista se colocan como sujetos que son capaces de observar y de apropiarse de las soluciones de sobrevivencia como gestos creativos. La calle no solo sería un espacio trazado para ser transitado, sino una fuente de recursos y símbolos. A partir de una observación de segundo orden se valora la propia materialidad de la calle y también al que la observa en un primer orden; es decir al propio sujeto que sobrevive.

Desde esta posición Medina habla de la figura de la *estética del modernizado* para conjuntar la producción de los llamados espacios independientes de la década de los noventa. *Paracaidista*, como autoconstrucción que refiere a las zonas periféricas, operaba, dice Medina, como un tumor sobre la fachada modernista del MACG; una estetización de lo marginal se convertiría en “una alegoría del modo en que cierta prác-

---

<sup>50</sup> Power se refiere a las propuestas de Betsabeé Romero y de Francis Alÿs (La exclamación es del autor). Kevin Power, “Campo de minas en suelo mexicano”, *Eco... op. cit.*, p. 22.

tica artística se monta en las estructuras sociales dando como resultado operaciones críticas de características específicas referidas a los efectos del proceso histórico global”.<sup>51</sup>

Medina considera que los estragos del subdesarrollo fueron asimilados y transformados en obras artísticas que podrían ofrecer contenidos políticos sin que se convirtieran en denuncias concretas. El sujeto modernizado, que es el propio artista que vive o trabaja en México, “no es una víctima, sino un agente simbólico que transforma en sensibilidad los cambios históricos”.<sup>52</sup> El sujeto sería aquí capaz de aprovecharse de un contexto definido por su permanente crisis política y social para proyectarlo simbólicamente ante la mirada global. Así, la apuesta de Medina es la de un arte que se proyecta constantemente hacia el exterior como expresión *refinada* de un fallido proyecto de modernización.

Lo que Medina llama *refinamiento* es el lenguaje artístico que puede ser entendido globalmente, utilizado como plataforma para presentar un conflicto local que no puede dejar a un lado su percepción como situaciones caóticas - exóticas ante la mirada de los países centrales.<sup>53</sup>

En el catálogo de *Eco*, la instalación de Zamora es colocada como un nodo artístico que ejemplifica la estrategia del modernizado que hace estética: La observación —pero sobre todo vivencia— de los conflictos históricos del entorno (es decir, la imposición fallida del proyecto moderno) transformada en producto artístico. Medina modula la estética del modernizado hacia una *estética de supervivencia* para referir

---

<sup>51</sup> Medina, “Notas para una estética del modernizado”, *ibid.*, p. 14.

<sup>52</sup> *idem.*

<sup>53</sup> Renata Salecl compara la aceptación del arte local en los circuitos globales con la solicitud de ayuda asistencial del Tercer Mundo a Occidente. El juego es corresponderse con lo que Occidente ya previamente definió como lo otro desfavorecido. Renata Salecl, “Art and Catastrophe”, *Flash Art International*, no. 225, 2002, p 63-64.

al tejido urbano.<sup>54</sup> *Paracaidista*, al definirse como un “estilo de vivienda autoconstruida por la pobreza” y al estar enmarcada en una exposición internacional, muestra los imaginarios urbanos marginales dentro de una *identidad de la crisis* exportable hacia el exterior. Procazmente admite la configuración de un *empaquetado* de identidad local; asumiendo que una exposición de este tipo no puede sustraerse al gusto exterior por la tragedia. Su apuesta es el *abuso mutuo*;<sup>55</sup> es decir, la satisfacción del gusto por el caos y exotismo desde la mirada exterior a cambio de la exhibición global. Dentro de ese intercambio, la apuesta mayor la coloca en la filtración de autodefiniciones poscoloniales.

La relación entre identidad local y ubicación geográfica (centralizada en la ciudad) tomó sus imágenes de la producción artística de los noventa. Cuatro años antes de la exposición en ARCO, Magali Arriola situaba el trabajo de artistas como Francis Alÿs, Yoshua Okon, Miguel Calderón, Jonathan Hernández, Minerva Cuevas y Santiago Sierra dentro del contexto urbano. El arte reproducía la ciudad vivida cotidianamente a través de “la disfuncionalidad y la funcionalidad improvisada”.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Medina, *op. cit.*

<sup>55</sup> “Abuso mutuo” es el título del texto que escribió Medina para el catálogo de la exposición *Mexico City: An exhibition about the Exchanges rates of bodies and values* en el P.S.1 de Nueva York en el 2002. Medina, “Abuso Mutuo”, *Mexico City: An exhibition about the Exchanges rates of bodies and values*, Long Island City, New York, P.S.1., Contemporary Art Center, 2002.

<sup>56</sup> *La condition urbaine de la capitale semble difficilement cernable par l'ouvre d'une poignée d'artistes qui, de toute évidence, travaillent dans un milieu spécifique et ne peuvent présenter qu'un ensemble restreint d'intérêts communs avec les autres secteurs de la population. Cependant, étant donné qu'une ville de cette dimension se caractérise justement par un certain manque de cohésion, de nombreux artistes se sont penchés sur cette sorte de dysfonctionnalité ou de fonctionnalité improvisée par les acteurs qui interviennent dans les diverses dynamiques qui l'animent.* Magali Arriola, “Ciudad de...” *op.cit.*

Arriola introduce la noción de ciudad en el campo del arte señalando una diferencia: no la aborda como objeto inteligible y proyectable, sino como la experiencia de estar inmerso en sus dinámicas y flujos inestables. Define la *condición urbana* como cuerpo que habita la materialidad del espacio urbano a través de un presente continuo sin muchas referencias históricas. La condición urbana en el arte queda como la asimilación y reflexión de imaginarios, que ya de por sí son una codificación de maneras de vivir ante un contexto, y de constricciones políticas, arquitectónicas y urbanas. Al poner ésta como la plataforma, Arriola se desvincula de una narrativa histórica anterior, argumentando sobre un arte que prefiere lanzar miradas en tiempo presente hacia el exterior de su campo tautológico. La ciudad es fuente de actualización simbólica y de indicios para reflexionar sobre una identidad.

La instalación *Obelisco roto portátil para mercados ambulantes* (1993) de Eduardo Abaroa funcionó discursivamente, antes que *Paracaidista*, como punta de lanza depositaria de las tensiones sobre identidad y como ejemplo de la relación arte - entorno urbano en el marco de una exposición internacional (fig. 4).<sup>57</sup> En la exposición *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rate of Bodies and Values* del 2002. No obstante, correspondiéndose con las observaciones de Sale-

---

<sup>57</sup> La pieza se montó primero en el espacio independiente *Temístocles 44* y posteriormente en un mercado ambulante de Avenida del Imán; es decir, se le colocó en un espacio exterior específico que había servido inicialmente de base para aportar la referencia a una formación social y conseguir así una suerte de contraste/mimetización de visualidades. Sobre la interpretación de la obra: "Abaroa produjo un mutante estético, al traducir la escultura emblemática del sublime moderno a los medios constructivos trashumantes de un mercado callejero en el tercer mundo. El *Obelisco* planteaba al arte contemporáneo como un ir y venir entre contextos, y una oscilación entre el modelo cosmopolita y un contexto inabordable". *La Era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM, Turner, 2006, p. 406.



4. *Eduardo Abaroa*, Obelisco roto portátil para mercados ambulantes, 1993.

cl,<sup>58</sup> la urbe ya era concebida de inicio como lugar de violencia y caos.

Adaptando las nociones de Arriola, Medina apunta que los mercados ambulantes para el *Obelisco* funcionaban como un modelo creativo exterior, tanto por estar en la calle como por encontrarse fuera del campo artístico, que, al ser retomados y transformados con un lenguaje artístico por Abaroa, se concretaba un arte metropolitano politizado, que sería propio para un país del sur.

El común denominador esgrimido tanto en el caso de *Obelisco* como en *Paracaidista*, se encontraba en la exterioridad: en la capacidad para observar un paisaje urbano caótico, mi-

---

<sup>58</sup> Ver nota 4.

metizarse con éste al mismo tiempo que se creaba un contraste y, por tanto, una referencia a un contexto social en crisis, enfatizándose y reformulándose la creatividad derivada de la informalidad y de situaciones de sobrevivencia.

Adriano Pedrosa consideraba que la exploración de manifestaciones informales de la construcción y el urbanismo era una modalidad del trabajo artístico en Latinoamérica que utilizaba el resultado de los flujos ingobernables como una riqueza perversa. Sin embargo, le preocupaba que “la explotación de la estética de las favelas” pudiera convertirse en una temática de moda.<sup>59</sup> La preocupación de Pedrosa se correspondía con la asimilación de este tipo de visualidad que ya circulaba discursivamente en los circuitos globales del arte y la arquitectura, y que no sólo se relacionaba con Latinoamérica, sino como común denominador de las megalópolis del tercer mundo.

Por ejemplo, en las conferencias centradas en las ciudades africanas (Freetown, Johannesburg, Kinshasa y Lagos) dentro del *Documenta 11* de Kassel del 2002, se buscaba, según su curador Okwui Ewensor, analizar las urbes como lugares de *diferencia* a los enfoques del modernismo y la globalización.<sup>60</sup> El contraste entre el estigma de las ciudades caóticas y violentas y su *improbable* funcionamiento a través de estrategias de sobrevivencia servían, para la muestra internacional,

---

<sup>59</sup> Adriano Pedrosa, “Héctor Zamora”, *Artforum*, Mar 2005, No. 7, p. 245

<sup>60</sup> Las cuatro ciudades periféricas son tomadas como lugares inestables, incoherentes y discontinuos que producen *nuevas* subjetividades post-coloniales. Ewensor asume que estas ciudades no pueden ser definidas por una gramática moderna, por lo que se requiere de una observación más profunda de la vida cotidiana que revele los procesos de auto organización, economía informales y estrategias de sobrevivencia, capaces de mantener en funcionamiento lo que aparentemente es caótico. Okwui Ewensor, et. al., *Under siege, four African cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos. Documenta 11, Platform 4*, Stuttgart, Hatje Canz, 2002, p. 4-9.

como elemento para ampliar las herramientas discursivas del arte contemporáneo en el contexto de la globalización.<sup>61</sup>

La inclusión del estudio sobre la ciudad de Lagos de Rem Koolhaas servía para sostener este enfoque desde la arquitectura y el urbanismo. Koolhaas analizaba la combinación entre la disfuncionalidad de una megaciudad en crisis con las soluciones creativas de sobrevivencia como un nuevo tipo de urbanismo adaptado a la tendencia de crecimiento desmesurado de las ciudades y a la concentración mayoritaria de la población mundial en éstas.<sup>62</sup> Pero este tipo de narrativa optimista se complementaba con otras plenamente apocalípticas, en donde el reino de la irracionalidad y la descomposición social (corrupción, violencia, explosión demográfica, pobreza, etc.) impiden alcanzar cualquier mejora de la región.<sup>63</sup> Tanto la visión que ensalza la creatividad de la sobrevivencia como las que condena la región por su irracionalidad y violencia ocultan las causas del subdesarrollo.<sup>64</sup> Dentro de esa oscilación, la producción artística de Lagos ingresó a un

---

<sup>61</sup> La propia ciudad nigeriana de Lagos fue sede exterior de algunas actividades del Documenta 11, junto con Viena, Berlín, St. Lucia y Nueva Delhi. Dice Ewensor al respecto: "By inaugurating this process of exchange between the exhibition based in Kassel and other locations outside Europe, it is our intention and commitment to embark on an extensive relocation of discourses of globalism and culture to the specificity of sites within which particular questions and issues are inscribed", *ibid.*, p.4.

<sup>62</sup> Al considerar que Lagos, por su funcionamiento dentro de lo adverso, presentaba un caso *adelantado* en comparación con las principales ciudades occidentales, establecía un arquetipo aplicable a todas las grandes ciudades del tercer mundo. Ver Rem Koolhaas, "Fragments of a lecture on Lagos", en Okwui Enwezor, et. al., *ibid.*

<sup>63</sup> Matthew Gandy menciona el texto *The Coming Anarchy* de Robert Kaplan. Matthew Gandy, "Learning from Lagos", *New Left Review*, No. 33, May-June 2005, p. 38.

<sup>64</sup> Gandy observa que el deterioro paulatino de Lagos es inversamente proporcional a la acumulación de capital de las ciudades del primer mundo. El geógrafo e urbanista hace una revisión histórica de las injerencias neocoloniales que, junto con la complicidad de las clases gobernantes, han llevado a su población a la condición de sobrevivencia, ahora valorada por su creatividad. *ibid.*

circuito de exposiciones internacionales a inicios del siglo XXI,<sup>65</sup> de manera paralela al ingreso del arte producido en México.

Para Ewensor una estética ligada a los entornos no occidentales estarían de la mano con la producción de nuevas teorías, cartografías, formas e iconografías del habitar, estrategias de sobrevivencia, conceptos de ciudadanía, tipologías de la diferencia, identidades democráticas y comunidad.<sup>66</sup> Pero es Biesenbach quien no oculta una mirada basada principalmente en el asombro al tener la violencia como tema de trasfondo para su exposición dedicada al arte producido en la ciudad de México.

