



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**  
**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**TOPOGRAFÍA EN DECLIVE.**

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA RAMPA JUNTOS EN EL ESPACIO PÚBLICO.  
CINCO ACONTECIMIENTOS.

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

**PERLA DEL ROCÍO RAMOS MAGAÑA**

DIRECTOR DE TESIS:

**DR. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS** / FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM

SINODALES:

**DR. GERARDO GARCÍA LUNA MARTÍNEZ** / FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM

**DR. HÉCTOR QUIROZ ROTHE** / POSGRADO EN URBANISMO, UNAM

**DR. EDUARDO ACOSTA ARREOLA** / FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM

**MTRO. JOHN LUNDBERG** / FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2019



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.

PERLA RAMOS

# TOPOGRAFÍA EN DICCIÓN

CINCO ACONTECIMIENTOS

# **TOPOGRAFÍA EN DECLIVE**

**LA CONSTRUCCIÓN DE UNA RAMPA  
JUNTOS EN EL ESPACIO PÚBLICO**



**Cinco Acontecimientos**

**P E R L A R A M O S**

A mi papá Ángel Ramos, por todo su apoyo y amor, por enseñarme que una roca puede ser una mesa, una silla, una lavadora, un cimiento y también una roca. A Norma Robles, por su apoyo incondicional y todo su cariño. ■■■■■■

A Sergio, por todos los recorridos compartidos. Por su contagioso hormigueo de modificar los espacios: cambiar de lugar, trasladar, alternar, construir, variar y por estar, siempre. ■■■■■■

A Manuel, por enseñarme a pegar azulejo y preparar mezcla mientras hacíamos la pieza simulacro, por cavar hasta encontrar arena y por la continuación de la rampa. ■■■■■■

A mis vecinos por la construcción de una rampa juntos en el espacio público. ■■■■■■

A Ana Mayoral, por recibirme en San Carlos. A Pepe Miralles, por su sinceridad y sus pláticas sobre los barrios de Valencia. A Tere Díaz, por su gran amabili-

dad y cariño, por compartirme espacio en su casa de Valencia y hacerme sentir como en casa. ■■■■■■

A David Pérez, por sus gestos de cooperación, por su gran sentido del humor; por el apoyo para la exposición en Valencia y por sus libros. A Blanca Gutiérrez, por tanto conocimiento compartido

y su dedicación en la enseñanza. A Pedro Ortiz Antoranz, por su única y valiosa tutoría. ■■■■■■

A mi tutor, Pavel Ferrer, por su postura crítica, por sus bromas en clase, por su gran apoyo en ideas, sugerencias y cuestionamientos del

# AGRADECIMIENTOS

proyecto. Por su seguimiento y confianza; por los recorridos en la Merced y los alrededores de la Academia de San Carlos. ■■■■■■

A los lectores, por sus recomendaciones, sugerencias, puntualizaciones, consejos y por

su sentido del humor: Gerardo García Luna, Héctor Quiroz Rothe, Eduardo Acosta y John Lundberg. ■■■■■■

A todos los que permitieron que parte de este proyecto se expandiera en otros lugares y de diversas formas:

Fernando González, Edith Medina, Ana Mayoral, Karla Hamilton. A Lola, Yina, Adrián, Pablo, Ceci, Dani, Reyna, Allan, Aarón, Santiago y Vero por el

proceso compartido. A Inmobiliaria por intervenir el abandono. A la OP por surgir, accionar y abrir espacios vibrantes y elongados. ■■■■■■

Un agradecimiento especial a Rita López, por compartir la alegría de todo este proceso, y aunque no esté de un modo tangible, ella está presente.

<b>Aconte/cimiento</b> .....	10
<b>Introducción</b> .....	12
<b>1. Polvo / La construcción de la idea de promesa del habitar</b>	
1.1 El acto de prometer y su poder.....	22
1.2 Limpieza y gentrificación.....	32
1.3 Tácticas para construir. Del espacio privado al espacio público.....	42
1.4 Análisis de la idea de promesa del habitar por medio de la construcción de una rampa.....	48
<b>2. Arena / El contexto del espacio público</b>	
2.1 El horizonte y la incidencia de la vertical en el espacio público.....	60
2.2 Arte y espacio público. Arte público.....	66
2.3 Los materiales de construcción en desecho.....	74
<b>3. Madera, cemento, piedra, azulejo; agua y lodo; óxido / Estrategias artísticas en el espacio público mediante el material de construcción en desecho.</b>	
3.1 Recolección, extracción y reutilización.....	84
3.2 Agua y lodo: La ruta cotidiana como espacio de inscripción.....	100
3.3 La construcción de una rampa juntos en el espacio público. Cinco acontecimientos.....	106
Conclusiones parte I.....	122
Conclusiones parte II.....	127
Aconte/cimiento/ extra.....	131
Bibliografía.....	136

**ENTIENDO**

esta investigación como un despliegue de preguntas y acciones sobre una idea, un concepto. La escritura y la obra, en tanto procesos de pensamiento y de tejidos conceptuales, dan una proximidad al mirar, hablar y codificar desde el proceso artístico: un acontecimiento. Las referencias citadas y las relaciones con otros sucesos me permiten introducirme en ese proceso, para poner a la luz, de alguna manera, esos problemas que intento tensionar desde el arte. Así, las estrategias que utilizo en el espacio público (recolección, extracción y reutilización) son también las estrategias de la escritura: procesos que en conjunto articulan ideas.

Una intersección donde, de manera procesual, concurren diversos formatos y medios: escultura, acciones, intervenciones en un *sitio específico*; todos con el propósito de analizar y cuestionar la idea de *promesa* del habitar. Así, el desarrollo de tácticas analíticas me permiten entender el planteamiento del proceso creativo y artístico desde lo cercano, lo local y lo particular.

Me relaciono con la materialidad. La acumulación del material de construcción en desecho, su búsqueda y recolección, su organización y separación, el deshacer, el volver a hacer; en la calle, en el espacio público (y también desde el espacio privado) operan como comentarios, advertencias y preguntas; una manera de pensar, las cuales simplemente corresponden a una manera de habitar el mundo. De esta forma, articular obra y

# ACONTECIMIENTO / ACONTECIMIENTO

texto es también articular el proceso creativo: recolectar, extraer y reutilizar en el espacio público, como ya se mencionó anteriormente.

Entonces, ¿qué significa investigar en artes? Si partimos de que el arte trabaja con conceptos, los cuales son analizados desde previos cuestionamientos y sobre las distintas realidades, y que los proyectos de investigación en artes surgen de una premisa similar, la práctica artística es en sí misma una forma de investigación, es decir, una forma de entender el mundo a partir de conceptos.

Entonces, para el arte explicar sí es necesario, pero a partir de los mismos procesos artísticos, es decir, desde los cuestionamientos que se generan con la obra para entender cómo se abordará el problema, desde qué conceptos y qué postura se tiene en un determinado campo artístico. Un fenómeno particular en el que la escritura es parte del proceso en tanto que mediante ella se lleva un registro de comentarios, experiencias, fallas, reflexiones, énfasis y observaciones de una situación dada.

Otro aspecto a destacar es que la práctica artística es también un posicionamiento público y que se ejerce como un campo de conocimiento ¿qué pasaría si alguien más quisiera tomar pedazos de azulejos, piedras o madera encontrados en la calle y hablar sobre ellos?, de allí la extraordinaria importancia de las distintas formas de ver el mundo. Esta investigación se escribe con la intención de transmitir todo el proceso artístico desarrollado en las mismas áreas y en otras; expandidas desde mi propia práctica artística.

**El título de este proyecto se fue transformando al colocar la palabra “promesa” en el papel, al verla tanto, al repetirla e investigarla; este concepto se expandió y tomó sentido desde mi preocupación en torno a las transformaciones de la materia en una manifestación muy específica: el material de construcción en desecho, que para mí representa la evidencia del falso ideal, que muchos arquitectos han creído y por el que han cedido, de que todo permanece, el ideal de poder controlar todo, incluso las fallas y el tiempo mismo.**

Al cruzarse las reflexiones en torno al concepto de promesa y la presencia cotidiana del material de construcción, surgieron despliegues conceptuales –imágenes, visualidad, contraste de ideas de otros y mías– para estudiar y dar un marco teórico a este proyecto *Topografía en Declive*.<sup>1</sup> *La construcción de una rampa juntos en el espacio público. Cinco acontecimientos.*

El proyecto se realizó de agosto de 2015 a febrero de 2018, con propuestas en espacio público en la Ciudad de México y en Cuernavaca. La elección del dónde surge de mis desplazamientos durante ese tiempo para los estudios de Maestría en Artes Visuales en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Durante ese periodo se lograron acercamientos, reflexiones y cuestionamientos desde la materialidad, con propuestas artísticas en sitio específico, para finalmente profundizar sobre el eje principal de la investigación en un contexto local: el estudio de una rampa autoconstruida, con material de construcción en desecho, en Cuernavaca, Morelos.

La estructura de la investigación se divide en tres partes, no obstante toda ella se plantea desde una lectura a partir del diálogo con los materiales de construcción en desecho. De esta manera el índice está elaborado a partir del nombre de cada material y su relación con las obras, es decir, a cada capítulo le corresponden materiales distintos que me permiten acercar y acercarme a situaciones específicas en relación al concepto de la promesa por medio de la materialidad. De esta manera, el primero: polvo-promesa; el segundo: arena-espacio público y el tercero: madera, cemento, piedra, azulejo; agua y lodo; óxido / estrategias artísticas. Cabe señalar que dichos conceptos no se usan como dicotomías, sin embargo, esa relación es porque sirve como concepto material, es decir, desde esa materialidad particular puedo desplegar y desarrollar todos los aspectos mencionados en cada uno de los capítulos y apartados. Por esto, la metodología se configuró a partir de la relación de la materialidad de las piezas en el desarrollo conceptual. Desde lo general a lo particular, primero se conjuga un marco teórico que permite la comprensión del proyecto artístico y posteriormente se desarrolla el grueso de la investigación a partir del caso específico de la autoconstrucción

<sup>1</sup> El título *Topografía en declive...* es resultado de una sesión de revisión de proyectos realizados durante la maestría en Artes, en la asignatura de Obtención de Grado, Investigación-Producción de Arte y Entorno, del semestre 2017-2, coordinada por el Dr. Pavel Ferrer y realizada por el artista y curador Pedro Ortiz-Antoranz. La pregunta específica sobre el presente proyecto de investigación se refería a la situación actual de la mina de arena ubicada en la Col. Lázaro Cárdenas en Cuernavaca, Morelos: ¿El sitio de minas va en aumento o en declive? La respuesta: en declive.

de una rampa. Cada capítulo es un anclaje del que derivan otros problemas, que bien, podría decirse, van de lo ampliado a lo particular, de lo elevado a lo bajo, de lo lejano que trastoca a lo cercano o viceversa.

El primer capítulo se desarrolla con el objetivo de determinar cómo el concepto de *promesa* del habitar incide como un acto de poder. Al analizar las imágenes de la ciudad que se vuelcan en fantasías sobre el mejoramiento de las condiciones de las minorías; lo que se detona es la limpieza social de determinados lugares, con dinámicas económicas y políticas específicas. Este capítulo busca situar ese acto de prometer en la reconfiguración de contextos locales, y cómo se evidencia la conflictividad del espacio público, tanto de propuestas artísticas como de la observación de otras reconfiguraciones de la ciudadanía a través de la recolección, extracción y reutilización de materiales de construcción en desecho.

El primer capítulo establece el marco conceptual del proyecto en el acto de prometer, como es abordado por Hannah Arendt; la configuración de la ciudad en cuatro divisiones: la ciudad histórico-territorial, la ciudad industrial, la ciudad comunicacional y la ciudad multicultural, señaladas por Néstor García Canclini. También se analizan proyectos, posturas y propuestas artísticas, urbanísticas y arquitectónicas enmarcadas en la conflictividad del espacio público.

Asimismo, se hace mención de Francis Alÿs, del colectivo Tercerunquinto, de Hélio Oiticica y Daniela Rossell con el fin de aportar diversas perspectivas sobre las reconfiguraciones que van del espacio privado al espacio público. El capítulo concluye con un breve acercamiento al contexto local a partir de la autoconstrucción de una rampa. Dentro de este último apartado del primer capítulo, aparece el texto “El polvorín”, el escrito, a manera de recorrido, está basado en el texto de Barbara Mor, *Aquí: una pequeña historia de una ciudad minera en el sudoeste americano: Warren Bisbee Az* (1985).

La presente investigación busca cifrar, por una parte, la construcción de la promesa como acto de poder, y por otra, propuestas artísticas como tomas de postura política ante el incumplimiento de esas promesas. De esta manera, dichas problemáticas se abordan, como menciona Saskia Sassen, a través de dos vertientes: como proyecto de Estado-nación y como proyecto de reclamación, este último se plantea bajo la hipótesis de que el espacio público puede convertirse en un lugar de enunciación desde el conflicto. Entre los relatos de lo global, es posible enunciar la problemática de lo local, es decir, del territorio –el desecho en este contexto específico- como proyecto de reclamación desde propuestas artísticas.