Biesenbach sitúa los estragos cometidos sobre el cuerpo como evidencia de la relación violencia-ciudad: “De hecho es difícil saber si con lo que uno se tropieza es una criatura durmiente, un animal herido o un cuerpo agonizante.”<sup>67</sup>

El arte, al exponerse al *caos* de la urbe, fuera del campo artístico, funciona casi de la misma manera que los cuerpos vulnerables a la ciudad, “... a un cierto nivel de la realidad”.<sup>68</sup> El arte se despoja de una esfera de ficción al mostrar las obras como heridas encarnadas de cuerpos inmersos en un agresivo espacio urbano. El medio artístico, así como el cuerpo del sujeto marginal, se exponen a ser lacerados y devaluados, por lo que la imagen que los habitaría es la de la violencia.

En este discurso, los artistas aparecen como sobrevivientes que logran insertar sus obras en esta hostil exterioridad; no

---

<sup>65</sup> El interés por el arte africano desde la mirada occidental también se focalizaba en la condición urbana de las grandes megalópolis. Así, Lagos se convertía en tema para exposiciones en Londres, Barcelona, Berlín. Gandy, *ibid.*

<sup>66</sup> Ewensor, *op. cit.*, p. 6.

<sup>67</sup> Klaus Biesenbach, “Mexico City: An exhibition about the Exchanges rates of bodies and values”, *Mexico City... op. cit.*, p. 282.

<sup>68</sup> *ibid.*, p. 284.

obstante, no son autorreferidos directamente en las obras. El cuerpo del artista permanece protegido. Lo que opera es la representación del cuerpo del otro marginal, a través de los medios (cuerpos) del arte, los cuales, para Biesenbach, diluyen su autoexpresión como medios.<sup>69</sup>

### 2.3. Mimetización y contraste

El discurso curatorial de la exposición *Farsites*<sup>70</sup> de Pedrosa se centró en la *noción de falla* en las ciudades latinoamericanas. Pedrosa toma como punto de partida el fracaso de la aplicación del proyecto moderno y las consecuentes crisis públicas y urbanas. Su acento en el urbanismo de lo informal es también una exploración de la *estética de la sobrevivencia* latinoamericana y de la *estética de las favelas* que menciona en su artículo sobre *Paracaidista*.

Como documentación, *Paracaidista* parecía referir a una condición urbana local desde las imágenes colocadas al interior del museo funcionando en un mismo nivel de representación como el *Spiral City* (2002) de Melanie Simth y las series fotográficas de Francis Alÿs llamadas *Ambulantes* (1992-2003).<sup>71</sup> No obstante, la diferencia se encontraba en

---

<sup>69</sup> Autoexpresión que Medina no deja diluir, ya que es el lenguaje requerido para ingresar a los circuitos internacionales.

<sup>70</sup> *Farsites* fue una exposición museística que funcionó como complemento del programa de residencias artísticas e intervenciones exteriores *InSite 05* (en el que se reflexionaba y se ponía a prueba las estrategias del arte en cuanto a su capacidad de involucrarse con el espacio exterior, en el contexto de las ciudades fronterizas San Diego / Tijuana). La muestra incluía trabajos de artistas vinculados a ciudades latinoamericanas, como Francis Alÿs, Rubens Mano, Marjetica Potrc, Ana María Tavares, Sean Snyder, entre otros. Pedrosa, "Sitios distantes", *Sitios distantes. Crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte contemporáneo*, San Diego, San Diego Museum of Art, Centro Cultural Tijuana, 2005.

<sup>71</sup> *Spiral City* es una serie de fotografías y video de tomas aéreas de una

que Zamora no realizó únicamente una observación y recreación de un exterior urbano, sino en que la propuesta artística hacía una presencia/modificación en éste. Es este hecho el que valora Medina para ejemplificar la estrategia de asimilación y participación *del* y *en* el entorno y el que funciona como común denominador con el *Obelisco* de Abaroa. Pero a diferencia de éste y del discurso en Biesenbach es que no se trata de una obra colocada como medio (cuerpo) en el exterior urbano, sino que asume significación a través de su propio cuerpo, el cual adquiere significación como imagen.

El ingrediente de exterioridad hace que la *autoconstrucción* de Zamora se distinga de la *autoconstrucción* de Abraham Cruzvillegas, que desde el 2007 ha utilizado como estrategia discursiva para la realización de diversos proyectos (esculturas, instalaciones, videos, canciones y libros).<sup>72</sup> Cruzvillegas evoca el problema de la migración rural hacia la ciudad de México en los años 60's a través del recuento de una historia personal y familiar. La narrativa se basa en mostrar su experiencia ante una situación de sobrevivencia que resalta empalmes con momentos documentados de resistencia y lucha social ("la tierra es de quien la habita"<sup>73</sup>), así como puntualizaciones de formas

---

zona marginal de la ciudad de México, presentando una retícula constructiva desbordante. *Ambulantes* muestra personas empujando y jalando carretillas de carga atestadas de mercancía. Ambas obras también fueron incluidas en la exposición del P.S.1 y en ARCO, por lo que se puede inducir cierta repetición en la visualidad y en los discursos.

<sup>72</sup> La primera exposición llamada *Autoconstrucción* la realizó en la Jack Tilton Gallery de Nueva York en el 2007. A partir de entonces ha expuesto en espacios como *Le Grand Café - Centre d'art contemporain* en Saint Nazaire, Francia (2011), en *The New Museum* de Nueva York (2011), en el *Tate Modern* en Londres y en *The Walker Art Center* de Minneapolis (2013). Entre el 2012 y el 2013 realizó una serie de muestras con el nombre de *Autodestrucción* en *Regen Projects* en los Ángeles, en *Galerie Chantal Crousel*, París y en el *Museo Experimental el Eco*, en Ciudad de Mexico.

<sup>73</sup> Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción*, Glasgow, The Centre for Contemporary Arts, 2008, p. 32.

creativas espontáneas ancladas en la funcionalidad urgente y la pobreza. De esta manera, con el concepto de la *autoconstrucción* se asume como parte de una “inacabada construcción de identidad”<sup>74</sup> basada en la revisión de la condición urbana de una zona marginal específica.<sup>75</sup>

No obstante, en sus obras la autoconstrucción aparece equiparada con el postminimal y el postconceptual. Lo urbano y lo precario funcionan como discurso de validez y de realidad. Así, las estrategias del bricolaje, *assemblages*, y las combinaciones híbridas de materiales y técnicas son regionalizadas sin realizar un contraste directo con ese mismo exterior urbano del que se basa; lo que sucede, en cambio, con *Paracaidista*. Las obras de Cruzvillegas no rebasan el espacio interior del museo.

La mimetización/contraste en *Paracaidista* con el exterior se detonaba por medio de la simulación de interferencia y por el *tamaño natural* de la obra. Pedrosa sugiere que esto permitiría ir más allá de la representación y de la investigación formal,<sup>76</sup> pero esto no sucedió así en tanto que lo que

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>75</sup> Esta posición parecería responder a las fuertes críticas que lanzó Medina al artista Gabriel Orozco (con quien Cruzvillegas trabaja de manera cercana a través de la galería Kurimanzutto). Medina, al colocarse a principios del siglo XXI como el principal curador de México, el éxito del en el extranjero de la *mexicanidad* de Orozco rivalizaba con el discurso de la estética del modernizado. La recreación del lenguaje postminimal y postconceptual del *centro* por un artista *periférico* sin lazos con su localidad era, para Medina, la postura del *buen latinoamericano (el buen salvaje)* que se movía en contra de los propios *americanos-latinos*. Medina, “Abuso mutuo”, *op. cit.*, p. 10.

<sup>76</sup> Pedrosa, “Héctor...”, *op. cit.* Este tamaño natural implicaba también un riesgo real. El museo se deslindaba de cualquier responsabilidad ocasionada por la construcción, siendo Zamora quien tenía que asumir los riesgos. Aunque se contrataron servicios externos de ingeniería para hacer un análisis estructural del proyecto y comprobar la seguridad de la instalación, Pedrosa se preguntaba sobre la imposibilidad de *Paracaidista* en un museo de Estados Unidos por la dosis de fragilidad, riesgo e incertidumbre que se percibía. Con esta observación Pedrosa aceptaría que los riesgos e incertidumbres son propios de los países del sur.

parecía real (lo marginal) no era involucrado. Zamora se deslindaba de este tipo de vinculación con *lo real* al afirmar que su pieza no pretendía hacer una crítica ni formular una opinión directa sobre el tema de los asentamientos irregulares,<sup>77</sup> de tal suerte que también operaba únicamente una “extracción de sentido” de la estética de los grupos emergentes.<sup>78</sup>

Tanto en Cruzvillegas como en Zamora hay una referencia a un problema de condición urbana marginal con el que adquieren una percepción de *realidad*. No obstante, Cruzvillegas proporciona esa referencia a través de una narrativa de su vida pasada como vehículo de realidad, empleándola como una línea de trabajo constante. Zamora, por otra parte, alcanza esa relación con *la realidad* por su presencia exterior. Sin buscarla inicialmente, puesto que la propuesta se derivaba de su investigación de las formas orgánicas, su relación con *la realidad* se hacía aun más estrecha a partir de habitar su instalación, proyectando la *necesidad de una casa en la urbe* como su propia condición urbana; es decir, produciendo un acontecimiento en un punto específico de la ciudad.

Zamora involucró su vida personal, en tiempo presente, a través del registro fotográfico y en video con el que retrataba la cotidianidad y el estilo de vida que llevaba en su habitar. La instalación cumplía una función arquitectónica como una casa privada; y al estar expuesta en la fachada del edificio también funcionaba como una *espectacularización* no sólo de lo marginal como apariencia, sino también de un su habitar en la urbe.

---

<sup>77</sup> “Con esta pieza no estoy emitiendo una crítica u opinión directa sobre el tema de los asentamientos irregulares y el crecimiento inadecuado de las viviendas en la ciudad de México [...] más bien es una especie de utopía llevada a la realidad para empezar a generar un punto de partida y abrirnos a todas las reflexiones que se pudieran suscitar con esa pieza”. Decía Zamora en una entrevista. “Con ayuda de diablitos, un paracaidista transgrede las reglas de construcción”, *La Jornada*, La jornada de en medio, Cultura, miércoles 25 de agosto del 2004, p. 18a.

<sup>78</sup> Reyes Palma, *op. cit.*

## Capítulo 3

# El cuerpo en la fachada

### 3.1. Fachada vs. Cuerpo

En la historia del edificio del MACG se registra un momento de actualización visual. El diseño de 1958 de Augusto H. Álvarez, identificado con el funcionalismo internacional, fue remodelado en 1988 por su hijo homónimo, siguiendo ahora las premisas del entonces novedoso *brutalismo* arquitectónico. Se reemplazó el predominio de las ventanas y celosías en las fachadas colocando una cubierta formada por bloques de concreto prefabricado *as found*. La intención era proyectar una identidad que reafirmara la función del edificio como museo que le otorgara una renovada vigencia visual (fig. 5).

El origen de la ubicación para la instalación de Zamora también surgió de un problema de visualización urbana del edificio. Implícitamente, la remodelación exterior de 1988 en la que la identidad del edificio debía reafirmar su función como museo y establecer una distinción con el entorno, se juzgó insuficiente. Al plantearse la intervención de la fachada a través de las estrategias del arte contemporáneo como mecanismo para lograr la atracción de nuevos públicos se pretendía activar su potencial visual. Pero ¿Qué es lo que se activaba al ubicar la fachada como zona de visualización?



*5. Museo de Arte Carrillo Gil. Su aspecto actual proviene de la remodelación del edificio a cargo de Augusto F. Álvarez en 1988.*

Esta zona al tener una carga visual predominante ¿Qué relaciones ha mantenido con el cuerpo?

En la práctica arquitectónica, las fachadas forman parte de los límites que conforman un edificio, aislándolo de las condiciones del exterior; pero su independencia constructiva con respecto a la estructura le han permitido funcionar como una envoltura autónoma concentrada en codificaciones simbólicas que no sólo propician una separación entre la esencia y apariencia en la arquitectura, sino que también condicionan la relación del cuerpo con su espacio y sus percepciones.

“El gran poder de la fachada”, dice Lefebvre, obstaculiza el encuentro con una “verdad del espacio”, al suplantarlo con una “lógica de visualización”. La fachada, al ser tratada como el elemento principal de la arquitectura, apuntaría a la degradación del espacio, condenándolo a un juego de miradas basado en el ver y ser visto. En este sentido, el papel del sujeto

dentro de ese espacio sería el de un observador pasivo. El problema de la fachada está en una visualidad que funciona como un rostro capaz de expresar pero, al mismo tiempo, de *disimular* de tal manera que produce *falsedad* en el ambiente urbano.<sup>79</sup>

Las posibilidades constructivas y visuales de la fachada permiten que ésta se ajuste rápidamente según las modas del mundo neoliberal. Son la cara urbana de la caducidad y la renovación cultural que promueve la aparición de *iconos instantáneos* para las entidades corporativas que buscan un reconocimiento global.<sup>80</sup>

La formulación de un programa arquitectónico capaz de responder a las necesidades de identidades espaciales específicas se enfrenta a dos frentes producidos por la misma dinámica global del neoliberalismo: Por un lado, la homogeneización derivada de sus esquemas de producción y distribución industrial y, por el otro, la derivada del requerimiento de diseñar identidades artificiales de diferenciación ante tal homogeneización. El resultado es el uso de máscaras concentradas en seducir las percepciones a través de las formas.<sup>81</sup>

Las superficies urbanas actúan como un dispositivo desde donde se ejerce la dominación de los imaginarios a través de

---

<sup>79</sup> Para Lefebvre, la desconfianza de la imagen (y del lenguaje) sobre los espacios se debe a que el segundo aparece sólo representado, y por tanto reducido, fragmentándose así la acción y la experiencia social. Lefebvre, *The production of space*, Oxford, Blackwell, 1991, p. 99.