El segundo capítulo busca generar una postura sobre el espacio público, se establece una relación sensible y crítica sobre modos espaciales de percepción y participación. Surge además la intención de saber de dónde provienen los materiales de construcción en desecho encontrados. Para lograr dicho objetivo, se realiza un análisis y se establece una postura con respecto del espacio público. Esto nos permite abordar propuestas artísticas que tiene un sentido crítico y cívico, y en las que aparece el *arte público* como posibilidad. Se hace mención del urbanismo, la arquitectura, la escultura y el arte público; se reflexiona sobre las verticales que interrumpen la horizontalidad y cómo los



1. *La ciudad ali(e)n(e)jada*, fotografía, 20.32 x 25.4 cm, 2015.

espacios simbólicos son ocultados por la economía y la dominación hegemónica. Las ciudades existen desde la profundidad del subsuelo y el problema que se esboza en este capítulo es el siguiente: qué es lo que nos muestra la incidencia de verticales en el espacio público y qué es lo que no vemos desde las profundidades del subsuelo.

El capítulo aborda otro tipo de monumentalidades, que refieren a la escultura y a la arquitectura y en relación a necesidades específicas de la ciudadanía, que funcionan como un reclamo a las posibilidades de lo ya con-

struido, para atender específicamente a lo que se construye cotidianamente. El espacio público se analiza desde lo cercano, donde se desprende todo el resultado del proceso de la investigación: otro tipo de monumentalidad que singularmente se hace visible al entablar una decodificación del material de construcción en desecho desde el proceso creativo. En cierto sentido, se buscó hacer un recorrido de esa monumentalidad desde el concepto de campo expandido de Rosalind Krauss hasta el entendido como un lugar de congregación y experiencia. Asimismo, se abordó el concepto de *arte público* con apoyo de la investigación de Luján Baudino y de las posturas críticas del artista Siah Armajani, por mencionar algunas.

De esta manera, *la trama* adquiere un papel importante y fundamental en el sentido de que las acciones en el espacio público se inscriben en ciertas particularidades, en que el arte público existe en relación a características intangibles, efímeras, cambiantes, dinámicas, movibles y no controladas; sin principio ni fin, como la arena. Desde la diversidad de *la trama* se puede hacer mención de otras apropiaciones (monumentalidades), intervenciones, acciones o registros de maneras de habitar. También se establece que la relación de la materialidad que propone este proyecto parte de los procesos

de transformación de la materia y se inspiran en las reflexiones de Robert Smithson sobre *pulverizaciones* y *entropía*.<sup>2</sup> En este sentido, es un recorrido a partir de esa configuración transformable de los materiales de construcción.

El tercer capítulo realiza una propuesta artística que permite la reflexión sobre el concepto de promesa del habitar y que, a su vez, atienda a un contexto local, cercano y específico. Finalmente, que refleje la estrategia establecida a partir de tres operaciones: recolección, extracción y reutilización de materiales de construcción en desecho. Es así que la tercera parte corresponde a todo el proceso artístico, lo cual permite proponer, plantear, ejemplificar, tensionar, evidenciar y problematizar. La intención de abordar de forma crítica otras estrategias artísticas realizadas en el espacio público es hacer ver que algunas son favorecidas por instituciones o discursos y, por lo tanto, neutralizan la crítica y se convierten en simples puestas en escena.

A partir de acontecimientos, obras y experiencias, se va acotando el

2 Véase Robert Smithson, *Selección de escritos*. [México: Alias, 2009].

problema con la intención de evaluar el concepto y el contexto en el que se realiza la obra a partir de las estrategias mencionadas. Además, se describe el proceso específico de autoconstrucción de una rampa ubicada en Cuernavaca, Morelos, y su ampliación, en tanto propuesta artística y su significación desde el conflicto en el espacio público. Por esto, es importante considerar la ruta cotidiana como espacio de inscripción, abordado por autores como Francisco Sanfuentes y Humberto Giannini.

*Topografía en declive* toma referencia de lo que baja, del declive como analogía de lo que vivimos hoy, el declive de lo nuevo, de lo viejo, de lo impuesto, de lo frágil, de lo no duradero. Con esto en mente, el declive abre la posibilidad de una arquitectura abierta en el espacio público, donde se reflexiona sobre la diagonal desde una rampa, es decir, el *sitio inclinado*, el *inclinatio* que propone Claude Parent, como aproximación física y material del cuerpo con el lugar y como postura crítica ante los espacios verticales impuestos.

Específicamente en el último apartado *La construcción de una rampa juntos en el espacio público. Cinco acontecimientos*, aborda cinco acontecimientos. Cada acontecimiento manifiesta un momento determinado de la construcción, ya que la construcción de la rampa comienza en el año 2010 y continúa hasta la fecha, 2018. De esta manera, la construcción aborda la recolección, extracción y reutilización del material de construcción en desecho del espacio privado al espacio público, ya que el material que compone la rampa proviene de las casas también autoconstruidas de mis vecinos. La rampa, aunque se enuncia aquí por medio de las cinco etapas, es un estudio que tiende a continuar dada su relación con lo efímero, cambiante y mutable del espacio público.

En la tesis se abordan problemáticas referentes a la arquitectura y al arte que se relacionan con diferentes campos, y si se consideran, son precisamente para poder, en cierto sentido, desarrollar el proyecto desde un posicionamiento artístico y crítico sobre el espacio público ya construido y en construcción desde las actividades cotidianas.

De esta manera se desarrollan cuestionamientos en torno al concepto de promesa a través de obras en sitios específicos. Algunas se establecen como antecedente de otras en tanto cuestionamiento y análisis de todo el contexto en el que se desarrollaron; otras aparecen como acentos, comentarios breves al hallazgo, accidentes, errores o fallas, lo no previsto y lo efímero en relación a esos materiales y es, finalmente, en la última pieza, *La construcción de una rampa juntos*, donde se concretan las intenciones tanto conceptuales como procesuales de la investigación. En ese espacio, las apropiaciones que hacen los habitantes sobre lo no trazado, lo no establecido, lo no dicho, lo no historiado, se manifiestan en el proyecto como *arte público* para dar también esa significación específica del trazo no urbanístico, de lo no dicho, no historiado y no contado.

ACONTECIMIENTO UNO





# POLVO



LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA DE PROMESA DEL HABITAR



EL \_\_\_\_\_ ACTO \_\_\_\_\_ DE  
PROMETER \_\_\_\_\_ Y  
SU \_\_\_\_\_ PODER

**Quién sabe, tal vez ese edificio sólo le guste desde cierta distancia y no le guste nada desde cerca, quizá sólo le guste construirlo, y no quiera vivir en él.**

FIÓDOR DOSTOIEVSK, MEMORIAS DEL SUBSUELO, 2014.

**DENTRO**

de este capítulo se aborda el eje conceptual de la investigación: la relación que guardan los materiales de construcción en desecho con el habitar, la arquitectura y la *promesa*. Para la presente investigación se retoma, por una parte, la construcción de la *promesa* como acto de poder, y por otra, propuestas artísticas como postura política ante el incumplimiento de esas promesas. Al respecto, ¿qué nos muestra lo pesado o lo denso de los materiales de construcción cuando se utilizan para dividir, separar o poner un acento sobre alguna ciudad?, ¿qué puede evidenciar un muro, un edificio, un puente, un complejo habitacional que prometió progreso?

Así, este primer capítulo es un cruce de relaciones entre diversos sucesos y problemáticas de territorio, asumiéndolo como menciona Saskia Sassen, a través de dos vertientes: como proyecto del Estado-nación y como proyecto de reclamación,<sup>3</sup> este último será una búsqueda de cómo el espacio público puede convertirse en un lugar de enunciación desde el conflicto, entre los relatos de lo global, para aproximarnos a la problemática de lo local, es decir, el territorio –el desecho en un contexto específico– como proyecto de reclamación desde propuestas artísticas.

Esta investigación se plantea dos preguntas: ¿qué lugar ocupamos en la estructura capitalista de la ciudad? y ¿en qué medida somos alguien significativo en el espacio público? Más que buscar una respuesta, estas preguntas son el punto de partida para realizar ciertas observaciones y cuestionamientos sobre la *promesa del habitar*. La *promesa* como acto ha tenido permanencia a lo largo de la historia: “la gran variedad de teorías de contrato desde la época romana atestiguan que el poder de hacer promesas ha ocupado el centro del pensamiento político durante siglos”.<sup>4</sup> Por lo tanto, al colocarla en contratos y tratados, se vuelve peligrosa y con ventaja porque se levantan hitos de confianza que se utilizan por el poder: “cuando esa facultad se usa mal para cubrir todo el terreno del futuro y formar una senda segura en todas direcciones pierde su poder vinculante y, así, toda la empresa resulta

<sup>3</sup> En: [<https://antropoperplejo.wordpress.com/2013/05/06/ciudad-global-y-la-logica-de-expulsion-saskia-sassen/>] [Consultado por última vez en abril de 2018]

<sup>4</sup> Hannah Arendt, *La condición humana*, [México: Paidós, 2016], 263.

contraproducente.”<sup>5</sup>. Por lo tanto, dentro de la esfera pública se considera no creíble, con una gran imposibilidad de predecir lo que sucederá.

La promesa como acto, menciona Arendt, tiene entre sus funciones dominar asuntos humanos, se muestra como el peligro de un “dominio que confía en ser dueño de uno mismo y gobernar a los demás”, es decir “una libertad que se concedió bajo la condición de no soberanía”.<sup>6</sup> El sentido de progreso y por tanto de promesas se ven trastocadas desde el poder anulando las libertades colectivas.

Como menciona Didi-Huberman: “el lenguaje nos ahoga de mentiras”,<sup>7</sup> y en este caso *la promesa* desde el poder ha marcado parte de los cambios socioespaciales, los cuales, a su vez, han generado otras maneras de entenderse en el espacio público: “Los cambios experimentados en las últimas cuatro décadas en el modelo económico dominante han generado un transformación sin precedentes en lo productivo, político, social y cultural a nivel planetario, repercutiendo directamente en la forma de construir, vivir y socializar el espacio urbano”.<sup>8</sup>

Bajo el ideal del buen funcionamiento de las ciudades, se generaron espacios de la apariencia, espacios homogeneizados que respondían al progreso, promesas sobre el buen vivir. Dichas promesas se asentaron en el ideal de la ciudad moderna, para prometer educación, vivienda, calidad de vida, etc. La configuración de los espacios para habitar o desplazarse se generaron desde un discurso hegemónico, espacios de representaciones del poder: iglesia, ayuntamiento, plaza –ese origen de ciudad colonial como organización espacial–, en donde existe una negación y negociación del territorio, en el que muchas veces no responden a las necesidades de los ciudadanos. Se trata de una arquitectura basada en la disminución del espacio habitable: ciudades construidas desde la urgencia y gestionadas demagógicamente. Ideal que toma como cimientos una industria en respuesta a lo efímero, a lo parchado, “se apoyan en una filosofía de lo industrial que sólo mira a corto plazo”.<sup>9</sup> Todo esto resulta contraproducente porque se instaura desde el poder.

En consecuencia, la forma como habitamos el espacio se modifica constantemente debido a los conflictos que propició la modernidad. Para poder datarla y definirla nos ocuparemos de las contradicciones latinoamericanas, a las que hace referencia Néstor García Canclini. Él menciona que la hipótesis más referida específicamente sobre la modernidad latinoamericana puede resumirse en un modernismo exuberante pero con una modernización deficiente:

5 Ídem.

6 Ídem.

7 “Pensadores contemporáneos. En síntesis”, entrevista realizada por Gerardo de la Fuente a Georges Didi-Huberman. [recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg&list=PLDG-Na6NR16vCtaKf-zgoQLtIhV\\_cQ2y&index=12&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg&list=PLDG-Na6NR16vCtaKf-zgoQLtIhV_cQ2y&index=12&t=0s)] (consultado por última vez en abril de 2018).

8 Gabriel Gómez y Alberto Villar, “Impactos de lo global en lo local: Gentrificación en ciudades latinoamericanas”, *Revista de Urbanismo, FAU, Universidad de Chile*, núm. 32, enero - junio (2015): 4.

9 Claude Parent, *Vivir en lo oblicuo*, [Barcelona: GG-mínima, 2009], 54.

A fines del XIX y principios del XX, impulsadas por la oligarquía progresista, la alfabetización y los intelectuales europeizados; entre los años veinte y treinta de este siglo por la expansión del capitalismo, el ascenso democratizador de sectores medios y liberales, el aporte de migrantes y la difusión masiva de la escuela, la prensa y la radio; desde los cuarenta, por la industrialización, el crecimiento urbano, el mayor acceso a la educación media y superior, las nuevas industrias culturales.<sup>10</sup>

Dichos movimientos no consiguieron un desarrollo de la modernidad europea, por lo tanto, las contradicciones de la modernización se sucedieron con una expansión restringida, una democratización para minorías y la renovación de las ideas se manifestó con baja eficacia en los procesos sociales: “Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes.”<sup>11</sup> De ahí la pregunta: ¿cómo articular las promesas de modernidad?

Para disponer de un panorama general al caso de estudio en un contexto local, es necesario referirnos a la época de los cuarenta y los setenta de la Ciudad de México como:

período que corresponde a la consolidación del régimen centralizado de partido oficial en el marco de un crecimiento económico sostenido que fue conocido como “milagro mexicano” apoyado de un modelo de Estado bienestar subsidiado en gran medida por créditos de la banca de desarrollo internacional.