<sup>80</sup> Los íconos instantáneos de las edificaciones posmodernas, según Hal Foster, han tergiversado las reflexiones críticas del *Pop Art*, de las que son herederas, sobre la naturaleza de la apariencia de las cosas, transformándose en una afirmación cínica de lo visual. Refiriéndose a la arquitectura de Rem Koolhaas y de Frank Gehry, señala una conjugación de comunicación y de tecnología en las superficies y formas constructivas que convierten al edificio en una imagen demagógica y, al mismo tiempo, elitista. Ver Hal Foster, "Image-Building", *The Art-Architecture Complex*, Brooklyn, Verso, 2011.

<sup>81</sup> Krieger, "Percepción, conceptualización y determinación de la arquitectura", *ibid*, p. 324.

su apariencia externa. Su artificialidad sugiere la existencia de una profundidad —de una verdad— que permanece oculta. Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* coloca la verdad como una encubierta condición metafísica construida por las metáforas del lenguaje para sostener posiciones de privilegio.<sup>82</sup> Con esto estaría esbozando el funcionamiento de las superficies mediáticas como superficies autosuficientes y excluyentes. Janet Ward sostiene que si para Nietzsche las sociedades no giran en torno a verdades constitutivas sino a luchas derivadas de la “voluntad de poder”, entonces también se podría hablar de una “voluntad de superficie” que expresa visualmente al propio poder. La posibilidad de una profundidad oculta queda atada a las proyecciones que suceden en la superficie.<sup>83</sup> La voluntad de superficie, a la que refiere Ward, es subjetivada a manera de estados mentales que reafirman y reproducen las soberanías de poderes políticos y económicos. El cuerpo como medio, en palabras de Belting, estaría condicionado por estas tensiones.

El sujeto compite con otros sujetos a través de la proyección de una imagen atractiva para asegurarse mayor visibilidad y, por tanto, mayor influencia social. “El sujeto moderno ahora tiene una nueva obligación: la obligación de auto-diseñar una presentación estética de si mismo como sujeto ético”.<sup>84</sup> Boris Groys sugiere que el aspecto ético adquiere impor-

---

<sup>82</sup> Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990.

<sup>83</sup> Benjamin, Simmel y Kracauer consideran la posibilidad de una liberación aun dentro de la propia fascinación por la *surface culture*. Por otro lado, la nostalgia por lo real de Guy Debord condena los imaginarios del espectáculo, criticando los medios masivos y la estética de las mercancías. En las nociones de simulación e hiperrealidad de Baudrillard el significante y significado se colapsan diluyendo la posibilidad de profundidad. Janet Ward, *Weimar surfaces. Urban visual culture in 1920's Germany*, Los Angeles, University of California Press, 2001, p. 3-37.

<sup>84</sup> Boris Groys “La obligación de auto - diseñarse”, en *Antología*, México, COCOM, 2013, p. 59.

tancia porque, en principio, existe una coerción social en la que el sujeto debe mostrarse apegado a una verdad interior. Esta verdad, contradictoriamente, debe manifestarse mediante apariencias: “El cuerpo toma la forma del alma. El alma se vuelve el cuerpo.”<sup>85</sup> En el cuerpo, para Groys, se experimenta como el colapso de la distinción superficie/profundidad, ya que, en tanto cuerpo, —el lugar de la imagen para Belting— debe proyectar como obligación ética su alma —la verdad del sujeto.

Para Belting esto no sería una contradicción ya que “el cuerpo es en sí mismo una imagen desde antes de ser imitado en imágenes”.<sup>86</sup> La producción de una imagen del cuerpo ya está dada de antemano en la auto representación del cuerpo.

En los entornos virtuales la relación entre cuerpo e imagen como competencia de subjetividades se hace más evidente. Una máscara (un avatar) es utilizado para manifestar virtualmente una personalidad interior. Se intercambia al cuerpo por una imagen que implica ser diseñada, configurada, para producir diferencia, de tal suerte que la imagen misma constituye una declaración del sujeto que, en sí mismo, ya se procura de una *imagen física*.

¿Pero tienen los cuerpos y sus imágenes algún tipo de injerencia en un entorno urbano donde la regulación de flujos y movimientos opera restrictivamente tanto para personas y productos como para mensajes y significados? En la ciudad, los medios del cuerpo no son tan asequibles como el avatar de las redes sociales.

La capacidad mediática de los cuerpos tiene una parcial injerencia a través de la propiedad de un espacio privado. *La belleza oculta en la propiedad ajena* (1977-2000) es el título

---

<sup>85</sup> *ibid.*, p. 61.

<sup>86</sup> Belting, “La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis.” en *op. cit.*, p. 112.

de una serie de 500 fotografías en las que la artista Claudia Fernández registra las fachadas de construcciones habitacionales de diferentes sectores sociales. Con este título, la artista relaciona la estética ya no con la ética, sino con la propiedad, colocándose entre un espacio de influencia de un cuerpo resguardado y la mirada de un otro corporalmente excluido. (fig. 6).

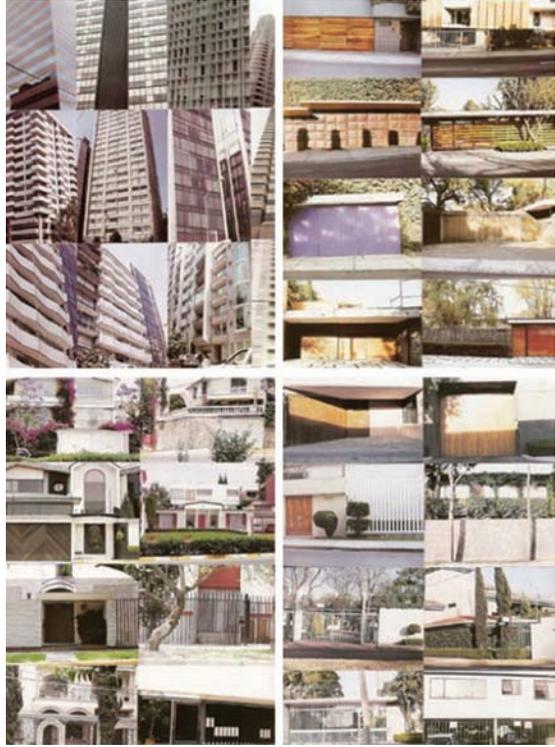
La artista entiende estas superficies exteriores como expresión consciente de los propietarios a través de la combinación de formas y elementos, estableciendo así que la personalidad y situación (privilegiada o desfavorecida) de los habitantes, junto con la manera de disponer su espacio, estarían evidenciadas en las fachadas.<sup>87</sup> Las fotografías colocadas una tras otra detonan una comparación visual en donde la predominante ausencia de cuerpos no impide suponer o intuir sus características a través de las características de esta “belleza” que es “develada” por la mirada de Fernández. Los detalles, adaptaciones, apropiaciones, olvidos y descuidos visibles en las construcciones son tomados como huellas de una verdad interior referida al habitante-propietario.

Por otro lado, el grafiti aparece como una obstrucción visual mostrando los actos del cuerpo sobre cualquier superficie de la que se carece propiedad. Su estrategia de visualización basada en la superposición y el desbordamiento<sup>88</sup> niega

---

<sup>87</sup> En una video entrevista, Fernández dice “Si te fijas cada quien tiene una muy subjetiva idea de la belleza: La fachada que es lo que se quiere mostrar a los demás, es una combinación de elementos eclécticos que son lo que quieren expresar, es una expresión muy particular de cada propietario, por eso se llama la propiedad ajena”. Video entrevista a Claudia Fernández en *Abstracción Posible*, <http://abstractpossible.org/2011/04/29/claudia-fernandez-2>, mayo de 2015.

<sup>88</sup> “...la superposición equivale a la abolición del soporte como plan, así como el desbordamiento equivale a su abolición como marco”. Jean Baudrillard, “El orden de los simulacros”, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 30. Baudrillard desconfía de los proyectos artísticos que buscan dialogar con la arquitectura y el urbanismo



6. *Claudia Fernández, de la série 'La belleza oculta en la propiedad ajena', Mexico D.F., 1997-2000.*

sus soportes mientras que el cuerpo es utilizado como medio. Para Sonja Neef la imagen del grafiti es un gesto táctil que refieren al movimiento ejecutado rápidamente. La diferencia simbólica que se genera no es la de un *no-signo* inmerso en un entorno de signos, como lo plantea Baudrillard, sino la de un acto del cuerpo que se extingue en el momento en que se ejecuta y se reactiva mediante la repetición, dejando huellas en el contexto urbano. En una doble exposición, lo que se percibe es tanto un sujeto cultural como la imagen que pro-

---

porque parten de un respeto de los soportes y los lenguajes que reduce la posibilidad de una confrontación radical. Valora el grafiti por su indiferencia a las superficies, pero sobre todo, lo idealiza al considerarlo como diferencia incodificable, como no-signos que operan únicamente al nivel de significantes sin significado.

duce.<sup>89</sup> Neef dirige la atención hacia las acciones del cuerpo como salida a las imposiciones visuales, regresando así a la tactilidad que Virilio considera como perdida.

En las ciudades globales, con la finalidad de restablecer la tactilidad contrarrestada por la planeación urbana basada en la circulación en automóvil, se construye y se adaptan nodos urbanos en donde el cuerpo es circunscrito en la lógica de una actualizada *flânerie* moderna donde se ensalza la recreación, la participación y el juego, como mecanismos de participación que más bien los acercan a las rutinas del espectáculo.<sup>90</sup>

En la Ciudad de México, la *Estela de Luz* (2011), como monumento adecuado al gusto neoliberal (por su verticalidad, por la renuncia a la solemnidad del monumento moderno y a las referencias iconográficas precisas), fue enmudecido en cuanto a sus capacidades tecnológicas. Una exclusión simbólica la enmarca en tanto la negación de sus posibilidades de participación y de juego como por su cuestionada planeación y construcción.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Sonja Neff, "Killing kool: The graffiti museum", *Art History*, No. 3, June 2007, p. 422.

<sup>90</sup> Para Ward el *Centre Georges Pompidou* de Paris, el *Guggenheim Museum* en Bilbao y la intervención *The Gates* de Christo y Jeanne-Claude en el Central Park de Nueva York son recreaciones nostálgicas por la *flânerie* moderna que apuntaban a restituir una *walkable city*. Ward, *op. cit.*, p. 19. Los pasajes espectaculares que son paradigmas globales son Ginza en Tokyo, el Times Square de Nueva York y Picadilly Circus en Londres.

<sup>91</sup> El proyecto de César Pérez Becerril fue seleccionado de un concurso organizado por el gobierno federal en el que solicitaba el diseño de un arco que conmemorara la independencia y la revolución de México. Se buscaba seguir así la tradición del arco triunfante como edificación monumental del poder, pero finalmente se premió a un diseño más apegada al gusto neoliberal por la verticalidad. La inconformidad generada en los demás concursantes estaba sustentada en que el proyecto ganador no respetaba las bases: no fue un arco, ni el emplazamiento sería el inicialmente requerido.

A finales del mismo año de su inauguración, el Centro Cultural Digital (el cual se encuentra debajo de la *Estela*) utilizó el encendido luminoso de los módulos reticulares de su superficie para proyectar mensajes de texto que habían sido recibidos por correo electrónico. La iniciativa pretendía activar una experiencia lúdica e interactiva con el público.<sup>92</sup> El evento fue criticado desde los medios de comunicación con el argumento de que la banalidad de los expresiones proyectadas desacreditaba del carácter conmemorativo del monumento (fig. 7). El mismo Pérez Becerril se sumaba a esta postura. En cambio, el investigador Álvaro Vázquez Mantecón, valoraba la posibilidad de este tipo de visualidad como la presencia de la expresión social en una marca urbana, cuyo alcance sería la emisión activa de mensajes políticos. Sin embargo, él mismo dudaba de esta posibilidad al considerar el filtro de la censura estatal.

El acto de censura no ha ocurrido porque desde entonces no se ha vuelto a realizar una actividad similar. Con la suspensión de la proyección de mensajes lingüísticos prefiriendo las composiciones abstractas se excluye la participación del público. Se vadea la controversia y la visibilidad del público.<sup>93</sup> Lo que queda (sobre)expuesto es

---

Durante la construcción de la *Estela*, el gobierno federal fue cuestionado por los cuantiosos gastos efectuados. De los 400 millones de pesos que costaría, el gasto total rebasó los mil millones de pesos. Además, el proyecto se finalizó 15 meses después de la fecha fijada. Por la presunción de corrupción al rededor del monumento, la relación con la sociedad se ha dado sólo a través de la burla y la indignación.