Durante este período el paisaje de la Ciudad de México se transformó radicalmente con la realización de grandes proyectos urbanos tales como: conjuntos de vivienda (unidades habitacionales), grandes equipamientos, obras de infraestructura; los cuales fueron publicitados ampliamente por los medios oficiales como logros del régimen y muestra contundente del progreso que definía la modernidad mexicana.<sup>12</sup>

Siguiendo con el análisis, cabe mencionar que la promesa en tanto construcción de la ciudad se presenta distinta. Para explicar esto, me baso en las cuatro ciudades de México que García Canclini menciona: la ciudad histórico-territorial, la ciudad industrial, la ciudad comunicacional y la ciudad multicultural.<sup>13</sup>

La primera se define por la presencia de museos, edificaciones prehispánicas y coloniales donde la ciudad es un reflejo de sus diversas fases

10 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, [Buenos Aires: Paidós, 2001], 80.

11 Ídem., 82.

12 Héctor Quiroz Rothe [comp.]. *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada desde México*, [México: UNAM, 2014], 16.

13 Néstor García Canclini [coord.]. *Cultura y comunicación en la Ciudad de México. Primera parte. Modernidad y multiculturalidad: La Ciudad de México a fin de siglo*, [México: Grijalbo/UAM-I, 1998], 19-39.

históricas, es decir, distintos espacios y tiempos. La segunda surge del crecimiento acelerado de la metrópoli, es decir, la dispersión de la mancha urbana hacia los márgenes, que trae como consecuencia una reorganización entre lo materialmente construido –las viviendas verticales y la autoconstrucción– generando conflictos “entre la gestión pública y la búsqueda ciudadana de soluciones”.<sup>14</sup> La tercera despliega los medios masivos e imágenes que reconectan la dispersión de las partes de lo local, nacional y transnacional. Finalmente, la ciudad multicultural, que convive con todas las anteriores, generando un desorden: desplazamientos, migraciones, inversiones, lo público y lo privado, la multiplicidad, en donde hay una evidente manifestación de frustración al no entrar en esos mecanismos institucionalizados,<sup>15</sup> ese espacio donde existen todos los espacios posibles, sin embargo, se visibiliza una imposibilidad de progreso generado en parte por el poder de las promesas.

De esta forma, podemos situar la presente investigación en los cuatro ejes de la ciudad los cuales coexisten en un permanente conflicto. Como menciona García Canclini, se trata de comprender la “sensación de desorden incontrolable”.<sup>16</sup> Estos ejes permiten comprender el espacio como un lenguaje lo cual **no QUITAR** ayuda a abordarlo a partir de la relación con los materiales de construcción en desecho.

En palabras de Harvey, “puede ser útil comenzar por reflexionar cómo nos ha hecho y rehecho a lo largo de la historia un proceso urbano impulsado por poderosas fuerzas sociales”.<sup>17</sup> Para comprender el contexto actual, interesa saber lo que ya no se presenta como visible.

Los derrumbes participan en una nueva construcción de las estructuras sociales, un ejemplo de ello fue la caída del muro de Berlín, en 1989. El polvo permea las ciudades y sus sistemas fallidos. Por otro lado, los derrumbes pueden ser provocados por desastres naturales; en México, por ejemplo, los desplazamientos acontecen a partir de afectaciones catastróficas en el Distrito Federal (ahora Ciudad de México). Los tres terremotos acontecidos en dicha ciudad se relacionan con una serie de fallas del sistema político las cuales reconfiguraron el poder vinculante de los ciudadanos. El primero, en 1957, conocido como el terremoto del Ángel (porque cayó el monumento del Ángel de la Independencia), aún permanece en la memoria colectiva. El segundo, el terremoto del 19 de septiembre de 1985, está condicionado por los relatos en los que la ruina aparece como un punto de encuentro y donde los ciudadanos remarcan la efectividad de lo colectivo. Al respecto, menciona Barrios “esta catástrofe significó un cambio en la configuración de la estructura simbólico-cultural mexicana”.<sup>18</sup> Finalmente, el de 2017, el cual sucedió

14 Ídem., 28.

15 Ídem., 36.

16 Ídem., 34.

17 David Harvey, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, [Madrid: Akal, 2013], 28.

18 Issa Ma. Benítez Dueñas [ed.], *Hacia otra historia del arte en México (1968-2000)*, [México: Conaculta, 2004] 141-179.

también el 19 de septiembre, en el que todos los relatos giran en torno a lo perdido, a la reconstrucción o reconfiguración y a las falsas promesas del habitar llevadas a cabo por inmobiliarias, prestanombres, etc. y en donde se evidencia la corrupción detrás de los grandes proyectos públicos,<sup>19</sup> los cuales provocan que lo que se eleva, caiga.

De esta manera, el polvo se nos presenta como indicador: primero, de construcción; después, de derrumbe. El polvo funciona como metáfora y testigo del colapso, del derrumbe, de la caída; probablemente, como menciona Berman, “todo lo sólido se desvanece en el aire”.<sup>20</sup> La nube de polvo que ciega, que oculta y no deja ver, la opacidad. La polvareda como analogía de las falsas promesas de la ciudad. Por lo tanto, ante tantas imágenes del momento preciso de la caída, existe una sospecha de vértigo, de caída, de derrumbe; podría decirse que los materiales y las ideas con los que se han construido las ciudades generan excedentes, amontonamientos de lo fragmentado.

Polvo: el primer material de contacto en cualquier sitio, responde a la relación polvo-promesa. Ese fragmento y partícula mínima que está siempre presente en todo lugar. El polvo flotante, nube, opaco y borroso y la promesa analizada en tanto elevaciones con sospecha de caer.

Estamos habituados a imágenes llenas de polvo, de explosiones, opacas. Desde las construcciones de edificios, de planes urbanísticos, o ciudades enteras que se han elevado para subsecuentemente caer. Justo en el momento de caída se produce una nube de polvo, de fragmentos, de partículas. Esas imágenes me interesan aquí por dos aspectos: el primero, para examinar el tiempo transcurrido y cómo se utilizan para la reconfiguración de la ciudad y, segundo, para analizar la materia excedente como testigo de esos fracasos<sup>21</sup>.

También, se pueden señalar catástrofes sociales, económicas y políticas; estas últimas se basan en promesas que, en el caso de América Latina, “agravaron la desigualdad y la descomposición del capitalismo”.<sup>22</sup> Ese sentido de progreso, aunque provenga del exterior, se ha interiorizado; a pesar de que no lo concibamos como adquirido, reproducimos esas imágenes a modo de ficción. Dichas imágenes surgen desde varios aspectos que nos proporcionan un *mundo maravilloso*,<sup>23</sup> un discurso político, por ejemplo:

**La guerra ha terminado... [aplausos].**

**Hoy en México no hay más gente con hambre,  
no hay más niños sin educación, ni salud.**

19 Héctor Quiroz [comp.], *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada desde México*, 19.

20 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, [México: Siglo XXI, 2011], 1-3.

21 Véase la propuesta *Los placeres subterráneos: polvo*, en el último capítulo.

22 Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, [Madrid: Katz, 2010], 19.

23 *Un mundo maravilloso*, dirigida por Luis Estrada [México, Altavista Films, Bandidos Films, IMCINE, 2006], cinta cinematográfica.

No hay un hombre,  
un solo hombre  
¡sin techo y sin trabajo!<sup>24</sup>

El discurso anterior podría decirse que es ficticio, ya que es de un actor que protagoniza a un presidente, pero ¿acaso en México no conocemos el histrionismo en la política? Vayamos a la última línea: “¡sin techo y sin trabajo!”, así sola hace sentido, se acerca más a lo que vemos y vivimos. Basta salir de la casa, poner un pie en la calle y observar.

En términos de la simulación en el arte y en el territorio: ¿qué pasa con la utopía de las ciudades? ¿Qué sucede con el control del individuo desde la utopía? Tenemos contacto con imágenes que nos proporcionan ideales, los cuales se convierten en valores y, a su vez, sirven de control sobre el individuo a partir de la utopía.<sup>25</sup> Dicha manipulación del territorio, en relación con lo que se ha prometido desde la posesión de un pedazo de tierra, es la propiedad privada. El territorio está dispuesto mediante fragmentos, éste es un concepto desarrollado por Henri Lefebvre en *La producción de espacio*: “el espacio es pulverizado por la propiedad privada, ya sea para ser comprado o vendido”.<sup>26</sup> Esa asignación de pertenencia perturba tanto al territorio como a las personas. El *Segundo tratado del gobierno civil* (Capítulo V, De la propiedad de las cosas, de 1689) de John Locke, da valor a la propiedad y, en particular, a la tierra.<sup>27</sup> Es a partir del trabajo en la propiedad que al cuerpo también se le puede apropiar, conquistar y dominar.<sup>28</sup>

Esta apropiación no escapa del arte: es evidente la relación entre arte y capital. Javier Toscano apunta a esa relación que genera el pensamiento de Lefebvre con la *actividad apropiadora*,<sup>29</sup> que se asemeja a la obra de arte. Aquí aparece el problema: hablamos del valor capital y de la desigualdad generados por la producción de valor simbólico (en el siguiente apartado se hará mención a la relación de actividades culturales que repercuten en los cambios socioespaciales y que traen como consecuencia la gentrificación —específicamente desde Latinoamérica).

En relación a propuestas artísticas que trastocan el sentido de *promesa* en tanto dificultad de predecir el futuro y la imposibilidad de progreso, se consideran dos que permiten hablar en relación de la promesa desde la materialidad: el polvo y el concreto. La primera, *Tornado* (2000-2010) de Francis Aljys refiere al polvo en estado de elevación para entrar y salir de él, y la segunda, *Camino Trunco* (2007) del colectivo Tercerunquinto, atiende a la

24 Discurso del presidente de México [personaje ficticio] en la Conferencia Mundial contra la pobreza [escena ficticia] en la película citada anteriormente.

25 Francisco Abarca, *Urbanismos sin lugar. Utopías, riesgos e incertidumbres*. [Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2011], 192.

26 Henri Lefebvre, *La producción del espacio*. [Madrid: Capitán Swing Libros, 2013], 223.

27 Javier Toscano, *Contra el arte contemporáneo*. [México: Tumbona Ediciones, 2014], 76.

28 Ídem., 78-79.

29 Ídem., 79.



2. Francis Aljys, *Implosión*, óleo sobre tela sobre madera, 14.4 x 20.8 x 2 cm, 2009.

3. Francis Aljys, *Explosión*, óleo sobre tela sobre madera / *Explosion*, oil on canvas on wood, 14.4 x 20.8 x 2 cm, 2009.



4. Francis Aljys, Stills de *Tornado*, 2000-2010.

incidencia sobre el concreto (acción de romper y destruir) como reclamo por territorio, y por lo tanto, como postura política.

Hablamos de colapsos del sistema político, y en esa línea se inscribe una acción artística de Francis Aljys a través de dos pinturas: *implosión* y *explosión*,<sup>30</sup> dos imágenes que estallan y que reflexionan sobre la acción que realizó: ir en busca de un torbellino para entrar en él. Aquí podemos ver cómo se narra algo que sólo puede ser actuado y es a través del polvo de un tornado de una situación dada.<sup>31</sup> El torbellino que cuando entra en contacto con el aire en movimiento, se genera una columna que rota en posición vertical; él va en busca de estos fenómenos meteorológicos para entrar y salir. En ese entrar y salir sucede algo, para Aljys se trata de ese colapso del sistema, por mi parte considero que en este caso el polvo se puede situar como materia excedente y testigo de la fallida modernización.

Desde la materialidad, y en referencia al recorrido y a los caminos construidos, el colectivo Tercerunquinto manifiesta la destrucción, a través de la acción de romper, como respuesta a las malogradas construcciones de espacios públicos que se realizan como promesa de “mejora de calidad de vida”. La acción se realizó en un parque público que tiene marcada la ruta del recorrido, para correr o caminar, trazada con cemento; el acto consistió en romper parte del camino de cemento, apartar los fragmentos de lo destruido y dejar la tierra natural a la vista. Podemos señalar que el camino roto se relaciona con la promesa del habitar fallida, desde una postura política que se manifiesta a través de la acción sobre la materia, en este caso cemento; generando en el camino un evidente contraste en relación al material a la hora de recorrerlo. El arte público, se permea de estos acontecimientos y surgen cuestionamientos que tienen que ver con el ejercicio de los derechos y las obligaciones que conlleva vivir en sociedad. Deshacer lo que hemos hecho, ya que sin la acción y el discurso, “estaríamos condenados a girar para siempre en el repetido ciclo de llegar a ser, sin la facultad para deshacer lo que hemos hecho”.<sup>32</sup> Es desde la acción que el arte cuestiona, tensiona, cambia, reconfigura, quita, destruye o añade posturas críticas sobre la promesa del habitar, de esta manera todo el desarrollo del proceso será abordar la promesa en tanto conflicto con posibilidades vinculantes.

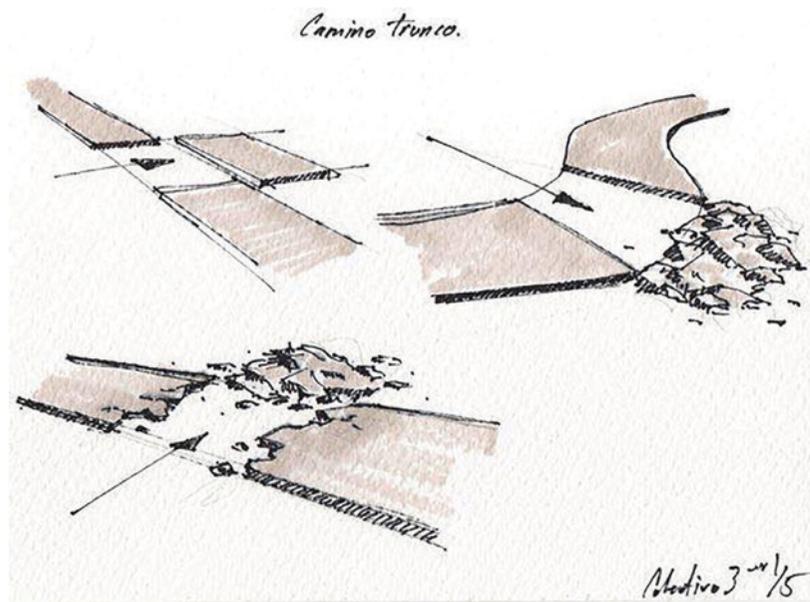
En consecuencia, es necesario proponer un eje de lectura desde lo que ya sucedió, imaginando diálogos con los espacios no vividos, tal como Ítalo Calvino hace conversar a Marco Polo con Kublai Kan:

— ¿Viajas para revivir tu pasado? —era en ese momento la pregunta del Kan, que podía también formularse así:  
¿Viajas para encontrar tu futuro?

30 Francis, Aljys, *Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*. [México: Catálogo de exposición, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2015]162-163. [recuperado de: francisalys.com/libros/TamayoBook.pdf] [consultado por última vez en diciembre de 2016].

31 Ídem., 146-161.

32 Hannah Arendt, *La condición humana*, 265.



5. Tercerunquinto, Estudio para *Camino Trunca*, dibujo, 2007.



Y la respuesta de Marco:

—El allá es un espejo en negativo<sup>33</sup>.

6 y 7 Tercerunquinto, *Camino Trunca*, intervención, 2007.

Finalmente, ¿qué queda de una promesa de progreso? ¿Qué provoca el vértigo y la caída? Las partículas de polvo están presentes todo el tiempo, en todos los lugares, esparcido, casi invisible, otras veces más condensado. De esta manera, el polvo lo puedo situar como materia excedente y testigo del acto de prometer en relación al espacio público y de las problemáticas del territorio y las dificultades del habitar.

33 Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*, [Madrid: Siruela, 2012], 18.

# 12

## LIMPIEZA Y GENTRIFICACIÓN

Preferiría no hacerlo

HERMAN MELVILLE, *BARTLEBY, EL ESCRIBIENTE*

### HEMOS

visto que los derrumbes generados por la voluntad humana o por efectos naturales hacen que el polvo se acumule, estorbe y ensucie ciertas dinámicas capitalistas. ¿Qué se hace con ese polvo molesto?, una respuesta sería limpiarlo. ¿Pero, qué significa *limpiar*? En este apartado abordaremos la acción cotidiana de limpiar y lo que puede ocultarse bajo esta, específicamente bajo la idea de progreso en tanto promesa del “buen vivir”; qué relación tiene con la construcción de ciudades, con los planes urbanísticos y como se desarrolla paralelamente a la apariencia, al capital y también al arte.

Qué sucede cuando las imágenes se utilizan para limpiar ese polvo que habitamos; sólo hay que esperar a que se asiente. El humo hace la prosperidad<sup>34</sup> o, podría decirse también, desde el polvo se reconfiguran los espacios. Para eliminarlo existen muchas estrategias: se puede barrer, ocultar, aspirar, amontonar o dejar que se acumule.

En esa relación de la limpieza, aparece la gentrificación. Se considera necesario mencionar brevemente, ya que es un fenómeno derivado del que se despliegan problemáticas sobre el espacio público y privado. De esta manera, el apartado sirve de marco general para observar, indagar y recolectar datos específicos sobre la manera en que se construyen los espacios, lo que se oculta de los mejoramientos en las ciudades, y qué relación tiene con las posibilidades de resistencia de la arquitectura abierta en los cambios o la transformación de los materiales de construcción en desecho, los cuales asumo en mi investigación como testigo de fallas, fisuras y conflictos.

La palabra *limpieza* proviene del latín *limpidus* cuyo significado es “claro, transparente, sin mancha”. Nuestro contacto más cotidiano con la limpieza se da mediante los artículos de higiene personal: shampoo, jabón, dentífrico, etcétera. Stuart Hall analiza una imagen, de 1903, de un anuncio británico de la marca Pears en la que el jabón,<sup>35</sup> objeto fetichizado de la limpieza, muestra



8. Anuncio de jabón de la marca Pears, 1800.

34 “El humo hace la prosperidad”, repite Mumford, “sin importar que nos asfixiemos en él”. En el documental *The City* [1939] [recuperado de: [www.youtube.com/watch?v=7nuvcpnysjU](http://www.youtube.com/watch?v=7nuvcpnysjU)] [consultado por última vez en enero de 2017]

35 “Por lo visto, el jabón tenía el poder [...] de quitar el hollín, la mugre y la suciedad de los barrios bajos industriales y sus habitantes —los pobres sucios—”. Stuart Hall, “The Spectacle of the Other”, en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (Londres: Sage/Open University, 1997), 241 [mi traducción].

un poder casi mágico que transforma a quien es considerado diferente no es aceptado por los blancos. La imagen muestra dos niños en una bañera, uno blanco y uno negro, el niño blanco le muestra al niño negro que el jabón le puede quitar su color y volverlo como él. Si bien es un anuncio de jabón destinado a la limpieza corporal, también evidencia el carácter racista implícito en el acto de la limpieza.

La identidad es atravesada por los criterios geopolíticos del conquistador. Si ya existe una imagen colonial de nosotros ¿cómo construimos una imagen propia? Toda oposición genera contrastes: lo blanco se vincula con lo civilizado mientras que lo negro con el salvajismo; también bajo estos contrastes las diferencias raciales se posicionan dentro de una lógica de naturalización como estrategia para fijar la diferencia, éstas pueden ser culturales y, si es así, existe una posibilidad de cambio; pero, si son naturales, se hacen permanentes. Por lo tanto, son clasificaciones que promueven un conocimiento racializado y operante a través del poder de la imagen.

Las formas de racialización se derivan de los ámbitos más cotidianos, en los que acciones como limpiar producen significados en torno del cuerpo-imagen-territorio; La colonialidad del ver implanta formas constituidas desde los acontecimientos históricos, con la instauración del progreso Barriendos menciona que ciertas imágenes sobreviven a los cambios históricos. Existe un modo de ver, desde el poder constitutivo, mediante ciertas maneras de ordenar y clasificar, lo que deriva en maneras establecidas (arraigadas) de ver la representación del otro.<sup>36</sup> Imágenes de poder aplicadas tanto a las personas como a los espacios.

Desde la imagen colonial, anclada en el desarrollo de prácticas sociales para eliminar a los que no son bien vistos, hasta las prácticas de limpieza en el espacio público para la segregación de ciertos grupos, el concepto de *limpieza* tiene un carácter trastocado por intereses de diversa índole.

Las prácticas cotidianas, como las labores domésticas, aplicadas tanto al espacio público como al privado, pueden contener muchos significados. Éstos se han modificado y se permean de acontecimientos históricos ligados al poder, a lo racial, a la opresión del pobre; en resumen, a partir de estas prácticas se instauran las diferencias que algunas veces “preferiríamos no hacerlo”, como dice Bartleby.<sup>37</sup>

Sobre la actividad cotidiana de limpiar hay muchas cosas que decir. Desde los aspectos más hostiles hasta los que dan significado a los rituales



9, 10 y 11 ¿Qué significa limpiar?, acción sobre caseta de Policía abandonada, limpieza y registro. Pilcaya, Guerrero, México. 2015.

36 Joaquín Barriendos, “La colonialidad del ver, hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, *Nómadas [Col]*, núm. 35, octubre, [2011]: 15.

37 Personaje del cuento *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville. Cuando se le ordenaba alguna tarea en su trabajo contestaba: “Preferiría no hacerlo”.

y a las políticas de cooperación, el blanqueamiento ha trastocado diferentes aspectos sociales, los cuales marcan diferencias en el mismo sentido de la acción. Si vemos que el significado de “limpiar” adquiere muchas connotaciones es porque los intereses económicos se asumen desde el poder en lo social.

Entonces, ¿cómo vivir juntos si en estas acciones también se impone el poder económico y las labores cotidianas adquieren procesos instaurados de simulación? Y es que la *vita activa* contempla tres actividades fundamentales de la condición humana. Arendt lo propone como: *labor, trabajo y acción*. La primera corresponde al proceso de la vida, es decir, el proceso biológico; la segunda es la actividad “artificial”, el mundo de las cosas, la última, la acción es la única actividad que no necesita de las cosas o materia y donde se encuentra la pluralidad.<sup>38</sup> De esta manera, las actividades humanas están determinadas por el hecho de que las personas viven juntas y es dentro de esas tres actividades que “hay cosas que requieren ocultarse y otras que necesitan exhibirse públicamente para que puedan existir”.<sup>39</sup>

Así, la “limpieza social” es un fenómeno que atañe a la ciudad y a la ciudadanía, esta puede acontecer por acciones de opresión, envueltas en estrategias colectivas desde el poder donde algunos actos requerirán ocultarse y otros mostrarse para existir. Dicho fenómeno es aplicado a un grupo específico de ciudadanos que pertenecen a los grupos marginados, consecuencia de los diferentes niveles económicos. Aquí se evidencian problemáticas de los *rituales de la apariencia como señales de traición*.<sup>40</sup> En la construcción de la *promesa del habitar*, siguiendo con la condición humana y la propuesta de Arendt, la *promesa* está inscrita en el de lugar de las actividades humanas, arriba señalado, y que, por consecuencia, “la función de la facultad de prometer es dominar esta doble oscuridad de los asuntos humanos y, como tal, es la única alternativa a un dominio que confía en ser dueño de uno mismo y gobernar a los demás”,<sup>41</sup> ocasionando el levantamiento de ciertos hitos de confianza y perdiendo, algunas veces, su poder vinculante.

Entonces, los rituales de apariencia en el que las imágenes juegan un papel importante y peligroso, ya que se han utilizado documentos para reconstruir ciudades arrasadas,<sup>42</sup> si se ha tomado como modelo lo que se pintó o grabó, entonces esas imágenes también suelen ser inventadas. Para Burke: “es posible que los artistas asearan a su gusto la ciudad, lo mismo que los retratistas intentaban mostrar a sus modelos de la mejor manera posible”<sup>43</sup> su interpretación en tanto testimonio desde la imagen. En ese sentido, es necesario analizar el contexto político del momento de su creación, sobre

38 Hannah Arendt, *La condición humana*, 21-22.

39 Ídem., 78.

40 Richard Sennett, *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*, [Barcelona: Editorial Anagrama, 2012], 75.

41 *Op.cit.*, Hannah Arendt, 263.

42 Peter Burke, *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*, [Barcelona: Editorial Crítica, 2005], 106-109. Véase el ejemplo de la Ciudad Vieja de Varsovia.

43 Ídem., 107.

todo si fueron realizadas por encargo,<sup>44</sup> ya que desde las imágenes se pueden establecer conclusiones muy dispares de lo acontecido. ¿Qué sucede con las imágenes que se nos presentan como ideales? Los ideales del buen vivir, de la ciudad, de la casa, de la familia.

Imaginemos que caemos en la calle, ¿qué sucede?, inmediatamente queremos levantarnos, volteamos alrededor esperando que nadie nos haya visto, enseguida nos ponemos de pie, nos sacudimos el polvo y caminamos como si la caída no hubiera pasado. Con las imágenes puede suceder exactamente lo mismo, sirven para el proceso de “reconstrucción de la cultura cotidiana”,<sup>45</sup> cuando se derrumba algo inmediatamente se piensa en reconstruirlo de nuevo, hay una intención de no fallar a las promesas, refiriéndonos específicamente a las grandes ciudades, existe una obsesión acerca de la preservación urbana, las reconstrucciones, el *retro* y todo lo que parece expresar el carácter temporal de las cosas.<sup>46</sup> Andreas Huyssen señala que “sentimos nostalgia por las ruinas de la modernidad porque todavía parecen transmitir una promesa que se ha desvanecido en nuestra época: la promesa de un futuro diferente”.<sup>47</sup> Designando a ese tipo de nostalgia “reflexiva” en el sentido de que da valor a los fragmentos en un espacio-tiempo determinado, sin embargo, también señala que la era de la “ruina auténtica” ha concluido y por eso es necesario recordar “un futuro más allá de las falsas promesas del neoliberalismo y el *shopping-mall* global.”<sup>48</sup>

Por ejemplo, desde las prácticas sociales podemos observar que en las actividades cotidianas que se imponen sobre grupos de minorías, grupos considerados inferiores, se satisfacen intereses capitalistas. En alemán, el sustantivo *Trümmer* significa “escombros” o “ruinas”. Se llamó *Trümmerfrauen* a las mujeres alemanas que limpiaban el material de desecho para subsistir. La tarea consistía en encontrar material entre los escombros de las construcciones bombardeadas que pudiera reutilizarse en construcciones nuevas tras la Segunda Guerra Mundial. Si bien era un trabajo colectivo, también era un trabajo forzado, ya que era necesario el apoyo de la población para remover los escombros; por ello, se les ofrecía cupones de alimentos. Así, la limpieza era utilizada como dispositivo de manejo social, con el propósito de generar una imagen ficticia de la colectividad: “La diferencia entre una historia real y otra ficticia estriba precisamente en que ésta fue ‘hecha’, al contrario de la



44 Ídem., 108-109. Véase el ejemplo de la serie pintada por Claude Joseph Vernet sobre los puertos de Francia.