<sup>92</sup> Ejemplo de los mensajes eran “Te amo Lupe”, “Emiliano y Chela”, “Ola k ase” y “I love tlacoyo”. “Quitan dignidad a la Estela de Luz”, arquitecto Becerril”, *Terra Noticias*, 20 de diciembre de 2012, <http://noticias.terra.com.mx/mexico/df/quitan-dignidad-a-la-estela-de-luz-arquitecto-becerril,7344f32b368bb310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>, consultado el 10 de noviembre de 2014.

<sup>93</sup> Para Rosalyn Deutsche, el espacio público es más una pugna que un terreno de armonía que contradictoriamente niega al mismo tiempo la legitimidad de esa pugna. Deutsche habla de una posición que reclama



7. César Pérez Becerril ,  
Estela de luz, 2011

la comunicación de una posibilidad tecnológica abstracta que se refiere a sí misma.

Las superficies muestran una relación porosa, indisoluble pero controlada, entre superficie/profundidad, forma/contenido e ilusión/realidad. Su potencial comunicativo se dirige a la proyección de diferencia dentro de patrones de producción similares. Así, desde las superficies verticales se ejerce una dominación de los imaginarios que se proyectan a escala urbana, resguardados de la intervención de los sujetos pero dirigidos a su mirada y a la formación de subjetividad. El “gran poder” de las superficies urba-

---

*la coherencia* del espacio y que identifica un *otro conflictivo* que debe ser excluido, siendo el conflicto mismo lo que produce el espacio. Rosalyn Deutsche, “Art and Public Space: Questions of Democracy”, *Social Text*, No. 33, 1992, p. 39. A pesar de todo (o debido a todo), al rededor de la *Estela* se han manifestado intentos sociales de apropiación del monumento, poniendo de relieve posturas críticas y de resistencia. El movimiento #Yosoy132, que luchaba por la democratización de los medios de comunicación en el contexto de la campaña presidencial del 2012 (en la que el PRI y el entonces candidato Peña Nieto tenían una presencia mediática predominante), inaugura notoriamente la *Estela* como un lugar de concentración para las manifestaciones contestatarias. Posteriormente, el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, el cual pugna por justicia ante las víctimas del crimen organizado, propuso en el 2013 cambiar el nombre del monumento por el de *Estela de la Paz*.

nas radica en su potencial para excluir cuerpos y absorber la profundidad dentro de si misma.

### 3.2. La fachada del museo

En el 2002, el equipo de curaduría del MACG planteó comisionar proyectos en la fachada del edificio. El objetivo era establecer una relación comunicativa entre las actividades de la institución y el exterior urbano. La motivación principal era llamar la atención de ese exterior ya que el edificio por sí mismo no se distinguía lo suficiente para transmitir las funciones de la institución. El curador Gonzalo Ortega buscaba instalar una especie de marca urbana elaborada desde una estrategia artística. Ortega dice:

La intención era en aquel entonces lograr que el edificio fuera reconocido como un lugar destinado al arte contemporáneo. Esto pretendía justificarse meramente en el hecho de que para muchos habitantes de la ciudad el museo es inadvertido, así como en un interés legítimo por hacer más comprensibles los enunciados del arte contemporáneo para la gente con poca información al respecto.<sup>94</sup>

Ortega señalaba implícitamente que las capacidades de comunicación de la fachada arquitectónica estaban siendo rebasadas por la necesidad de diferenciación dentro del entramado urbano. La remodelación exterior de 1988 en la que la identidad del edificio debía reafirmar su función como museo era insuficiente para la atracción de nuevos públicos. No obstante, Ortega no buscaba únicamente que los proyectos

---

<sup>94</sup> Gonzalo Ortega, "Paracaidista Av. Revolución 1608 bis", *Paracaidista. Av. revolución 1608 bis. Intervención de Héctor Zamora*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 2007, p. 16.

artísticos tuvieran como finalidad la promoción de la institución, sino que aprovecharan las especificidades físicas y simbólicas del soporte y su contexto.

La primera actividad realizada fue la intervención de Gustavo Artigas, *Emergency Exit* del 2002. La propuesta consistió en utilizar la rampa del acceso principal del museo por un motociclista, quien subiría hasta romper un muro falso para llegar al estacionamiento ubicado a un costado. La rampa característica del edificio es el elemento sobre el que recae la atención; y la temporalidad como evento no dejó huella que sirviera para los fines iniciales de Ortega. La fachada sólo sirvió como telón de fondo.<sup>95</sup>

Con *Paracaidista*, en cambio, el museo se benefició por dos vías: logró llamar la atención de un exterior indiferente a la vez que configuró una nueva extensión de sus espacios de exposición. El MACG se colocaba así mismo un distintivo que lo señalaba y lo distinguía, activándose la fachada como medio; es decir, como contenedor de imágenes.

Después de *Paracaidista*, la zona de la fachada como una extensión expositiva del museo se ha utilizado esporádicamente.<sup>96</sup> En cambio, La Sala de Arte Público Siqueiros co-

---

<sup>95</sup> Para Pérez Soler, Artigas hace un uso tergiversado de las formas racionalistas del edificio e inserta un espectáculo deportivo como momento artístico. Eduardo Pérez Soler, "Gustavo Artigas, el juego aún no ha terminado", *Cinémas d'Amérique Latine*, Número 12, 2004, p. 137. Esta invisibilidad se corresponde más con el discurso del *InSite* que con el objetivo de generar un distintivo urbano.

<sup>96</sup> En el 2006, Ramiro Chaves con *Proyecto Canadá* reubicó en la azotea del MACG las gigantescas letras del anuncio luminoso "CANADA" que se encontraban instaladas en un costado de un edificio de la Avenida Insurgentes de la Ciudad de México. Si bien, no apelaba a las potencialidades comunicativas del edificio, extrajo un elemento ampliamente visible de una fachada urbana. Otros dos proyectos se caracterizan más por una modificación sutil que por su visibilidad. *Proyecto para el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil* de Tercerunquinto, en el 2008 consistió en retirar las letras del nombre del edificio ubicadas en la fachada, para colocarlas en una sala interior. Este gesto permanecía casi invisible desde la mirada exterior. (La estrategia de retirar un elemento de la fachada fue

menzó desde el 2009 su *Proyecto Fachada* como un continuo programa de intervenciones:

*Proyecto Fachada* es una programación curatorial que pretende complejizar las estrategias artísticas contemporáneas afines a la dimensión pública del arte, su carácter social y la inmersión en lo político. Los artistas son invitados para que realicen una intervención en la fachada de la Sala, que en momentos, se extiende a la calle. *Proyecto Fachada* propone diversificar el concepto de lo público en la Colonia Polanco, utilizando medios expositivos alternos que reflexionan sobre los problemas sociales que subyacen en las políticas culturales y públicas de la ciudad.<sup>97</sup>

El resultado ha sido la mutación periódica del aspecto del edificio, mostrando así la fachada como espacio expositivo y, por tanto, como espacio vacío que puede ser llenado con diversos contenidos reemplazables (fig. 8). El propio museo busca propiciar una extraterritorialidad de sus espacios para activar ficciones que produzcan diferencias con la visualidad

---

también empleada, con connotaciones distintas, en *Desplazamiento y re-instalación del escudo nacional*, 2008, en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, realizado en ocasión del 40 aniversario de la matanza del 2 de octubre). En ese mismo año, *Levitación asistida* de Fernando Ortega consistió en la colocación de una grúa de construcción a un costado del edificio para sostener un bebedero para colibríes, el cual era visible desde la ventana de una de las salas del museo. La monumental grúa no se diferenciaba del entorno en tanto que su presencia es asociada directamente a un lento cambio constructivo del entorno. Su significación sólo era perceptible al encontrarse con la fragilidad del bebedero que sostenía. En el 2011, *Panteón* de José Carlos Martinat consistió en extraer la pintura de una barda que anunciaba un concierto del grupo musical Panteón Roccocó, colocándola en una manta que superpuso en la fachada del MACG.

<sup>97</sup> Sala de Arte Público Siqueiros, “Proyecto Fachada”, <http://www.saps-latallera.org/saps/proyecto-fachada/>, consultado en mayo de 2015. Sin limitarse a la pintura mural, las intervenciones han empleado diversos recursos como la instalación de frases luminosas, la instalación de monitores, la video proyección sobre las ventanas inferiores, el esgrafiado del yeso, acciones, y la colocación de objetos en la acera.



8. Proyecto Fachada de la Sala de Arte Público Siqueiros. Álvaro Verduzco, Metal and Scythe, 2014; Bayrol Jiménez, Dramamón, 2013; y Guga Ferraz, Cidade Dormitório, 2012.

circundante. La fachada del museo tendría un rol similar al de la superficie publicitaria, intentando diferenciarse de ésta a través de equiparar su exterioridad con “la dimensión pública del arte, su carácter social, y la inmersión en lo político” a través de reflexiones que “subyacen en las políticas culturales y públicas de la ciudad”.<sup>98</sup> En vez de generar asombro y aceptación, como en la publicidad, se aspira a generar conflicto; esto es, asumiendo la dimensión pública como “la imagen del lugar vacío”.<sup>99</sup> Para Rosalyn Deutsche, la existencia de lo público depende de la supresión de la figura de poder y de propiedad; por lo que el vacío generado se sustituye por la interacción social que, lejos de ser una zona de armonía, es conflictiva e inestable. Lo público, contradictoriamente niega el mismo conflicto que produce su espacio; de tal suerte que si se llena de coherencia produce exclusión. La coherencia en la publicidad está detrás de sus atractivas ficciones, en los mecanismos mercadológicos que le dan origen. El arte en el exterior no aspiraría a generar coherencia, sino en revocarla a manera de, en palabras de Rancière, disensos favorecidos por los espacios del arte.<sup>100</sup> La fachada como cara exterior que se confronta al contexto urbano tendría así la posibilidad

---

<sup>98</sup> Aunque aquí tomamos el discurso generado a partir de ubicar la fachada como espacio de exhibición para el arte, la mayoría de los proyectos realizados no han establecido un entrecruzamiento de las preocupaciones personales de los artistas con las implicaciones de la ciudad. Una excepción es la intervención de Guga Ferraz llamado *Cidade Dormitório* (2012). Ferraz coloca una litera de madera de cuatro niveles para indigentes. Pone en contraste la zona residencial de Polanco con una solución ficticia para el problema de la vivienda de los grupos marginales. La estructura exhibía al sujeto desposeído de un espacio privado. La problematización de esta estrategia se tratará más adelante en el último apartado.

<sup>99</sup> Rosalyn Deutsche, “Art and Public Space: Questions of Democracy”, *Social Text*, No. 33, 1992, p 51.

<sup>100</sup> Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 69-80

de ser una zona propicia para la crítica a los espacios restringidos de representación en la urbe.

El habitar de *Paracaidista* se dirige contra la propiedad misma de la imagen urbana. Devela la función de la fachada como un *terrain vague* en tanto que hace visible la vacuidad disponible del medio a través del cuerpo. El medio de la fachada, tomado como lote vertical, es ocupado no por una imagen sino por un cuerpo mediatizado que, con el habitar, refiere a un espacio. Según Solà-Morales, el *terrain vague* es la negatividad de un entorno dominado por la razón funcional de la arquitectura y el urbanismo. Se trata de espacios aparentemente abandonados y detenidos en la improductividad, el extrañamiento y la incertidumbre. Estos vacíos son empleados por el sujeto urbano para experimentar una posible salida al control racional del espacio. En el *terrain vague* observa una incertidumbre como ruta utópica de libertad urbana que desde el arte se puede contraponer a la modernidad homogeneizadora de la ciudad.<sup>101</sup> Pero las connotaciones utópicas de la posición del sujeto occidental, desde donde habla Solà-Morales, no pueden mantenerse por mucho tiempo ya que, como señala Gabriel Girnos Elias, la indeterminación del espacio vacío se desvía rápidamente hacia el usufructo por parte de los intereses económicos del capital, o, en el contexto de los países periféricos, por la apropiación irregular de la población excluida.<sup>102</sup>

Nelson Brissac hace la adaptación del término al contexto latinoamericano remplazando al sujeto occidental, que sólo

---

<sup>101</sup> Solà-Morales se refiere a la fotografía de John Davies (1949), David Plowden (1932), Thomas Struth (1954), Jannes Linders, Manolo Laguillo (1953) y Olivio Barbieri (1954) sobre estos espacios residuales. Solà-Morales, *op. cit.*

<sup>102</sup> Gabriel Girnos Elias de Souza, *Percepções e intervenções na metrópole: a experiência do projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994-2002)*, Tesis de Maestría en Arquitectura y Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006, p. 247-248.

percibe el vacío residual producido por la racionalidad urbana, por el sujeto latinoamericano excluido, que ya vive dentro de los vacíos residuales producidos por las transformaciones urbanas de la globalización.<sup>103</sup> Mientras que el primero admira la indeterminación porque allí observa la posibilidad de libertad, el segundo realiza forzadas modificaciones en el espacio para sobrevivir ante su propia condición de indeterminación. El sujeto que observa Brissac es el sujeto nómada; es decir, el indigente, el vendedor ambulante, el pepenador y el habitante de las favelas. El *terrain vague* queda como espacio fragmentado por la globalización, ocupado por sujetos nómadas que, ante la mirada del sistema artístico y arquitectónico, ofrecen soluciones de continuidad urbana.