45 Peter Burke, *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*, 101.

46 Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad*, [Barcelona: Gedisa, 2010], 49.

47 Ídem., 48.

48 Ídem., 61.



12 y 13 *Trümmerfrauen/ Mujeres de los escombros*. Trabajo forzado después de la II Guerra Mundial.

primera que no la hizo nadie.”<sup>49</sup> ya que fue una mera campaña mediática para crear una imagen de la “mujer de escombros” que limpiaba y reparaba a voluntad propia, sin órdenes de arriba.<sup>50</sup>

Las imágenes de mujeres que remueven escombros sin pesadez ni cansancio en su caras, y algunas hasta de manera sonriente, fueron las que más se difundieron entre la población a través de los medios de comunicación de la época. Una vez más, la imagen se utiliza como archivo de conciencia colectiva y para diferentes medios. Esto no ocurrió sólo al término del conflicto bélico, durante la guerra los prisioneros, trabajadores, esclavos y prisioneros de los campos de concentración estaban obligados a realizar tareas de limpieza, como remover los escombros de todo tipo de materia.

Otro ejemplo sobre la imagen “hecha” es el documental *Theresienstadt. El Führer da una ciudad a los judíos*<sup>51</sup>, de 1944 y presentado dentro de la exposición *Fake, no es verdad no es mentira*,<sup>52</sup> un filme propagandístico nazi realizado en el campo de concentración Theresienstadt en donde la puesta en escena consistió en limpiar para ofrecer una apariencia de felicidad y compañerismo. De esta manera, podemos señalar a la acción de limpiar como un dispositivo de control de grupos que han sido segregados, sus aplicaciones son diversas y enuncian el orden social dominante.

Insistiendo en otros ejemplos de la apariencia y situándonos en México, la visita del papa Francisco a México realizada en 2016 señala precisamente ese propósito de omitir, desaparecer por un tiempo, borrar u ocultar lo que es distinto y no se acopla a las normas del sistema capitalista. Para su recibimiento, se reubicó a los grupos de personas que viven y duermen en las calles; también se limpió, barrió y pintó las banquetas y paredes por donde realizó su recorrido, el objetivo era una clara simulación: presentar una ciudad con buen mantenimiento, una ciudad embellecida. Esto nos recuerda a la broma de Yves Michaud: “La belleza reina. De todas maneras, se volvió imperativo: ¡que seas bello! O, por lo menos, ¡ahórranos tu fealdad!”<sup>53</sup>

Por otra parte, desde el poder hostil, “limpiar” también significa “matar”.<sup>54</sup> Acciones desde el verbo limpiar resultan catastróficas, pues se utilizan para esquivar confrontaciones, o bien, eliminar lo que no es deseado de forma

49 Hannah Arendt, *La condición humana*, 210.

50 Véase, “Mito ‘mujer de escombros’: recuerdos germano-alemanes”, [recuperado de: <http://www.bpb.de/apuz/204282/mythos-truemmerfrau?p=all>] [Consultado por última vez en febrero de 2018] [mi traducción].

51 Véase, *Theresienstadt. El Führer da una ciudad a los judíos*, [recuperado de: <https://vimeo.com/64142452>] [Consultado por última vez en febrero de 2018].

52 Exposición que tuvo lugar en el Instituto Valenciano de Arte Moderno [IVAM] el 20 de octubre de 2016, Valencia, España. Véase, *FAKE. No es verdad, no es mentira*, [recuperado de: <https://www.ivam.es/wp-content/uploads/noticias/fake-no-es-verdad-no-es-mentira/Dossier-Fake.-No-es-verdad-no-es-mentira.pdf>] [Consultado por última vez en febrero de 2018].

53 Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, [México: Fondo de Cultura Económica, 2007], 10.

54 Significado tomado de la Real Academia Española de *limpiar*. De *limpio*. 6. tr. coloq. Arg. y Ur. asesinar [matar a alguien].

rápida. Cuando se limpia algo, lo que continúa sucio se esconde bajo un tapete o mueble; de cualquier manera, el polvo saldrá a relucir. Tal es el caso de las fosas clandestinas encontradas en Tetelcingo, Morelos, por mencionar sólo una, pues esos cadáveres están allí porque se utilizaron maneras rápidas de “limpiar”. Estos acontecimientos ejercidos por la violencia y el poder político resultan evidentes pero suelen ser obviados por las prácticas más cotidianas y absurdas del poder.<sup>55</sup> Limpiar, barrer, sacar, acomodar, cavar,<sup>56</sup> encontrar, clasificar sujetos residuales.

Aquí, el margen de la zona geográfica determina el grado de supervivencia, segregación e inseguridad de la población. Es así que los lugares significan y ciertos territorios han sido marginados y segmentados por el abuso de poder: el margen separa. Las grandes ciudades cosifican a las personas, según Marc Augé,<sup>57</sup> pero también en ellas se generan dinámicas que repercuten en zonas de paso, zonas rurales donde se cosifica a un grado también perturbador.

El poder niega el derecho de la soberanía de los individuos, utiliza la clasificación para poder ignorar mejor acumulando desigualdades inimaginables. Desde lo que es visible como orilla hasta las profundidades de la tierra. La pobreza es sinónimo de orilla en cuanto al paisaje urbano. La orilla pertenece a lo diferente. “Orillar” es uno de los verbos más utilizados en el aumento de la segregación del habitar. Las *promesas* del progreso apuestan al centro desde las orillas.

Entonces hablamos de la limpieza desde la imagen colonial; la limpieza como simulacro de la colectividad y dispositivo de control, la limpieza como trabajo denigrante, en la casa y en las instituciones privadas o públicas y, la connotación más radical, la limpieza como estrategia para desaparecer.

Aquí podríamos señalar una correspondencia entre las imágenes “hechas” o ficticias antes señaladas, el regreso de la “ciudad construida”, entendida como: “proceso con planes de renovación concebidos desde un enfoque postindustrial que buscan la reconversión productiva de las ciudades, con el fin de obtener beneficios de la puesta en valor de su potencial y condiciones de centralidad”<sup>58</sup> señalada por Vergara, o dicho en otras palabras, “una urbanización del territorio configurado, es decir, una urbanización de lo urbano” mencionado por Carrión.<sup>59</sup> De esta manera, las ciudades deben parecerse a otras, limpias, relucientes, como una escenografía, un ambiente controlado y, sobre todo, eliminando lo que no está “bien visto” por la lógica del capital, el

55 Véase, Lorenzo Meyer, *Agenda ciudadana “muchos Méxicos... con poco en común”*, [recuperado de: [www.lorenzomeyer.com.mx/documentos/pdf/141030.pdf](http://www.lorenzomeyer.com.mx/documentos/pdf/141030.pdf)] [Consultado por última vez en enero 2017].

56 De esta acción se hará mención en el último capítulo.

57 Véase, Marc Augé, *Conferencias magistrales: la antropología de los mundos contemporáneos, “La identidad y los derechos humanos”*, INAH. [recuperado de: <http://www.enah.edu.mx/index.php/trans-marc-auge>] [Consultado por última vez en diciembre de 2016].

58 Gabriel Gómez y Alberto Villar, “Impactos de lo global en lo local: Gentrificación en ciudades latinoamericanas”, *Revista de Urbanismo, FAU, Universidad de Chile*, núm. 32, enero-junio, [2015]: 5.

59 Ídem., 7

estereotipo de las ciudades, donde los cambios socioespaciales de la ciudad que se realizan a través de las estrategias especulativas; la ciudad es alineada y alienada, ciudad ali(e)n(e)ada; una desarticulación de las actividades y de las formas de vida: un *aburguesamiento residencial*.<sup>60</sup>

En esas lógicas de expulsión, como Saskia Sassen señala, la palabra territorio, tiene una imbricación compleja y variable, con autoridad y lógicas de derecho. Sassen considera dos vectores: el territorio del Estado nacional, y el hacer territorio, es decir, un proyecto de poder y un proyecto de reclamación: “Uno de los cambios fundamentales de esta nueva modernidad es que hemos pasado de una lógica en que el sistema político y económico quería incluir a gente como consumidores [...], a otra donde el sistema no busca incluir, sino expulsar. Ya no es necesaria la gente”,<sup>61</sup> ya que la tierra tiene más valor que lo que está encima de ella, se compra para luego transformar.

Dichas transformaciones también pueden observarse en la mutación de los materiales de construcción de desecho en una nueva configuración. Mientras hay degradación del espacio generada por la falta de mantenimiento, el material coexiste en un estado de descomposición, para cambiar a uno limpio, reluciente, nuevo, colorido, un material que fácilmente te encuentras en muchas partes. Los procesos de transformación y de cambios socioespaciales que se muestran como fragmentación, aquí se replantean desde las alteraciones de la materia, es decir, se rechazan los “milagros tecnológicos” para hablar de la corrosión, de la falla, de las grietas, las fisuras, lo impuro: la ruptura. “La ideología tecnológica no tiene otro sentido del tiempo que las inmediatas oferta y demanda”, y sus laboratorios del mundo funcionan como anteojeras.<sup>62</sup> A este fenómeno Smithson lo llamó “pulverizaciones” (será en el último capítulo que se profundice tal concepto).

Ahora, vayamos al término gentrificación, el cual cobra sentido en esta investigación como parte de esas *promesas*, en donde se utiliza para falsificar la ciudad, es decir, la gentrificación se ha anunciado como un “proceso de transformación urbana en el que la población original de un barrio deteriorado se renueva” como “símbolo de crecimiento económico y mejora de la calidad de vida”.<sup>63</sup> Dicho concepto dista mucho de las realidades en México. Tomando esto como un entorno “hecho” y asumiéndonos también como sujetos gentrificadores desde la ocupación de espacio en relación a las actividades culturales, la postura que se establece particularmente en esta investigación es desde la materialidad y la apropiación simbólica que realiza la gente en su cotidianidad, visto el territorio como proyecto de reclamación.

60 Iván Díaz Parra, “La gentrificación en la cambiante estructura socioespacial de la ciudad”, *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, vol. XVIII, núm. 1030, junio, [2013]: 18.

61 En: [<https://antropoplejo.wordpress.com/2013/05/06/ciudad-global-y-la-logica-de-expulsion-saskia-sassen/>] [consultado por última vez en abril de 2018].

62 Robert Smithson, *Selección de escritos*, [México: Alias, 2009], 122.

63 Gabriel Gómez y Alberto Villar, *Impactos de lo global en lo local: gentrificación en ciudades latinoamericanas*, 13.

Un claro ejemplo sobre procesos de gentrificación es la calle Regina, ubicada en el centro histórico la Ciudad de México. Si se hace un recorrido por toda la calle pueden observarse esos cambios: la tipografía de los letreros en las esquinas que dice Regina, los tipos de comercio, los lugares de esparcimiento, el alumbrado, las plantas, el tipo de acabados en las construcciones, las actividades cotidianas y las culturales, las personas que transitan. Dicho recorrido fue realizado al inicio de la Maestría en Artes, en el semestre 2016-1, durante la actividad académica complementaria, Investigación en Artes Visuales, con el tema de la gentrificación, coordinada por el Dr. Pavel Ferrer. En el trayecto hay pocos locales que sobreviven a esas nuevas dinámicas de renovación de espacios, en particular, el de reparación de máquinas de coser, el dueño menciona: “soy de los pocos, sino el único que sigue resistiendo a esos cambios. Ahora las recámaras se convirtieron en bares”.



14. **Regina**  
Apuntes sobre gentrificación,  
Ciudad de México, dibujo  
sobre papel vegetal,  
21x27 cm, 2016.

Cabe señalar que aunque la calle de Regina fue un intento de gentrificación, que buscaba ventajas de la zona para propiciar un estilo de vida urbano actual, es decir, de entrar en esa lógica de expulsión, de revaloración y revitalización de las áreas centrales, no logró el repoblamiento de estratos sociales medios y medios-altos. Fue, finalmente en otros lugares del mismo centro histórico de la Ciudad de México que ocurrió. Para referirse a la gentrificación hay que tomar en cuenta los contextos en los que se desarrolla: “la gentrificación es un proceso de cambio socioespacial que se presenta actualmente en diversas realidades urbanas, con características propias de cada lugar, que distinguen y quizá hacen única a cada una de ellas pero que tienen como hilo conductor términos que describen fenómenos como: rehabilitación, renovación, rescate urbano, elitización, aburguesamiento, fragmentación, polarización, segregación y exclusión socio-espacial, tan solo por mencionar los más empleados”.<sup>64</sup>

En ese sentido, cuando la belleza reina, apuntamos a que ese signo homogeneizador de las ciudades puede suceder desde la economía cultural, desde el arte.<sup>65</sup> Aquí surge un problema más: el sujeto gentrificador aporta desde las actividades culturales también. A partir de museos, espacios independientes, espacios culturales, galerías o de vivir en el centro de las ciudades (porque allí se encuentra la mayor actividad cultural, lo cual activa la especulación inmobiliaria), el cambio de dinámicas de ciertos espacios acelera el desplazamiento de las personas, incluso a través de dinámicas de poder a menor escala; desde un modo de vida “alternativo”, “bohémio”, de “moda” se aceleran esos procesos de gentrificación. Por esto, la problemática del territorio

64 Ídem., 8.

65 Iván Díaz, *La gentrificación en la cambiante estructura socioespacial de la ciudad*, 13.



15. **Regina**. Apuntes sobre gentrificación, Ciudad de México, fotografía, apuntes y tarjeta de presentación. 2016.

y del arte encuentra paralelismos que se retroalimentan, “hay que prestar atención a ese impulso, ya que si es meramente utópico –sin una postura crítica–, abonamos más a la utopía desde el poder, desde las industrias del espectáculo, desde la cultura de masas. Ya lo mencionábamos en el capítulo anterior, la utopía como control del individuo que desde el arte generaríamos un regreso al discurso, al monumento, a la forma institucionalizada, disfrazada evidentemente, a la ornamentación”.<sup>66</sup> Cuando se trabaja en el espacio público, es

necesario pensar en todas las problemáticas que se derivan del “uso cultural”, para atender a la especificidad, es decir, a la memoria de los lugares, a los contextos y, por lo tanto, a la localidad. El espacio público no como objeto de consumo o escenificación, sino como parte de un posicionamiento reflexivo con una temporalidad significativa para habitar.

66 José Luis Brea, “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, *Arte. Proyectos e ideas*, Universidad Politécnica de Valencia, no. 4, Tomo I, diciembre, [1996]: 39.

# 103

TÁCTICAS \_\_\_\_\_ PARA \_\_\_\_\_ CONSTRUIR.

DEL \_\_\_\_\_ ESPACIO \_\_\_\_\_ PRIVADO

AL \_\_\_\_\_ ESPACIO \_\_\_\_\_ PÚBLICO

**Y A**

hemos hablado de desigualdades, detonadores, contrastes, cambios, desplazamientos, especulación, desarticulaciones en cuanto al territorio; pero, ¿alguna vez podremos dejar de hablar de esto? Tomando como respuesta un no. ¿Qué pasaría si recolectáramos polvo, si tomáramos muestras de esa materia desechada constantemente? ¿Se podría medir el tiempo transcurrido con polvo? ¿Se podría mostrar el desgaste de los espacios o la manipulación del territorio? nos podemos fácilmente encontrar con el polvo en nuestras casas. Ese polvo que al entrar y salir lo arrastramos y lo volvemos huella.

Si bien, este escrito se plantea como un entrar y salir de la polvareda hacia un estado de calma, por medio de referencias, experiencias o comentarios sobre actividades cotidianas que permean en las maneras de relacionarnos con el espacio público. Es necesario hacer un énfasis ahora en el espacio privado, la casa.

Entiendo ese lugar donde se genera una revolución tal cual lo mencionó Christoph Schaefer en el Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, llevado a cabo en México, en 2003. Siguiendo la teoría de Lefebvre que mencionamos anteriormente: “Él distingue tres niveles: el nivel global c –catedrales, museos grandes, estaciones de energía nuclear, oficinas corporativas de multinacionales, centros comerciales, campos e (sic.) deportación, etcétera-. El segundo nivel m consiste en plazas locales, iglesias comunitarias, escuelas locales y bibliotecas, calles y parques locales. El nivel privado p, que es el del espacio habitacional,”<sup>67</sup> a partir de ese nivel se genera un cambio; los modelos de construcción del espacio público se van desarrollando desde la casa, desde la niñez.

Específicamente me detendré en la primera imagen que recuerdo del nivel p,<sup>68</sup> desde casa. En el contexto de la familia mexicana había una gran necesidad de convivir alrededor de un aparato, la televisión, el quinto poder,<sup>69</sup>

67 Véase, Segundo simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, Arte y Ciudad. Estéticas Urbanas. Espacios Públicos. ¿Políticas para el arte público? (México: PAC, 2003), 126 [recuperado de: <http://www.pac.org.mx/assets/site/images/general/2-Arte-y-ciudad-SITAC-PDF.pdf>] [Consultado por última vez en enero de 2017]

68 Ídem., 126.

69 “La televisión debe ser el lazo de unión entre todos los mexicanos” construido sobre un modelo universal de inspiración estadounidense. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 212.

y mi familia no fue la excepción. Un comercial de televisión, alrededor de los años noventa que mostraba una casa de juguete. Desde esas imágenes también empiezan algunas de las ficciones. En el ideal se encuentra un espacio ficticio de la narración, una mera ilusión de algo que precisamente no es habitable, ni mucho menos necesario. En ese comercial se presentaba una casa para jugar de tamaño real (para niños), era la casa de común denominador: techo de dos aguas, de “madera” (plástico rígido con acabados que imitaban las vetas de dicho material), el color no se acercaba en lo más mínimo a la madera en estado natural, pero sí era café, tenía una puerta y dos ventanas.

Aunque no había tenido contacto con casas de madera, quise tener una, sin saber para qué me serviría, tener una casa dentro de una casa (imitación). Creo que mi padre fue el único que se hizo algunas preguntas al respecto, su solución fue construirme otro modelo, más grande, más económico, que se ajustará al presupuesto familiar y que además estuviera en el patio de la casa y no dentro de ella. En su momento no entendí las implicaciones de construir e inventar un nuevo modelo, ni las dimensiones de lo que significaba hacerlo de otra manera. Hasta ahora hago un intento de reflexionar sobre las imágenes y experiencias que han contribuido al interés y preocupación sobre recolectar extraer y reutilizar, y ésta es una de ellas, es por eso que es importante hacerle mención.

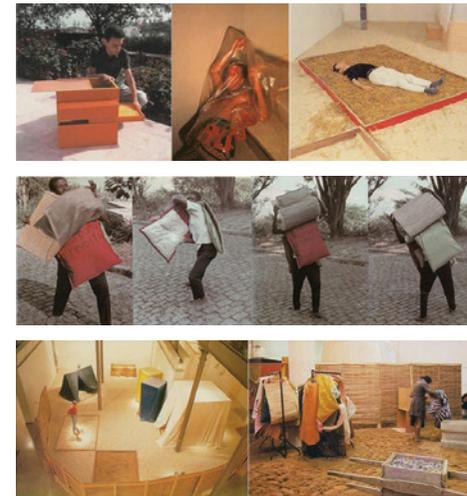
El nuevo modelo era una casa que superaba el tamaño real (para niños); un adulto cabía perfectamente, la estructura era de tubos de cobre que le habían sobrado a mi papá de un trabajo previo de plomería en la casa. Como comentario sobre el material, en los años noventa, el cobre resultaba un material accesible para realizar las tuberías de la casa, era más económico comparado con la actualidad. Ahora se ha elevado su costo hasta el grado de ser una de las cosas predilectas para robar desde las azoteas de las casas en México.

Pasemos a la cubierta de la casa, era una tela plástica que se empezó a utilizar como mantel en los comedores de las casas, en pequeños restaurantes o los puestos de comida de la calle, sus diseños funcionaban, eran vistosos y coloridos. Se vendía por metro y era muy fácil de conseguir. La de mi casa-juguete era de rosas color rojo y amarillo y el fondo verde. También tenía dos ventanas y puerta, eran cortes en línea recta que se abrían con el aire.

Si comparamos ambas casas (la del comercial y la que mi padre construyó con material sobrante de plomería), podríamos decir que, desde la relación de esas primeras imágenes provistas por el juego mediante la publicidad, se proyectaban diferentes economías. El modelo de casa que mi padre construyó iba más allá de lo que yo podía ver en ese momento, de lo que esas dos imágenes de casas para jugar podrían remarcar. Mostraba la relación del habitar con la economía, con el capitalismo, en ese sentido encuentro una relación en el texto de las batallas en el desierto de José Emilio Pacheco: –“millonarios frente a unos, mendigos frente a otros”:



16. Estudio de *Un lugar (no) puede ser cien veces otro*, dibujo, 2015.



17. Hélio Oiticica. *bólido caixa 9*, 1964. *bólido saco 4*, 1966 - 1967. *bólido área 1*, 1967.

18. Hélio Oiticica. *Parangolé p15*, cubierta 11, incorpora la revuelta, 1967.

19. Hélio Oiticica. Vista parcial de la instalación *Tropicália*. Whitechapel art gallery, Londres, 1969.

Millonario frente a Rosales, frente a Harry Atherton yo era un mendigo [...]. Harry Atherton me invitó una sola vez a su casa en Las Lomas: billar subterráneo, piscina, biblioteca con miles de tomos encuadernados en piel, despensa, cava, gimnasio, vapor, cancha de tenis, seis baños.

(¿Por qué tendrán tantos baños las casas ricas mexicanas?)

Su cuarto daba a un jardín en declive con árboles antiguos y una cascada artificial.

[...] Lo contrario me pasó con Rosales... Vivía en una vecindad apuntalada con vigas. Los caños inservibles anegaban el patio. En el agua verdosa flotaba mierda<sup>70</sup>

La reflexión sobre la casa de juguete que ahora puedo mencionar es que se acercaba más a lo cotidiano, a una manera

de construcción diferente y no a una apropiación, sino a una participación, ya no de uno sino de varios, de “las cosas del mundo con las que me encuentro en las calles”, dice Hélio Oiticica. Él, por ejemplo, hace referencia de un modo de habitar, un modo de vivir específico del contexto en Brasil, la arquitectura de las favelas, con la construcción de los *Penetrables*:<sup>71</sup> a través de diversos materiales como madera, plástico, arena, piedras y plantas, éstos se muestran como testigo y evidencia de un momento político específico, en el que la fragmentación del territorio genera una construcción desde la emergencia, tanto el espacio privado como el público evidencia tácticas del bien común, el objeto existe como un proceso y la posibilidad infinita en el proceso, la propuesta individual en cada posibilidad, ya que el espectador podía ingresar en ellos, como una especie de laberinto. De esta manera, Hélio Oiticica introdujo la esfera pública al museo.

Fácilmente nos podemos encontrar con esas imágenes de la casa idealizada, con imágenes y textos de promesa sobre la vivienda; por ejemplo, los letreros de las inmobiliarias para la compra-venta de casas habitación. “Espacios basura, como lo que queda después de la modernización”.<sup>72</sup>

Utopías construidas desde el poder a partir de una idealización; paraísos artificiales y realidades que se nos presentan desde la apariencia. Casas, edificios, carreteras para construir el espacio público desde copias de grandes ciudades que no encajan en lo local. Imaginar cómo será la reunión con la familia en ese lugar que también se imagina ya construido. El margen geográfico sitúa los lugares en ciertas dinámicas económicas y políticas. Por ejemplo, ¿qué significa una casa abandonada por la migración al vecino país del norte, situándonos desde México? Entonces, ¿desde qué maneras se puede anunciar otro construir en el espacio público?

<sup>70</sup> José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, [México: Editorial ERA, 2001], 8.

<sup>71</sup> Véase *Tropicália, penetráveis PN2* “Pureza é um mito”, *PN3* “Imagética”. [recuperado de: [www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetica-tropicalia-penetrables-pn2](http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetica-tropicalia-penetrables-pn2)] [Consultado por última vez en diciembre de 2016]

<sup>72</sup> Rem Koolhaas, *El Espacio Basura*, [Al fin Liebre ediciones digitales, 2012], 6.

Ahora bien, de qué otras maneras de habitar podemos hablar. Situándonos desde el otro lado, la riqueza, la serie *Ricas y famosas* de Daniela Rossell (1994-2002) retrataba mujeres de clase alta en sus casas. Hasta cierto punto, las fotografías de Rossell mostraban lo inimaginable, en una línea de ficción impresionante que, sin más, estaba inscrita la desigualdad total de México. Otras realidades que deseáramos fueran ficción; un México lleno de inestabilidades y estratos económicos, en el que cada componente raya en lo absurdo porque, en los espacios fotografiados, se mostraban desde animales disecados hasta las decoraciones más ostentosas, con objetos de todo el mundo; por ejemplo, se retrataba a la nieta de Gustavo Díaz Ordaz.<sup>73</sup>

Es pertinente el contraste de estas imágenes a las que nos confrontamos, puesto que ante un panorama de desigualdad social bastante marcado en nuestro país, las fotografías de Daniela Rossell atienden a una realidad inexistente para la mayoría de nosotros<sup>74</sup>. Mientras la pieza de Hélio Oiticica nos sitúa en Brasil de los años sesenta con un sistema político fallido, una de las fotografías de Daniela Rossell nos recuerda el año 1968, año de crisis, de la masacre estudiantil del 2 de octubre, fecha en la que el espacio público se violentó en contra de la vida estudiantil y de muchas personas más. El espacio público es donde se enuncian las inconformidades, pero es también lugar de la represión, del abuso del poder, del abuso de los que se muestran diferentes.