Zamora no es un sujeto nómada; pero su ocupación es ejecutada *como si* lo fuera. Al hacer esta escenificación, la fachada, caracterizada por su poder visual, es señalada como espacio residual. Las superficies urbanas no suelen producir extrañamiento pues siempre están ocupadas por el relevo de lo nuevo y diferente. En *Paracaidista* este relevo parece detenerse por la superposición de lo fijo y estático que implica una casa. La fachada visualmente productiva se convierte en un terreno improductivo destinado a un cuerpo que permanece oculto dentro de su casa, comunicando con esto cierta incertidumbre y expectativa por la ocupación del no propietario. No se implican directamente a sujetos marginales, ni se busca representarlos. No se autosacrifica la posición privilegiada como artista; al contrario, se aprovecha esta condición para realizar la apropiación. Quien habita la fachada es un artista que, al habitarla, genera un acontecimiento.

---

<sup>103</sup> Ver Nelson Brissac, "Formless", en *The urban scene in Latin America*, Durham and London, Duke University Press, 2009.

### 3.3. Si pueden vivir en un *billboard*, no se lo pierdan<sup>104</sup>

Según Luhmann, la indeterminación que puede producir el arte no es una forma de diferenciarse con una función comunicativa. La vaguedad y la indeterminación no forman parte de una incomunicabilidad; al contrario, pueden ser manejadas dentro de un sistema de comunicación que procesa cualquier acontecimiento. El arte comunica indeterminación, haciendo acomodados inusuales entre elementos dentro del propio sistema del arte como de elementos de otros sistemas. El sistema del arte, para Luhmann, irrita a otros sistemas; es decir, produce diferencias, fallas en los sentidos establecidos para movilizar a los propios sistemas en la producción de nuevos códigos.<sup>105</sup>

Dentro del sistema del arte, como hemos visto, las referencias y observaciones hacia un *otro marginal* tiene sentido en cuanto se establecen contrastes ante una lógica hegemónica (el sentido de revertir el agotamiento de la modernización urbana, o como la contestación de los países periféricos a las imposiciones de los centros globales). Fuera del sistema del arte, las muestras de rechazo hacia *Paracaidista* provenían principalmente de las interpretaciones en las que lo *otro marginal* debía *respetarse* o invisibilizarse. El hacer visible un *otro marginal* resultó molesto para algunos vecinos de la zona acomodada de San Ángel, y también fue motivo de irritación en la prensa por exhibir solamente un *parecer serlo*. Así, la insuficiencia que señala Schmilchuk en la definición de marcos de interpretación para los públicos ajenos al arte

---

<sup>104</sup> Frase dicha por la artista Cecilia Beaven en un video promocional de la campaña *#ScribeBillboard* realizada en el 2013.

<sup>105</sup> Luhmann, *op. cit.*, p. 28, 56

no impedía interpretar la intervención como un acontecimiento que producía asombro o temor.

Suely Rolnik considera que el asombro y el temor son respuestas derivadas de la construcción de subjetividad en relación con la otredad. El *otro* es entendido desde dos sensibilidades en conflicto: desde una cartografía de representaciones y desde la “presencia viva” de los cuerpos. En el proceso de subjetivación, la comprensión del exterior (el mundo y lo otro) se enfrenta a la paradoja de una no correspondencia coherente entre las representaciones y las experiencias corporales.<sup>106</sup> Cuando no prevalece una identificación pasiva, se desata una tensión entre ambas sensibilidades que se canaliza como fuerzas de asombro y temor, con las que el sujeto busca movilizar una realidad compartida. Ante un acontecimiento tomado como fuente de información, estas fuerzas inclinan la respuesta hacia un lado de la dualidad si/no que regresa al sistema comunicativo, como aceptación / rechazo.

El *tener-lugar* de *Paracaidista* sucede como presentación de un habitar en un aparato mediático museo-fachada-casa. El intercambio simbólico que normalmente sucede en el evento de una exposición se expande al exterior urbano marcando una diferenciación con éste, exhibiendo una combinación entre mostrar/esconder que propicia indeterminación. Se muestra el exterior de una casa mientras que el habitante permanece escondido. El aspecto de la casa es la principal pista que se ofrece para develar la función de la construcción y, en consecuencia, la identidad oculta del habitante. El asombro o temor se detona al suponer una identidad determinada sobre lo que permanece oculto, dependiendo de la procedencia del sujeto que hace la observación. La identidad

---

<sup>106</sup> Suely Rolnik, “La vida en venta”, *Sitios distantes. Crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte contemporáneo reciente*, San Diego, Installation Gallery, 2005, p. 146-153.

que en un primer momento aparece escondida es la del artista, sugiriéndose la del *otro excluido*, como *presencia viva*. La imagen que genera la casa cubre al cuerpo convirtiéndolo también en imagen. La indeterminación se activó cuando la dimensión de *realidad* de la relación cuerpo/ciudad se forzaba hacia la *ficción*.

Del arte instalado en exteriores, dice Jane Rendell, un público general espera equivocadamente que se asuman resultados funcionales (como sucede con la arquitectura y el urbanismo), dejando de lado los alcances simbólicos.<sup>107</sup> El articulista de “Los pobres también venden” estaba esperando, en este sentido, una correspondencia con la realidad.<sup>108</sup> Al considerar que en *Paracaidista* el habitar se enmascara de otredad, se niega la dimensión crítica de la ficción producida y se asocia directamente con la *espectacularización* de la comunicación publicitaria. El articulista se centró en descalificar el disfraz de otredad y no consideró la posibilidad del habitar como imagen.

Para Luhmann, los medios de comunicación procesan la información únicamente bajo tres modalidades: como noticia (relevo de acontecimientos con corta vigencia temporal), como publicidad (donde se enfatiza la novedad vinculada primordialmente a las mercancías), y como entretenimiento (basada en la revelación de un elemento que permanece inicialmente oculto).<sup>109</sup> A pesar de la descalificación del articulista, el habitar en el museo-fachada-casa fue asumido como un acontecimiento tratado noticiosamente, donde se vaticinó

---

<sup>107</sup> Para Rendell, las ficciones en el exterior pueden ser críticas a problemas políticos y sociales concretos, como una *critical spatial practice*. Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, Nueva York, Tauris, 2006, p. 4.

<sup>108</sup> Peña, *op. cit.* El artículo mencionado es comentado en la introducción.

<sup>109</sup> Luhmann, *La sociedad de la sociedad*, Mexico, Universidad Iberoamericana, 2006, p. 864.

—en parte, por no usar de las referencias internas del campo del arte— el potencial como ficción mercadológica. La referencia al otro marginalizado funcionaba como mecanismo de ficción y de provocación para los sistemas ajenos al arte; pero al eliminarse esta referencia y al desacreditar la dimensión crítica del arte, se hacía visible un *habitar una superficie urbana* como modelo que fue posteriormente apropiado por el sistema de la publicidad.

La publicidad es la cara visible de la política de subjetivación del capitalismo cultural. La relación espacial con el otro, como parte del proceso de subjetivación, es desplazada por imaginarios de coherencia. En la cultura publicitaria se hiperestimula la crisis de las subjetividades, pero se le disocia de su causa que es la relación con la “presencia viva del otro”. Como solución a la ansiedad producida se ofrecen los imaginarios de mundos hedonistas cuyo sustento principal está en la eliminación de la inestabilidad y el conflicto. La amplia exhibición de sus imágenes no apelan a ser reelaboradas desde una dimensión pública. La complejidad y eficacia de esta política de subjetivación radica en la oferta multiplicada de mundos-imagen elaborada por los mismos individuos que reproducen el deseo de eliminar la ansiedad provocada por la crisis de subjetividad y por quienes, al acogerlos, les otorgan una realidad concreta. *Dar cuerpo* a estas imágenes se ha convertido, al igual que su creación, en un movimiento dinámico en tanto que es posible sustituirlas rápidamente para emplear otras que prometen las satisfacciones que nunca son alcanzadas.<sup>110</sup> El flujo de imaginarios alcanza su realización al

---

<sup>110</sup> Rolnik habla de un *cognitariado* encargado de la producción de mundos que sustituye la producción de objetos como política del deseo. La producción de mundos puede generarse desde tres subjetividades en crisis, la del creador (quien propone un imaginario), la del consumidor (quien le da cuerpo) y la del asesor (quien hace las adaptaciones para ese dar cuerpo). Rolnik, *op. cit.*, p. 149-150.

lograrse implementar en la vida cotidiana. El cuerpo proyecta las imágenes que las subjetividades adoptan. El *devenir-otro* del proceso constructivo de subjetivación, se transforma en un *devenir-imagen*.

El habitar en *Paracaidista* fue adaptado por el sistema publicitario, cambiando los elementos de indeterminación por la paulatina revelación de una imagen para provocar un mecanismo de entretenimiento. La campaña publicitaria de la empresa papelera *Scribe* llamada *#ScribeBillboard*, realizada en el 2013, consistió en acondicionar la parte posterior de un anuncio espectacular como una casa en la que viviría una joven artista, Cecilia Beaven (fig. 9). El espectacular se colocó en la zona comercial y elitista de Polanco.<sup>111</sup> La superficie, inicialmente en blanco, sería pintada por la artista durante diez días con temas sugeridos desde Twitter por un público general. Con un intenso trabajo de redes sociales y de relaciones públicas, la campaña publicitaria buscaba difundirse como un acontecimiento relevante para funcionar, retomando las palabras de Biesenbach, “a un cierto nivel de realidad”. El *#ScribeBillboard* se comunicó mediáticamente como noticia, como publicidad y como entretenimiento; pero su *sustento* con la realidad estribó en el *habitar la superficie urbana*; es decir, en la ubicación de un cuerpo transformado como imagen.

Beaven, como *enviada* dentro de una exhibición-espectáculo-performance representaba a *Scribe*, pero a condición de *representarse a sí misma*. La ficción del habitante marginal que se desplegaba en *Paracaidista* cedía el lugar a la

---

<sup>111</sup> El espectacular fue instalado en la azotea de la boutique *High Life*, ubicado en la esquina de la Avenida Presidente Masaryk y Alejandro Dumas. La agencia publicitaria *La Doble Vida* obtuvo un premio por esta campaña en el Festival Internacional de Creatividad Cannes Lions en el mismo 2013. El interior de la habitación tenía un aspecto sencillo y refinado. No había elementos de precariedad y escasez. La habitación contaba con todos los servicios y mobiliario suficiente para proporcionar confort (cama, cocineta, baño, ropero, ventanas y mesa de trabajo).



9. Espectacular habitable de la campaña #ScribeBillboard, 2013.

identidad de una artista que no intentaría parecer ser otra cosa. Aunque se debía mantener la proyección de un cuerpo disciplinado (como artista), se ponía énfasis en un cuerpo espontáneo, inmerso en la vida cotidiana. Beaven fue selec-

cionada por su jovialidad y por el tipo de trabajo visual que había desempeñado. No recibió algún tipo de entrenamiento previo para adecuarse a las dinámicas del espectáculo. Sólo debió habitar la casa y desarrollar el trabajo comisionado.<sup>112</sup> La base de la campaña era proyectar visualmente al cuerpo como productor de imagen y de espacio.

La presentación del cuerpo como representación de sí mismo radica en la carga de significados que ya lo habitan. En *video-blogs*, Beaven describe sus experiencias cotidianas y anuncia las actividades por venir; se muestra en su espontaneidad que no contraviene la imagen de los cuerpos representados en los mundos publicitarios. Al corresponderse con una subjetividad seductora que lograr proyectar una ficción de coherencia, se activa como nueva posibilidad de identificación. Para Belting “el cuerpo es en sí mismo una imagen desde antes de ser imitado en imágenes”.<sup>113</sup> Al estar marcado

---

<sup>112</sup> El proyecto fue inicialmente planteado a Beaven como la elaboración de un mural. Después de unos meses, la agencia le presentó el proyecto definitivo para convencerla de participar. Cecilia Beaven, en entrevista personal el 21 de abril del 2015. El proyecto cambió de la realización de un mural a la realización de un mural-como-evento. José Luis Cuevas, con su *Mural efímero* (1967) montado como anuncio espectacular, ya hacía un enlace entre arte-evento y superficie urbana. Su intención era ironizar sobre la solemnidad del muralismo a través de un soporte banal. No obstante, Cuevas procuró mantener el reconocimiento de autoría, ya que la elaboración final de la imagen fue por encargo; pero sobre todo, al convocar a los medios de comunicación, generó un acontecimiento que servía como promoción personal. Ver José Luis Cuevas “El mural efímero” en *Letras Libres* <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-mural-efimero>, consultado el 22 de octubre de 2014. La visibilidad del *#ScribeBillboard* favoreció la trayectoria profesional de Beaven; aunque su rol de autor individual se modificaba para dar lugar a la supuesta participación del público. La imagen generada quedó en propiedad de *Scribe*, que explotó reproduciéndola en diferentes soportes. Los avances graduales de la imagen se reprodujeron instantáneamente al colocarse en espectaculares de diferentes ciudades del país. La imagen terminada se reprodujo en diversas mercancías y sirvió de tema para nuevos eventos con fines mercadológicos, como concursos de dibujo para niños.