La promesa del vivir, como se anuncia desde el poder, al simulacro se (sobre)vive, que en función de transitar desde la memoria, lo que ya ha pasado agudiza la sensibilidad sobre lo que se nos presenta, desde lo que no se ha vivido, el acontecimiento que ha quedado como testigo, desde las inscripciones que han permanecido en la calle, en el espacio público: el territorio pulverizado como testigo. Vivencia sobre-vivencia,<sup>75</sup> espacio malformado, parchado, encimado, fragmentado, opresivo desde un contexto específico, desde una clase social. Si se toca la calle, si se recorre, se transita y se acerca a zonas de desgaste, en quiebre, orilladas, manipuladas, es desde el espacio privado hacia el espacio público que se proponen otras miradas, otras posibilidades ante los problemas en relación con lo que se dice, se hace y el propio espacio público; siempre dependerá desde dónde sea enunciado.



20. Daniela Rossell, de la serie *Ricas y famosas*, fotografía, 1994-2002.

<sup>73</sup> "Rossell, quien retrata a una mujer rubia que posa con un león disecado". Ruben Gallo, *New Tendencies in Mexican art: the 1990's*, 53. [mi traducción].

<sup>74</sup> Lorenzo Meyer, analista político, dedica su columna en el diario *Reforma* de la Ciudad de México a la relación entre dos temas polémicos: la estadística recién publicada que mostraba que más de 50 por ciento de mexicanos vive en la pobreza y las fotografías de Daniela Rossell. Ídem, 50. [mi traducción]

<sup>75</sup> Francis Aljés, *Relato de una negociación*, 153.



21, 22, 23, 24 y 25. **Espacio Basura.** Intervención. Recolectar polvo y tapar huecos en Ciudad Universitaria, UNAM, México. Realizada con los alumnos del Taller de Arte y espacio Público impartido por Karla Hamilton y Pavel Ferrer en la Facultad de Arquitectura, en el anexo de urbanismo. 2017.

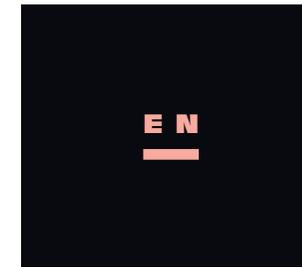




**EL ANÁLISIS DE LA  
IDEA PROMESA DEL  
HABITAR POR MEDIO  
DE LA CONSTRUCCIÓN  
DE UNA RAMPA**

**Sube o baja según se va o se viene.  
Para el que va, sube; para el que viene, baja.**

JUAN RULFO, PEDRO PÁRAMO, 2005.



Este apartado, se analizará la construcción de una rampa ubicada en Cuernavaca, Morelos, México. Ésta es una breve introducción del contexto y los cambios que ha tenido la Colonia Lázaro Cárdenas, en diferentes tiempos. El presente apartado también contiene el texto “El polvorín”, en el que se utilizaron relatos recolectados sobre el lugar que describen esa *topografía en declive*. El escrito, a manera de recorrido, está basado en el texto de Bárbara Mor, *Aquí: una pequeña historia de una ciudad minera en el sudoeste americano: Warren Bisbee Az* (1985).<sup>76</sup>

Esta rampa fue autoconstruida por los vecinos de la colonia Lázaro Cárdenas para marcar una ruta y poder cortar camino; es decir, trazaron una línea que une la avenida principal con una calle para poder llegar más rápido, facilitar su recorrido a pie, tomar el transporte público y poder comunicarse. Dicha línea es una diagonal en el espacio que corresponde a un recorrido distinto. Por ello se pone énfasis en la diagonal, para cuestionar la construcción horizontal y vertical de las ciudades, propuesta por Claude Parent, a la que llamó *la función oblicua*: alternativa y crítica ante las imposiciones de lo que se prometía como progreso; Parent menciona que el nacimiento de la arquitectura vertical, que tenía ya grandes ejemplos a seguir desde 1880 hasta nuestros días, implantó una directriz ideológica,<sup>77</sup> es decir, una imagen del espacio. Dicha alienación y alineación de las ciudades generó a su vez una alienación y alineación de los habitantes, marcada por el gesto vertical, que en lugar de reinventar estructuras, se legitimaban, a lo que Parent añade: “la confianza en la residencia vertical de alta densidad, una solución que no sólo no ha resuelto los problemas de esclerosis urbana, sino que los ha agravado hasta el punto de conducirnos a la asfixia”, refiriéndose a Le Corbusier y proponiendo en respuesta la diagonal, lo inclinado.

De esta manera, *vivir en lo oblicuo* manifiesta que es posible un *suelo vivible*, en donde el cuerpo participa en la sensación de gravedad y el cuerpo retoma el contacto con la materia del suelo.<sup>78</sup> Es por esto, que dicho concepto se retoma en la presente investigación como postura crítica referente

<sup>76</sup> Véase John Zerzan, ed., *Against Civilization. Readings & Reflections*, 1999, 67-69 [recuperado de: <https://archive.org/details/AgainstCivilization>] [Consultado por última vez en julio de 2017] [mi traducción].

<sup>77</sup> Claude Parent, *Vivir en lo oblicuo*, 13.

<sup>78</sup> Ídem., 21.

a la promesa del vivir, a la promesa del progreso, y es, en lo oblicuo que se encuentran posibilidades sobre la arquitectura cerrada e impuesta.

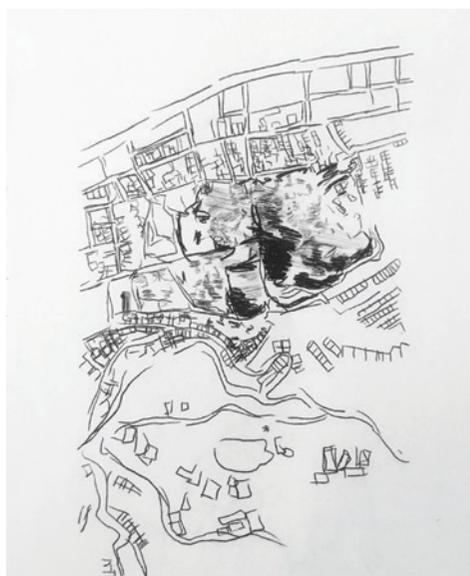
Es relevante acercarnos a la problemática y al porqué se puede analizar la idea de promesa del habitar por medio de esta rampa autoconstruida con material de construcción de desecho. Como se mencionó antes, desde el suelo se manifiesta una posibilidad de contacto, de recorrido y significación. Así, este análisis se aleja de las verticales y desde el suelo se analizan conflictos, pero también apropiaciones locales que no siguen una directriz ideológica impuesta y que, al contrario, se da una proximidad al suelo, a la materia y al habitar. De ahí la trascendencia, sobre todo el proceso de construcción y las significaciones que la rampa puede tener para acercarnos a las posibilidades desde el espacio público en relación al arte público, las cuales, a su vez, se relacionan con la materialidad, el espacio y el cuerpo en la *función oblicua*.

Su construcción se realizó en diferentes lapsos, el material utilizado fueron donaciones de los vecinos. Si alguno de ellos estaba construyendo algo –su casa, un cuarto, el baño, escaleras, la loza o el aplanado– y le sobraba material –piedra, cemento o mezcla–, lo utilizaban para construir la rampa.

El material salía del espacio privado (la casa) al espacio público (rampa para uso común). Cada momento y tiempo de construcción se evidencia con los diferentes materiales de construcción. La rampa señala cinco fases de autoconstrucción, las cuales se identifican claramente al recorrerla completamente. Cada fase de construcción se marca por los materiales utilizados y las maneras de construirlo, una parte se observa de cemento con piedra, muy burdo, la siguiente solo es cemento un acabado liso y otra es una mezcla de cemento con grava; a través del recorrido son observables los contrastes de materiales y las texturas visibles nos permiten ubicar los momentos de autoconstrucción que tuvo la rampa.

Varias preguntas derivan de lo que está alrededor de la autoconstrucción: ¿por qué esa zona es la única que no cuenta con pavimentación en las calles?, ¿por qué se observa cierto tipo de segregación?, ¿por qué hay muchas casas construidas desde la emergencia? Es importante señalar que la colonia fue y es una zona de minas en la cual aún existe una mina donde se extrae arena. De esta manera, la rampa cercana a la mina de arena se manifiesta como trascendencia a las imposiciones de lo que un suelo poroso promete, ya que el contexto de la colonia Lázaro Cárdenas se convirtió en un signo silencioso pero imponente de la explotación de los recursos naturales y de algunos habitantes –explotación que ha generado la topografía en declive del lugar.

Desde otro caso particular, por ejemplo, el proyecto de una colonia obrera desarrollado entre 1942 y 1943 por el arquitecto y urbanista Hannes Meyer, en



26. Estudio para **La construcción de una rampa juntos en el espacio público. Cinco acontecimientos**. Mina de extracción de arena cercana a la rampa. Dibujo, 2016-2017.

27. Estudio para **La construcción de una rampa juntos en el espacio público. Cinco acontecimientos**, dibujo, 2016-2017.



28. **La construcción de una rampa**. Rampa autoconstruida ubicada en Col. Lázaro Cárdenas, Cuernavaca, Morelos, México. Ampliación de dibujo sobre papel. 60X100 cm. 2016.

una zona al poniente de la Ciudad de México, la cual muestra cómo el diseño se basó en el estudio de las condiciones del lugar por lo que se benefició de cierto aislamiento geográfico, “las áreas boscosas a los lados sur y oriente del terreno y la zona de una mina de arena discontinuada al lado poniente constituyen colchones naturales” es decir, “pertenece a la gran urbe, pero a su vez estaba alejada de ella”, sin embargo, no fue realizado por él y bajo el nombre de otro proyecto, una década después, se perdió definitivamente el propósito general: “autosuficiente, comunitario, y, sin duda, utópico”. La propuesta era “vivir de la ciudad misma”,<sup>79</sup> en un sentido más horizontal.

El problema de los materiales que se extraen del subsuelo me interesa, pues forman parte de lo que Lefebvre señala como “flujos de energía, de minerales, de mano de obra, de turismo con el método de escenarios o esquemas del porvenir, del futuro. Se examina lo que pasaría si tal variable cambia, por ejemplo, qué pasa si el petróleo árabe escasea, si los minerales que vienen de África escasean”.<sup>80</sup> ¿Qué pasa con una topografía en declive? y, por esto, desde el arte se puede enunciar, evidenciar y cuestionar.

Sabemos o podemos vislumbrar qué pasará cuando en la colonia Lázaro Cárdenas ya no se pueda extraer más arena y los últimos agujeros o huecos sean rellenados de basura, cascajo o escombros. Los suelos porosos ceden y se encarecen, las casas que fueron construidas en los huecos de las minas anteriores, en agujeros rellenados o las que están alrededor de la mina a un lado del abismo, también podrán ceder al suelo y sus funciones cambiarán en relación a los intereses para generar capital. Considerando que el tejido urbano es también el resultado de las dinámicas del urbanismo popular “quienes con sus propios recursos humanos y materiales han construido espacios habitables en un contexto de informalidad jurídica y urbanística.” La ciudad de México registra alrededor de un sesenta por ciento de dichas dinámicas.<sup>81</sup> De ahí que el interés por los materiales de construcción en desecho radica en las apropiaciones que se hacen de estos.

79 Héctor Quiroz [comp.], *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada desde México*, 71-79.

80 Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, 227.

81 *Op.cit.*, Héctor Quiroz, 11-12.

## EL POLVORÍN

¿Dónde vives?

En El polvorín, por donde está la Coca. Bueno...más adelante, pasando la escuela primaria.

¿Hasta las guacamayas?

No antes, por los tacos de Doña Vicky...más fácil, justo donde está el oxxo.

¿El nuevo?

Sí, ese. En la siguiente das vuelta a la izquierda.

Polvo, arena; piedra, madera y cemento; agua, óxido. Lo molido, lo triturado, el fragmento son signos de explotación. ¿Cómo se hace un hueco en la tierra? Se utiliza pólvora, se hace estallar. Desde el borde superior hacia abajo: cascajo, óxido, madera podrida, grasa, partes de autos, perros cubiertos con cal. Cada color derramado sobre otros, niveles de erosión fusionados; cada textura geológica arrastrándose por el declive. Cristales, plásticos, clavos, colchones, resortes deslizándose en cámara lenta al centro del agujero. Profundo, muy profundo. Sedimentos de la belleza, del derrocamiento histórico, sedimentos del capital. Sedimentos de arena, polvo. Capas sólidas de hundimiento. Constructoras, casas, ciudades. arena.

El polvorín era sólo una zona de paso. En la década de 1950 fue parte de un recorrido, de un plan urbanístico: progreso. Promesa. Palmeras, mangos, guayabos, changos, guacamayas, gatos monteses, un edén. Verde, colinas, montes, valles. El terreno era vasto, muy grande, junto a una desembocadura del río Apatlaco. Las fosas sólo eran ligeras depresiones de tierra, arenosas; con el establecimiento de la minería comenzó en serio.