<sup>113</sup> Belting, *op. cit.*

con roles sociales, el cuerpo solamente puede presentarse como apariencia; por tanto, se percibe a la persona como aparece en su cuerpo. La presentación/representación tiene lugar bajo la lógica de una imagen en su medio: el habitar es sustituible para la superficie urbana que puede alojarlo, tanto como la imagen tiene vigencia temporal para el vacío propio del medio. El cuerpo como imagen, se convierte en imagen del medio.<sup>114</sup>

El *#ScribeBillboard* al ubicarse encima de un edificio, era inaccesible para el cuerpo de los transeúntes. La altura hacía invisible a todo el equipo de producción que se encontraba instalado en la azotea; es decir, debajo de la estructura de la casa-espectacular. El espacio exterior de la superficie apelaba a la mirada del público, excluyendo su cuerpo, mientras que el espacio interior estaba condicionado por la mirada de la cámara que, a través de la edición y de los encuadres, se generaba la ficción de ser habitado únicamente por la artista.<sup>115</sup> En *Paracaidista*, la altura producía un efecto similar de inaccesibilidad del cuerpo. El público transeúnte sólo podía imaginarse cosas, por lo que el articulista *desilusionado* estaba en lo cierto cuando denuncia la instalación por sus apariencias.<sup>116</sup> No obstante, el habitar de Zamora, al estar sujeto a la mirada del público (en este caso, el público propio del

---

<sup>114</sup> Si para Belting los medios funcionan como cuerpos simbólicos, sería como si un cuerpo habitara en otro cuerpo.

<sup>115</sup> El equipo de producción y Beaven trabajaban con horarios establecidos. Sólo al terminar la jornada laboral, los trabajadores se retiraban y Beaven podía disponer del espacio *como si* fuera un espacio privado.

<sup>116</sup> La posible desilusión del público general podría suponerse a través de la anécdota que cuenta Medina, en la que un niño, como público ocasional de la instalación del *Obelisco* de Abaroa en el mercado del Pedregal de Santo Domingo, pierde el interés en lo que en un inicio había despertado su curiosidad, al enterarse que se trataba de una “escultura”. Medina, “Abuso...”, *op. cit.*, p. 291. Sin embargo, el habitar en *Paracaidista* podría entenderse como un antídoto contra el *exceso de desilusión* del “arte sin audiencias” que menciona Medina.

museo que ingresaba al interior), despliega también una representación de sí mismo: como artista dentro de un espacio temporalmente cotidiano. Dentro, no tenía que ser otra cosa, aunque debía asumir un rol específico por el contexto que lo enmarcaba.

El efecto simultáneo asombro/temor de *Paracaidista* se diluye para producir únicamente asombro, sin que la referencia a un *otro marginal* desestabilice la armonía *naïf* de la pintura de Beaven. Por otro lado, *el otro* de una dimensión pública es reducido a una participación anónima a manera de competencia. El público participante deseaba ser elegido por la mirada de quien había fascinado previamente su mirada. Con el envío de propuestas que pretendían ser atractivas, los participantes se ajustaban a la lógica del juego y se impulsaba la vida social de la campaña. Así se animaba una ficción en la que Beaven se asumía como *representante* del público capaz de intervenir sobre la urbe para dejar una marca visible según sus deseos. Pero Beaven y el equipo de producción de la campaña sólo seleccionaban las ideas realizando una *extracción de sentido* para orientar los motivos de la composición comercial, sin mayor correspondencia con su origen.

“No se cree en lo que se dice, pero se obra como si se creyese”<sup>117</sup> señala Baudrillard para denunciar la postura del público ante los imaginarios de la publicidad. No obstante, el sistema publicitario ha requerido de fomentar esta creencia produciendo sustentos con la realidad. El habitar de Beaven es una *encarnación* de las fantasías publicitarias para otorgarles realidad y es un mecanismo para reducir un posible *exceso de ilusión* que produzca desconfianza. Belting afirma que “Si bien las imágenes están supeditadas a la ley de las apariencias, afirman su ser en el mundo de los cuerpos a través del medio en el que encuentran su lugar en el espacio

---

<sup>117</sup> Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 2007, p. 188.

social".<sup>118</sup> El medio para las apariencias es el propio cuerpo.

El habitar de Beaven es una encarnación de las fantasías publicitarias de la misma manera que el habitar de Zamora es una encarnación de las tensiones artísticas. Aquí, el sistema publicitario y el sistema del arte como generadores de ficción que buscan producir realidad (la acción del consumo para uno, la reflexión crítica y estética para el otro) invierten sus términos de operación tomando la ciudad y el cuerpo como mecanismos para disolver momentáneamente sus marcos de interpretación. La indeterminación y la revelación como parte de una exhibición del habitar relativizan la virtualidad de los imaginarios, logrando fundirse con la vida social a manera de acontecimiento.

El habitar de Beaven es una encarnación de las fantasías publicitarias de la misma manera que el habitar de Zamora es una encarnación de las tensiones artísticas. El sistema publicitario y el sistema del arte, como generadores de ficción que buscan producir realidad (la acción del consumo para uno, la reflexión crítica y estética para el otro), invierten sus términos de operación tomando inicialmente la ciudad y el cuerpo como mecanismos para disolver momentáneamente sus marcos de interpretación. La indeterminación y la revelación como parte de una exhibición del habitar relativizan la virtualidad de los imaginarios, logrando fundirse con la vida social a manera de acontecimiento. Tanto en el *#ScribeBillboard*, como en *Paracaidista* la referencia a un otro (los integrantes del público participante, o el otro marginal) opera sólo en tanto extracción de sentido para configurar el aspecto de la ficción. No obstante, en el *Outdoor habitado* (2002) de Dennis Adams es la figura del *otro excluido* quien se plantea como habitante de la superficie urbana (fig. 10).<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Belting, *op. cit.*, p. 63.

<sup>119</sup> *Outdoor habitado* fue una propuesta para el programa de inter-

La propuesta consistiría en un espacio habitable detrás o a través de la superficie de un anuncio espectacular ocupado por sujetos *sin techo*. La imagen del anuncio sólo mostraría el cuerpo de modelos jóvenes y atractivos.<sup>120</sup> A diferencia del *#ScribeBillboard*, la casa-superficie estaría colocada en una avenida rápida señalándose “la ruptura entre el movimiento de la ciudad y la imagen y, por otro lado, la población itinerante que se mueve por todas direcciones”.<sup>121</sup> Este habitante, sin propiedades, sin voz pública y sin derecho a tener derechos,<sup>122</sup> tendría limitada, empleando las palabras de Groys, la

---

venciones urbanas *Arte/Cidade* del 2002 en Sao Paulo. El proyecto no se llevó a cabo por falta de recursos y por problemas de organización. Sin embargo, se incluyó en la difusión y catálogo del evento como parte del discurso curatorial. Brissac, *Arte/Cidade, Zona Leste. Máquinas urbanas*, Santiago de Compostela, Artedardo, p. 368. Un proyecto similar que sirve de referencia es *Equipment for the homeless* de Vito Acconci, el cual se realizó en el mismo programa de *Arte/Cidade*. La intervención consistió en construir un centro de convivencia de acceso libre a indigentes debajo del puente vial en Largo do Glicério. Acconci buscaba reproducir con su estructura la condición siempre visible del indigente, así como su lejanía con todo espacio de clausura. Tanto Adams como Acconci generaban un escenario en el que se reproducía la lógica voyeur de la mirada occidental en los tours a las favelas de Sao Paulo y Río de Janeiro, invirtiendo la *expedición exótica* por el un seguro *escaparate*.

<sup>120</sup> Adams pensaba en dos ubicaciones distintas en las que el espacio habitable se relacionaría con la superficie visual. Estas variaciones harían una pequeña modificación en el juego de miradas con el espectador. En la primera alternativa la habitación estaría detrás del anuncio, dejando en la parte inferior de éste una terraza por donde se podría ingresar. En la segunda, el espacio tendría una estructura tubular que horadaría el anuncio. En la parte frontal del cilindro estaría una ventana que permitiría ver el interior. El espectador vería, en el primer caso, la circulación de los indigentes al entrar y salir (o simplemente estar allí). En el segundo, la presencia del indigente no sería tan evidente ya que tendría que centrar su atención en la ventana circular si quisiera *descubrir* lo que sucede dentro.

<sup>121</sup> “It stresses the rupture between the city of movement and image and, on the other hand, the itinerant population that moves in all directions”. Brissac, *op. cit.*

<sup>122</sup> Deutsche encuentra que la condición de *no tener derecho a tener derechos* pone en entre dicho la posibilidad democrática de los espacios supuestamente públicos, al abrirse la posibilidad de ser excluidos de és-

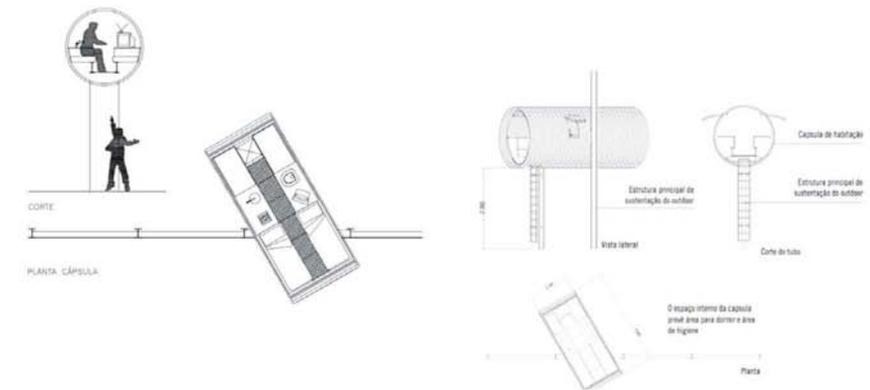
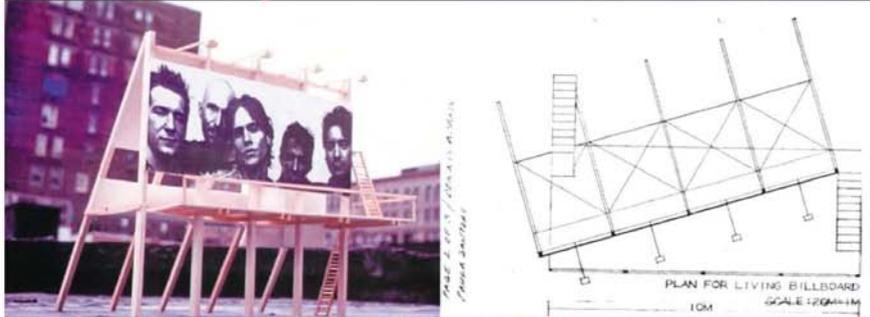
capacidad de auto-diseñar su propia imagen, en tanto que el cuerpo queda condicionado a ser fuente de padecimientos (dicho de otro modo, le es imposible mentir a través de la apariencia). Se apelaría únicamente a su capacidad de intervenir en la ciudad como presencia corporal anónima, perturbadora, invasiva e itinerante.

Para el curador Nelson Brissac, los sin techo son nómadas urbanos contemporáneos que realizan operaciones con las que el arte en exteriores se puede identificar: apropiaciones e invenciones de nuevos usos del espacio urbano como salida a las planificaciones restrictivas de la ciudad. El *Outdoor habitado*, sin embargo, hace una apropiación de los sujetos con los que se identifica (idealiza).<sup>123</sup> Con la *presencia viva* de sujetos sin techo, Adams llevaría la extracción de sentido hacia el nivel cínico de la exhibición de presencias. En una especie de duelo cara a cara, la imagen del *billboard* chocaría con el cuerpo de los indigentes, alcanzando un límite en el que no habría continuidad. La realidad del cuerpo/ciudad, en su condición urbana radical de desposeído, no se desplazaría a la ficción, sino que se sometería a la mirada del espectador, atraída por el contraste con el mundo-imagen publicitario planteado por la mirada *autorizada* del campo artístico. Se lograría romper la coherencia del imaginario publicitario

---

tos. Deutsche, *op. cit.*, p. 38. Al encarnarse una economía de derechos suspendidos indefinidamente, sería para Foucault cuerpos permanentemente castigados sin posibilidad de alcanzar una cura social. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 13.

<sup>123</sup> La figura del nómada puede idealizarse "... como un transgresor romántico, como un rebelde heroico y solitario que se niega a rendirse ante un mundo bien ordenado". Benjamin Arditi, Introducción a *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, et. al., Caracas, Nueva Sociedad, 2000, p. 118. Arditi considera que la noción de nomadismo de Deleuze y Gattari (que Brissac utiliza para construir su discurso) se puede confundir fácilmente con la de un vagabundo cultural que, lejos de comprometerse con una existencia pluralista, se expresa a través de la actitud de un turista.



10. Dennis Addams, Outdoor Habitado, 2002.

generando un espacio de conflicto,<sup>124</sup> pero al mismo tiempo se haría visible la instrumentalización de un cuerpo que no tiene opción de ser otra cosa más que la imagen de la exclusión. La diferencia con el *otro exótico* se enmarcaría de una peligrosa permisividad que empujaría hacia la banalización de la miseria.

El cuerpo devaluado estaría expuesto ante una mirada que, en consecuencia, se ubicaría en un nivel superior, similar a la lógica de los zoológicos humanos occidentales del siglo XIX y principios del XX, abocada a la satisfacción colonialista de *genuinas experiencias exóticas*. Los *Völkerschauen* eran eventos en los que se exhibía la diferencia con sujetos no occidentales (colonizados) como un espectáculo. La promoción de los eventos prometía la autenticidad (la realidad) de los sujetos (cuerpos) expuestos, aunque se adecuaban a los estereotipos (la imagen) del hombre primitivo y salvaje (*del otro*) para asegurarse de mayor atracción.<sup>125</sup> El interés científico de los antropólogos, quienes veían la oportunidad de realizar sus estudios sin necesidad de efectuar riesgosas expediciones, rodeaban al espectáculo de una connotación de veracidad que era aprovechada para excitar la fascinación del público. Al colocar al indigente real como un sujeto desposeído que no puede presentarse/representarse como otra cosa, en comparación con la coherencia ficticia de las representaciones publicitarias caracterizadas por el desborde incesante

---

<sup>124</sup> Que podría expresarse de manera similar a los debates generados dentro de la prensa y dentro del campo artístico en torno a las intervenciones de Acconci y de Zamora.

<sup>125</sup> El *Völkerschau* comenzó en Alemania y se reprodujo en otros países de Europa. Se exhibían sujetos africanos, árabes, indios americanos, cingaleses y habitantes de las islas del Pacífico. Anne Dreesbach, "Colonial exhibitions, 'Völkerschauen' and the display of the 'other'", *European History Online*, [http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/the-wild-and-the-civilized/anne-dreesbach-colonial-exhibitions-voelkerschauen-and-the-display-of-the-other#InsertNoteID\\_0](http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/the-wild-and-the-civilized/anne-dreesbach-colonial-exhibitions-voelkerschauen-and-the-display-of-the-other#InsertNoteID_0), febrero 2015.

de variaciones novedosas, el *Outdoor habitado* resaltaría las diferencias físicas a través del cuerpo.

Anne Dreesbach señala que el *Völkerschau* tenía tres modalidades distintas de dirigir los cuerpos a la mirada. En el *freak show* el espectáculo consistía, precisamente, en resaltar las diferencias físicas del cuerpo del *otro*. El aparato habitar la superficie del *Outdoor habitado* serviría como una enorme vitrina urbana que enmarcaría estas diferencias. Las otras dos modalidades que apunta Dreesbach, al ponerlas en relación con *Paracaidista* y con el *#Scribebillboard*, nos acercan a una taxonomía de exhibición de identidades, en tanto que el cuerpo se presenta como imagen al habitar las superficies urbanas. En la *recreación de un entorno natural* se permitía a los visitantes pasear e interactuar en la vida real del sujeto exótico. En otra modalidad, el sujeto expuesto debía mostrar sus destrezas acrobáticas y artísticas como *escenificación circense*. Las visitas guiadas que se ofrecían en la *Paracaidista* permitían interactuar con el espacio creado y con su ocupante. El *entorno natural* sería la autoconstrucción proveniente de las reflexiones artísticas de Zamora. En cambio, Beaven se dedicaba a la demostración de sus habilidades pictóricas, satisfaciendo las peticiones del público expectante.

El *sin techo*, como visualización urbana de las injusticias del sistema económico se convierte en símbolo que automáticamente activa un conflicto interpretativo. Si para Foucault el cuerpo es constreñido por una maquinaria de poder manteniéndolo como uno de sus mecanismos, el vagabundo improductivo es una anomalía, un estorbo que difícilmente puede ser reutilizado a menos que se convierta en imagen.<sup>126</sup> ¿Quién puede vivir en un *billboard*? es la pregunta que sur-

---

<sup>126</sup> Su presencia puede activarse también, por ejemplo, como indicador institucional para medir el grado de acercamiento o deterioro de un estado con relación a los problemas sociales. Paquot, *op. cit.*

ge ante la espontánea recomendación de Beaven. Podemos decir que cualquiera que encarne una voluntad de superficie; es decir que esté dispuesto a asumir su cuerpo como imagen, aceptando las tensiones entre realidad y ficción que esto implica. Esto no significa escapar de los mecanismos de poder puesto que la interiorización de esta voluntad de superficie está cooptada por el capitalismo cultural a manera de competencia de imaginarios manteniendo colmado e inaccesible el vacío de las superficies urbanas. Esto obligaría a la generación de otros vacíos como recovecos por ocupar. El cuerpo, como fuerza visual, seguiría funcionando como un mecanismo más dentro de una maquinaria más amplia; pero tendría la posibilidad de señalar el nuevo vacío encontrado en la urbe.

## A manera de conclusión:

# Desmontaje y desilusión

Durante el periodo de campañas electorales del 2015 en México, un usuario subió a *YouTube* un video compuesto por un spot de televisión del PRI con el audio de un spot de radio del PAN. En el spot inicial una oficinista defiende ante su compañero de trabajo los supuestos aciertos del partido oficial y reprocha los errores cometidos durante las gestiones del partido retador. El spot de radio, utilizando el mismo escenario laboral, contraatacaba argumentando que los personajes del video eran actores cuyos diálogos no correspondían con sus verdaderas inclinaciones políticas. La intención del usuario, como proselitista del PAN, era dar imagen a la supuesta denuncia utilizando las mismas imágenes inculpadas, titulando la edición final “El PRI paga actores contra el PAN”. Con la acusación de simulación se adjudicaría para el acusador un compromiso *real* hasta en la producción de sus ficciones. El usuario, contrario a sus fines, delataba que la “guerra de spots” era una guerra de montajes.<sup>127</sup> En estos

---

<sup>127</sup> En el spot de radio del PAN se escuchaban el siguiente diálogo:  
Voz Mujer: Oye... ¿Ya escuchaste los nuevos spots del partido de Peña?  
Voz Hombre: ¿Unos donde salen unos oficinistas, así como tu y como yo?  
M: Esos. *No más* que pagados por el PRI para hablar mal del PAN

spots se enuncia una competencia que no estaba en la realización de montajes creíbles, sino en desenmascarar al opo- nente como montaje. Y este desenmascaramiento llevaría a la desilusión por revelarse que el competidor sólo se representa a sí mismo.

La presentación estética de sí mismo como un sujeto ético implica que la imagen no pueda ser fácilmente retirada por otro. Con la dimensión ética se espera que la imagen que representa al cuerpo deje ver la *verdad* del sujeto oculto, mostrando su *alma*. Sin embargo, el despojo de la imagen empleada no alcanza a mostrar una verdad, sino que revela la ficción y el montaje como patrón reproducible del sujeto. Foucault, al hablar del alma como prisión del cuerpo,<sup>128</sup> la coloca, no como un interior, sino como superficie del cuerpo; desplegándose como instrumento de poder sobre éste, sien- do a través de la competencia con otras imágenes/cuerpos como se reproduce el sistema de poder.

Aun así, dentro de la misma vida cotidiana pareciera hallarse una salida a los mecanismo de control. Esta es la postura de Certeau. Critica a Foucault por considerar que las maqui- narias de poder determinan los procedimientos sutiles, sin

---

H: Oye... ¿Y tu crees que voten por el partido de Peña con todo y lo poco que han hecho?

M: ¡Pues por supuesto que no! ¡Son actores! ¿Tu sabes por quién van a votar?

Coros: PAN, PAN, PAN (Entonando *Pequeña Serenata Nocturna* de Mozart).

El periodo electoral estuvo caracterizado por las acusaciones de corrup- ción, e incompetencia entre los partidos dominantes; pero se silenciaron mediáticamente las preocupaciones que pocos meses antes habían movi- lizado a la sociedad en contra del gobierno priísta: la presunción de corrupción del presidente Peña Nieto y los desaparecidos de Ayotzinapa. Para Groys, las sociedades globales se enfrentan a un régimen de diseño moderno en donde el posicionamiento visual de los políticos es el pro- grama político. Los contenidos son más volátiles que la apariencia debido al pragmatismo con el que operan. Groys, *op. cit.*, p. 66.

<sup>128</sup> “El alma, efecto es instrumento de una anatomía política; el alma, prisión del cuerpo.” Foucault, *op. cit.*, p. 30.

ver que éstos, como manifestaciones posibles, actúan y se relacionan entre sí por debajo de la consolidación de aquellas.<sup>129</sup> Lanzar la mirada en los procedimientos que permanecen invisibles es para de Certeau una salida a las cartografías de dominación. La vida cotidiana, como transcurrir invisible del cuerpo en el espacio, parecería servir como fuente de alternativas y de escapes posibles. En el habitar un espacio privado, se reproducen patrones de sujeción, pero de Certeau se ocupa de las revelaciones de la identidad del ocupante en donde, a través de la apropiación del espacio se develaría su alma. Así, el habitar funcionaría como una fuente factible de *realidad* para un observador externo. En *Paracaidista* el habitar como imagen se resistía a su desmontaje porque, de inicio, ya se presentaba como ficción. ¿Es posible desmontar lo que ya se presenta como desmontable? ¿Es la desilusión el efecto producido ante aquello que en principio revela la construcción de su ilusión?

Los mecanismos de poder y de la economía eliminan la visibilidad de la incertidumbre y de la indeterminación en los espacios urbanos; los llenan de ilusiones como coherencias a través de la imposición de dispositivos de control y como relevo permanente de imaginarios. Las pausas en estos relevos, como momentos de vacío, no dejan de mantener su presencia simbólica como superficies que obstaculizan la mirada, condiciona la circulación de los cuerpos y detonan interpretaciones simbólicas condicionada por la posesión de quien regula su aspecto. Su disponibilidad responde a una parcelación/repartición que regula las maneras de ocupación.

El poder político se expresa con la imposición de emblemas y el control de los vacíos. Las grandes plazas y las grandes avenidas se abren como control territorial de la urbe. La

---

<sup>129</sup> De Certeau, *La invención de lo cotidiano 1. Modos de hacer.*, México, Universidad Iberoamericana, 1999, p. 53-58.

ocupación de los cuerpos a través de las marchas busca contravenir el control político del vacío. La presencia múltiple de cuerpos sólo puede manifestarse bajo el anonimato; pero detonan su fuerza visual. El cuerpo se vuelve imagen que tiene el potencial no sólo de llenar los vacíos urbanos, sino también de perturbar la dominación visual de los personajes políticos en los medios de comunicación.

La *residencia artística* terminó después de tres meses de duración con el retiro de la casa y de su habitante, no sin antes haber producido un vacío que anteriormente no era visible: La posibilidad de ocupación física de una superficie urbana. El cuerpo se convertía en imagen al habitar su propio medio: el aparato museo-fachada-casa. La fachada, como medio para la imagen, se transformaba en la fachada como vacío para la ocupación del cuerpo.

La fuerza visual de un individuo en los medios de comunicación y en la ciudad es más bien limitada. En los espacios públicos, la vigilancia y la restricción de accesos están encaminadas a la eliminación del anonimato. En contraparte, la realización de un acto performático, ya sea político, económico o artístico, singulariza al cuerpo señalando una identidad que puede adquirir visibilidad. *Paracaidista* singularizaba la presencia de un cuerpo a través de la producción de un vacío propio y de la ficción del sujeto marginal derivada de una extracción de sentido.

La información que procesa un sistema social es obtenida de las observaciones que hace de su entorno, así como de otros sistemas sociales. En el sistema artístico, este tipo de observaciones se intensifica cuando no es suficiente su autorreferencialidad y requiere de elementos heterorreferenciales. El arte lanza su mirada hacia fuera, apropiándose y adaptando las manifestaciones y problemáticas provenientes de otros sistemas a sus propias reflexiones. La extracción de

sentido es una operación de observación y apropiación. Este mecanismo ha caracterizado al arte en exteriores como una estrategia que le permite diferenciarse, a la vez que le permite realizar formulaciones para reinsertarse en el contexto observado. Pero ante la saturación de manifestaciones visuales de la urbe, y el uso de nuevas estrategias y tecnologías desde el poder y desde los espectáculos, el arte se esfuerza por absorber la creatividad y la problemática de su entorno para producir nuevos vacíos que pueda ocupar con cimientos que impidan actuar como ligeros montajes y producir desilusión.

# Bibliografía

- Arditi, Benjamin, Introducción a *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, et. al., Caracas, Nueva Sociedad, 2000.
- Arriola, Magali, “Ciudad de México: activisme incidentel et detournements spontanés d’un urbanisme manque”, *Parachute: Contemporary Art Magazine*, 1 de octubre de 2001, <http://www.highbeam.com/DocPrint.aspx?DocId=1G1:30202920>.
- Artistas, espacios y proyectos invitados MDE07*, Medellín, Fondo Editorial del Museo de Antioquia, 2011.
- Baudrillard, Jean, “El orden de los simulacros” en *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980.
- \_\_\_\_\_, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 2007.
- Bauman, Zygmunt, *Vida de consumo*, México, FCE, 2001.
- Belting, Hans, *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- Bernd M. Scherer, “Agua”, *Agua Wasser*, México, UNAM, Instituto Goethe, 2003.
- Brissac, Nelson, “Formless”, *The urban scene in Latin America, Durham and London*, Duke University Press, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Arte/Cidade Zona Leste. Máquinas urbanas*, Santiago de Compostela, Artedardo, 2011.
- Biesenbach, Klaus “Mexico City: An exhibition about the Exchanges rates of bodies and values”, *Mexico City: An exhibition about the Exchanges rates of bodies and values*, Long Island City, New York, P.S.1., Contemporary Art Center, 2002.
- Buck-Morss, Susan, “El arte en la era de la vigilancia tecnológica”, *Fugitive sites. Insite, 2000-2001. New contemporary art projects for San Diego-Tijuana*, San Diego, Installation Gallery, 2002.

- Certeau, Michel de, et. al., *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, Universidad Iberoamericana, 1999, p. 148.
- Chueca, Pilar, *Fachadas: Innovación y Diseño*, Barcelona, Links, 2008.
- Citámbulos. El colectivo*. <http://www.citambulos.net>, 20 de noviembre de 2010.
- “Con ayuda de diablitos, un paracaidista transgrede las reglas de construcción”, *La Jornada*, La jornada de en medio, Cultura, México, D.F., miércoles 25 de agosto del 2004, p. 18a.
- Cuevas, José Luis, “El mural efímero” en *Letras Libres* <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-mural-efimero>, consultado el 22 de octubre de 2014.
- Cullen, Gordon, *El paisaje urbano. Tratado de estetica urbanistica*, Barcelona, Blume, 1978.
- Cruzvillegas, Abraham, *Autoconstrucción*, Glasgow, The Centre for Contemporary Arts, 2008.
- Davis, Mike, “The great wall of capital” *Socialist review*, <http://socialistreview.org.uk/282/great-wall-capital>, 10 de enero del 2015.
- \_\_\_\_\_, *Planeta de ciudades miseria*, Madrid, Akal, 2007
- “Delirios bananeros unen pobres y ricos”, *Excelsior*, México, D.F., 30 de octubre de 2009.
- Derrida, Jaques, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Deutsche, Rosalyn, “Art and Public Space: Questions of Democracy”, *Social Text*, No. 33, 1992, pp. 34-53,
- Dewes, Ada, “Diseño biónico: la forma orgánica”, en *Ada Dewes*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- Dreesbach, Anne, “Colonial Exhibitions, ‘Völkerschauen’ and the Display of the ‘Other’”, *European History Online*, [http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/the-wild-and-the-civilized/anne-dreesbach-colonial-exhibitions-voelkerschauen-and-the-display-of-the-other#InsertNoteID\\_0](http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/the-wild-and-the-civilized/anne-dreesbach-colonial-exhibitions-voelkerschauen-and-the-display-of-the-other#InsertNoteID_0), febrero 2015.
- Duhau, Emilio, Ángela Giglia, “El espacio público en la Ciudad de México. De las teorías a las prácticas” en *Los grande problemas de México. Desarrollo urbano y regional*, México, El Colegio de México, 2010.
- “Es nociva publicidad exterior luminosa para entorno urbano”,

- Asamblea Legislativa del Distrito Federal*, 22 de abril de 2014, consultado el 10 de noviembre de 2014.
- Foster, Hal, *The Art-Architecture Complex*, Brooklyn, Verso, 2011.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- García Canclini, Néstor, “Arte y ciudad en la época de la reproductividad publicitaria”, *Arte y ciudad : estéticas urbanas, espacios públicos, políticas para el arte público. Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo*, México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2003.
- Gandy, Matthew, “Learning from Lagos”, *New Left Review*, No. 33, May-June 2005.
- García Olvera, Héctor, “El espacio, la imagen, el paisaje urbano y los anuncios espectaculares”, *Bitácora- Arquitectura*, núm. 2, 2000, pp. 36-43.
- Goldberg, David Theo, “Enclosure/disclosure: writing on the wall”, *Rassegna Italiana di Sociologia*, Anno LIV, N. 3, Luglio-Settembre, 2013, p. 471-485.
- Groys, Boris, “La obligación de auto - diseñarse”, en *Antología*, México, COCOM, 2013.
- Haeusler, Mathias Hank, *Media facades : history, technology, content*, Ludwigsburg, Avedition, 2009.
- Heidegger, Martin, “Construir, habitar, pensar”, en Barañano, Kosme María de, *Chillida - Heidegger - Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y en la plástica del siglo XX*, País Vasco, Universidad del País Vasco, 1992.
- Ito, Toyo, “Image of architecture in electronic age”, *Designboom*, [http://www.designboom.com/eng/interview/ito\\_statement.html](http://www.designboom.com/eng/interview/ito_statement.html), 10 de noviembre de 2014.
- Jezik, Enrique, “Paracaidista - Av. Revolución 1608 bis / Intervención de Héctor Zamora en el Museo Carrillo Gil”, *Replica 21*, [http://www.replica21.com/archivo/articulos/i\\_j/350\\_jezik\\_zamora.html](http://www.replica21.com/archivo/articulos/i_j/350_jezik_zamora.html), 20 de noviembre de 2010.
- Krieger, Peter, “Reseña de ABCDF. Diccionario gráfico de la ciudad de México. Cristina Faesler Bremer, ed”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 81, pp. 183-186.
- \_\_\_\_\_, *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*, México, UNAM, 2006.

- \_\_\_\_\_, “Decoración de la decadencia. La balaustrada neobarroca como síntoma crítico en la mega ciudad de México”, *Intervención*, No. 2, Julio-Diciembre 2010, pp. 16-23.
- \_\_\_\_\_, “¿Incomprensibilidad paradigmática? La megalópolis latinoamericana en la mira de la vieja Europa” en *Nombrar y explicar : la terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.
- \_\_\_\_\_, “El mural sobre la fachada del Haus des Lehrers (Casa del Maestro) en Berlín. Aplicación plástica de una iconografía política y sus contextos” *Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana*, en América, No. 12, octubre de 2006, pp. 26-34.
- Kwon, Miwon, “One Place after Another: Notes on Site Specificity”, *October*, No. 80 1997, pp. 85-110.
- La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM, Turner, 2006.
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Apóstrofe, 1998.
- Lefebvre, Henri, *The production of space*, Oxford, Blackwell, 1991.
- \_\_\_\_\_, *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Anthropos, 1978.
- Luhmann, Niklas, *El arte de la sociedad*, México, Herder, UIA, 2005.
- \_\_\_\_\_, *La sociedad de la sociedad*, Mexico, Herder, UIA, 2006.
- Martínez, Emilio “Configuración urbana, habitar y apropiación del espacio”, *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-493/493-33.pdf>, consultado en mayo de 2015.
- Medina, Cuauhtémoc, “Notas para una estética del modernizado”, *Eco: arte contemporáneo mexicano*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005
- \_\_\_\_\_, “Arquitectura post-apocalíptica”, *Reforma*, jueves 26 de agosto del 2004, p. 4, Sección C Cultura, México, D.F.
- \_\_\_\_\_, “Casa temporal de Héctor Zamora”, 2a. época, octubre-noviembre 2004, no. 32. p. 68-69.
- \_\_\_\_\_, “Abuso Mutuo”, *Mexico City: An exhibition about the Exchanges rates of bodies and values*, Long Island City, New York, P.S.1., Contemporary Art Center, 2002.
- \_\_\_\_\_, “ABC... de lo neonacional”, El ojo breve, *Reforma*, 19 de junio de 2002.

- \_\_\_\_\_, “Un útero postindustrial”, *Reforma*, El ojo breve, *Reforma*, 15 de noviembre del 2000.
- \_\_\_\_\_, “Exterior interiorizado”, en *Sin Límites. Arte contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010*, México, Editorial RM, 2013.
- Montero, Daniel, *El Cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, 2013
- Neff, Sonja, “Killing kool: The graffiti museum”, *Art History*, No. 3, June 2007, pp. 418-431
- Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 1990.
- Ortega, Gonzalo, “Paracaidista Av. Revolución 1608 bis”, *Paracaidista. Av. revolución 1608 bis. Intervención de Héctor Zamora, Catálogo de la exposición*. Museo de Arte Carrillo Gil, 28 de agosto al 28 de noviembre de 2004, 2007, México.
- \_\_\_\_\_, “Paracaidista Av. Revolución 1608 bis”, *Hoja de sala de la exposición*, agosto de 2004 - noviembre de 2004.
- \_\_\_\_\_, “Exterior interiorizado”, *Sin límites. Arte contemporáneo en la Ciudad de México 2000 - 2010*, México, Editorial RM, 2013
- Paquot, Thierry, “Habitat, habitation, habiter. Ce que parler veut dire...”, *Informations sociales*, <http://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2005-3-page-48.htm>, mayo de 2015.
- Pedrosa, Adriano, “Héctor Zamora”, *Artforum*, Mar 2005, No. 7, p. 245
- \_\_\_\_\_, “Sitios distantes”, *Sitios distantes. Crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte contemporáneo*, San Diego, San Diego Museum of Art, Centro Cultural Tijuana, 2005.
- Peña, Francisco, “Los pobres también venden”, *Milenio*, 28 de noviembre de 2004, pp. 47.
- Pérez Soler, Eduardo “Gustavo Artigas, el juego aun no ha terminado”, *Cinemas d'Amérique Latine*, Número 12, 2004.
- Pimentel, Tayana, “Sobre el derrumbe de protocolos institucionales”, en *Investiduras institucionales*, Catálogo de la exposición en el MACG, 2009.
- Power, Kevin, “Campo de minas en suelo mexicano”, *Eco, arte contemporáneo mexicano*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

- “Quitan dignidad a la Estela de Luz’, arquitecto Becerril”, *Terra Noticias*, 20 de diciembre de 2012, <http://noticias.terra.com.mx/mexico/df/quitan-dignidad-a-la-estela-de-luz-arquitecto-becerril,7344f32b368bb310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>, consultado el 10 de noviembre de 2014.
- Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Rendell, Jane, *Art and Architecture: A Place Between*, Nueva York, Tauris, 2006.
- Reyes Palma, Francisco “Héctor Zamora, el arte como síntoma”, *Curare*, núm. 25, México, enero-junio 2005, pp. 10-15.
- \_\_\_\_\_, “Nación y monumento: uso y abusos. ARCO 05”, *Curare*, núm. 25, México, enero-junio 2005, pp. 16-39.
- Reynoso, Jorge, “Apuntes a una vocación”, *30 años del Museo de Arte Carrillo Gil. Origen y vocación*, México, INBA, CONACULTA, 2004.
- Rolnik, Suely, “La vida en venta”, *Sitios distantes. Crisis urbanas y síntomas domésticos en el arte contemporáneo reciente*, San Diego, Installation Gallery, 2005.
- Sala de Arte Público Siqueiros*, “Proyecto Fachada”, <http://www.saps-latallera.org/saps/proyecto-fachada>, consultado en mayo de 2015.
- Salecl, Renata, “Art and Catastrophe”, *Flash Art International*, no. 225, 2002, pp 63-64.
- Sánchez, Osvaldo, “Rito de paso”, *Fugitive sites. Insite, 2000-2001. New contemporary art projects for San Diego-Tijuana*, San Diego, Installation Gallery, 2002.
- \_\_\_\_\_, “Pan, circo y dominio público”, *Agua Wasser*, México, UNAM, Instituto Goethe, 2003.
- \_\_\_\_\_, “Señuelos”, *InSite 05. Public (Situational)*, San Diego, Installation Gallery, 2006.
- “Sao Paulo: A city without ads” *Adbusters*, [https://www.adbusters.org/magazine/73/Sao\\_Paulo\\_A\\_City\\_Without\\_Ads.html](https://www.adbusters.org/magazine/73/Sao_Paulo_A_City_Without_Ads.html), 2 de febrero de 2015.
- Solà-Morales Rubió, Ignasi de, “Terrain Vague” en *Naturaleza y arteificio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- Souza, Gabriel Girnos Elias de, *Percepções e intervenções na metrópole: a experiência do projeto Arte/Cidade em São Paulo (1994-2002)*,

Tesis de Maestría en Arquitectura y Urbanismo, Universidade de São Paulo , São Carlos, 2006.

\_\_\_\_\_, “O artístico, o político e o urbano na experiência do projeto Arte/Cidade em São Paulo”, *Universidade Estadual de Campinas*, <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/DE%20SOUZA,%20Gabriel%20Girnos%20Elias%20-%20IVEHA.pdf>, 01 de agosto de 2014.

Graciela Schmilchuk, , “Públicos, participación, desplazamientos”, *Curare*, núm. 25, México, enero-junio 2005.

\_\_\_\_\_, “Otra geografía del arte público”, *Agua Wasser*, México, UNAM, Instituto Goethe, 2003.

Stock, Mathis “Théorie de l’habiter. Questionnements”, en *Habiter, le propre de l’humain*, Paris, La Découverte, 2007.

Virilo, Paul, *La ciudad sobreexpuesta*, Fotocopioteca, Cali, 2009.

Ward, Janet, *Weimar surfaces. Urban visual culture in 1920’s Germany*, Los Angeles, University of California Press, 2001.