Se donaron terrenos en la cumbre y ese poblado se convirtió en el punto de conexión entre pueblos: de llegada y salida de Cuernavaca a México, Cuernavaca a Guerrero y a los municipios del sur de Morelos. Sin embargo, duró poco como zona comprometida al progreso. El terreno arenoso prometía otros usos. De la profundidad, lo oscuro. Visionarios pidieron abrir otro camino más corto. Mejor dicho, para evitar pasar por una zona popular. Lo que quedó de lo que contemplaba el plan urbanístico fue un techo de cascarón. Arco de Félix Candela: estructura que enmarca los autos chocados de las grúas el polvorín. De lo verde queda un letrero vistoso de Jarritos que contrasta con el rojo de Coca Cola.

La nueva calle, que si era digna de ser vista, marcaba profundidades por las colinas, por el río, por la vegetación. No había profundidades creadas por acciones duras, pero sí elevaciones, poder político. De Humboldt a Guacamayas, pasando por Palmira, Lázaro Cárdenas la fundó. En alguna de esas casas, las de Palmira, se firmó el decreto de la expropiación petrolera. Materiales, líquidos, viscosos, densos, polvosos, escurridizos y más. Techos de cascarón. Desde lo más alto, en la colina, las alas, una iglesia, nuevamente de Félix Candela; al bajar, la Fuente de los abanicos, adornada con luces de colores y un reno cada diciembre. En el recorrido: más techos de cascarón

(Félix Candela), la Glorieta de la Luna con un mural y un cohete. Después las bolas, así lo conocemos, así dice la gente o si queremos el título institucional. El gran camellón escultórico del Paseo de la Reforma al estilo Gaudí. Capulina lo podría constatar.

De lo que queda, si queda algo: todo con imperfecciones, nada brillante, opaco. De guacamayas una esfinge de piedra con forma de guacamaya. Ni gatos monteses ni changos, ni árboles frutales. Las películas con escenas en algunos sitios de ese plan urbanístico, Tizoc, Pedro Infante y María Félix. Tongolele y Tarzán. Del río, la espuma de los días. Basura, espuma desbordante cada época de lluvias.

La calle de siempre. Topografía en Declive. Y cada vez profundo, más profundo, como una muela. Camiones en desfile al desfiladero. Uno tras otro desde las siete de la mañana. Rellenos, basura, de escombros, de arena, de piedra. La tierra rayada, marcada. Alienaciones de papel, llantas, plástico negro, engranajes, óxido, el hedor de lo muerto. Autos encimados, herrumbre, azulejos, varillas, sólo pedazos, capas muy arraigadas de polvo encima de más polvo. Casas Geo, sube, baja, amontonamientos, deshuesaderos, piedras, madera, pedazos de polines, material amontonado. Tierra, Cicatrices de la eficacia aumentada. El olor, el polvo se combina con otras partículas. Empleos de jornadas de ocho horas. De lunes a viernes. Los sábados: otra cosa que pueda dar algo más. Ruido. Taladros para romper piedra, para hacer hoyos. Ruidos repetitivos de máquinas. Horas, horas. Máquinas que derrumban, que jalan, que amontonan, que cortan, que cargan. Profundo, muy profundo. Cinco minas. Topografía en declive. Ahora sólo una mina en activo. Pero el problema no se acaba cuando se cierra una mina. Los suelos cedon, porosos. Y los huecos desde lo profundo siguen siendo huecos aunque a la vista estén cubiertos.

De repente vuelan pedazos de basura, bolsas, papeles en el aire. Cada tanto hay choques de temperatura. Se generan polvaredas que duran de diez a quince minutos. Tortillas en motocicleta, el extra, el gas, cloro, suavizante, amoniaco. Compra fierro viejo que venda, elotes, nieves, tacos, mecánicos, pozole, quesadillas. Cubetas en las calles.

De la basura. La recolección, antes de ser recogidos en montones y eliminados inmediatamente. De la vista nada más. En los bordes, varios trabajadores, recolectores abren bolsas, cajas; separan papel, botellas de plástico, de aluminio. Buscan basura para vender, si hay madera u otros materiales más rígidos como plásticos, servirán para prender leña o tapar algún hueco de los espacios improvisados para dormir. Martes, jueves y sábado antes de que suene la campana del camión de la basura. Sedimentos con horarios. Esto fue y continúa. La tierra que ya no da más, se vuelve a vender. Antes es rellena. Más basura, los huecos no productivos se rellenan. Algunos sólo la superficie. Otros se intentan nivelar al horizonte próximo. Profundo muy profundo. Las minas que ya no son minas ahora son colonias: se revenden como terreno para construir casas sumergidas en la profundidad. Suelos porosos, quince metros, veinte metros abajo. 80 escalones para bajar y 80 escalones para subir. 30 metros, 40 metros abajo. Zonas de emergencia.

Calles de arenas movedizas. Y los huecos, la profundidad no se alcanza a ver. Esta oculto tras bardas, rejas o casas.

Derrumbes: cinco enormes piedras, personas heridas, lesiones. Protección civil no baja en la oscuridad por lo peligroso. Los trabajos de auxilio en los derrumbes se reanudan al amanecer. Cadáveres, narco-mensajes, cobijas. Una persona ciega que ha cedido a la topografía. Profundo muy profundo. Zona de alto riesgo. Derrumbes constantes, terreno accidentado. Grietas con cemento y partes de polvo impregnadas con manchas de varios colores. Rojo. Aún se opta por el camino de Palmira, la calle es más amplia. Hay oxxos, Seven Eleven, condominios reformados, casas grandes en venta, promesas de terrenos, fraccionamientos con seguridad, una fuente abandonada, portones grandes, árboles, farmacias Guadalajara, Del ahorro, carnes de corte grueso, asados, un puente que tuvo que ser ubicado en las Águilas y el de las Águilas en Palmira gracias a la construcción del paso exprés; más oxxos, Hellen Keller, Santa Clara, zona de alcoholímetro, casetas de vigilancia, escuelas de paga.

Polvo, arena; piedra, madera y cemento; agua, óxido. Aquí se avecina algo. El derrumbe, los declives, la topografía, el suelo poroso cede. Lo hundido. Profundo más profundo. Casas sin permisos de construcción, ubicadas a las orillas de las minas, erosiones naturales. El peligro ya se les notificó, pero, ¿hay otro lugar para vivir? Inundaciones, escurrimiento, el suelo arenoso ayuda. Cada semana se repite la misma situación. Bardas dañadas. Ya está por acabarse. En el pasado hubo minas. Los niños abundan, los perros también. En la calle y en las azoteas. La colonia, topografía en declive, ha aprendido sobre su propia naturaleza, desde los recursos ocultos de la tierra. Profundo más profundo, descender a lo oscuro, al abismo, cavado. El agujero, los agujeros, del horizonte hacia abajo. Un puñado de polvo.

ACONTECIMIENTO DOS





# ARENA



EL CONTEXTO DEL ESPACIO PÚBLICO

# 21

EL \_\_\_\_\_ HORIZONTE \_\_\_\_\_ Y  
LA \_\_\_\_\_ INCIDENCIA \_\_\_\_\_ DE \_\_\_\_\_ LA  
VERTICAL \_\_\_\_\_ EN  
ESPACIO \_\_\_\_\_ PÚBLICO

**Humpty Dumpty sat on a wall,  
Humpty Dumpty had a great fall.  
All the king's horses and all the king's men  
Couldn't put Humpty together again**

## SE HAN

colocado sobre la mesa varios ejemplos, si bien atienden a diferentes propósitos, hay una intención por problematizar desde un contexto o un sitio específico, y nos dirigen al espacio público. Pero, ¿cómo se ha llegado a problematizar, enunciar, evidenciar o tensionar operaciones que toman sentido de este espacio? Por ello, me introduciré a la arquitectura y escultura. Si ya habían caído el Ángel de la Independencia, las Torres Gemelas o el muro de Berlín, las estatuas o edificios también empiezan a caer, entonces ¿podría ser más significativo la demolición que su elevación?

El apartado anterior dio ciertas aproximaciones sobre materia-tiempo-espacio –la construcción de una rampa–; las problemáticas de los lugares se presentan cuando los recorremos y no de otra manera. He manifestado cierto énfasis en complejos arquitectónicos, en el trazo urbanístico, en el momento justo de su caída, pero ¿por qué? ¿Qué relaciones podría tener, una ciudad, un edificio, una escultura?

Empecemos por lo evidente, si nos preguntamos qué disciplina artística ha convivido y participado más en la creación de lo urbano, podríamos decir que es la arquitectura. Y al andar sobre una calle y llegar a una glorieta, nos encontramos con una monumento, seguimos caminando y a lo lejos vemos otro; por lo que también desde el trazo urbanístico se le ha asegurado a la escultura una larga presencia en lo urbano.

Pero ¿hay otras maneras de monumentalizar la ciudad? Canclini respondería que sí, “de trazarla a partir de verticales o de elevaciones, como los espectaculares –de manera semejante a los monumentos erguidos en lugares estratégicos– sin embargo, la fugacidad de estos mensajes hace difícil decir: ‘te espero bajo el cartel de Coca Cola’”.<sup>82</sup>

Y de aquí para entender el trazo urbanístico -arquitectura y escultura- partimos de dos líneas: la horizontal y la vertical; éstas generan el paisaje y la arquitectura. Anteriormente esas líneas correspondían al sol y al horizonte, su observación modificaba recorridos. De un espacio cuantitativo se pasó a uno cualitativo mediante el relleno del vacío circundante por medio de cierta cantidad de llenos que servían para orientarse. De ese modo, el espacio ha sido ordenado de acuerdo con esas dos direcciones.<sup>83</sup>

82 En: [<http://www.pac.org.mx/assets/site/images/general/2-Arte-y-ciudad-SITAC-PDF.pdf>. 47.] [Consultado por última vez en enero de 2017]

83 Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, (Barcelona: Editorial

Nos enfrentamos a problemas que ya se habían señalado en relación a la arquitectura, pensemos en la postura sobre lo arquitectónico que presenta Claude Parent en el sexto número de la revista manifiesto *Architecture Principe*, editada por él y Paul Virilio:

Una arquitectura traumatizada y culpable que traslada su obsesión de campos de concentración y de deportados al mundo de la vivienda, y lo disimula bajo la necesidad de orden, de método y de tecnología.

Una arquitectura de impotentes, enmascarada bajo un antifaz de indignancia y de bondadoso apóstol del sector social de la construcción.

#### SIMULACRO

Una arquitectura ignorante de sus medios específicos, que esconde su miseria vendiéndose a la industria, identificándose con el objeto, adorando el becerro de oro del automóvil, eludiendo la responsabilidad de la previsión de su futuro mientras se hace móvil.

Una arquitectura de jóvenes creadores castrados que se desliza apresuradamente tras las grandes glorias, nacionales e importadas, siempre y cuando la muerte garantice su autenticidad.

Una arquitectura de sepultureros necrófagos exhumando cada día pre- cursores muertos o viejas vedettes exhaustas, para esconder su angustia ante la creación que el mundo le exige y que, temerosa, incapaz de imaginar, se disfraza de humildad.

Una arquitectura de ciencia ficción donde solo la apariencia es audaz mientras que el esqueleto es el mismo de siempre.

Una arquitectura de estetas que cambia solo de piel pero no de alma.

Una arquitectura de polichinela que, falta de pasión, se expresa a través de la pirueta y se admira en bloque: la Opera cuando está limpia, el Grand Palais porque es mixto, la Torre Eiffel porque es inútil, Versalles porque es aburrido, la Plaza de la Concordia porque recoge los automóviles, las catedrales tan sagradas, 1900 tan divertido, Haussmann tan bulldózer, bajo la alta justificación del por qué de la historia.<sup>84</sup>

La vertical interrumpe el equilibrio del horizonte y es la misma vertical que se transforma en discurso. “El suelo ya no existe. Hay demasiadas necesidades básicas que han de satisfacerse en un solo plano. Se ha abandonado la horizontal absoluta.”<sup>85</sup> La vertical, en ese sentido, asume *monumentalidad*, *elevación* y *separación*. Los espacios simbólicos se ocultan por la economía y la dominación. Entonces es necesario repensar el espacio no como aglutinamiento de verticales, sino como algo heterogéneo, diverso de realidad plural. Bajo este cuestionamiento, la investigación abandona la arquitectura cerrada, gris y homogénea, para apostar sobre una *arquitectura abierta*, abierta

Gustavo Gilli, 2013], 39-40.

84 Claude Parent, *Vivir en lo oblicuo*, 11.

85 Rem Koolhaas, *El espacio basura*, 11.



29, 30, 31 y 32 *Un lugar [no] puede ser cien veces otro.* Recorrido y reunión en casa deshabitada. Dibujos en papel vegetal de otras posibilidades de espacio sobre fotocopias de fachada de casa y plástico para embalaje sobre columnas de la fachada. Domicilio conocido, Estado de México. 2015.

en el sentido de su construcción y en el de la relación de unos con otros, considerando las características específicas de cada localidad, su memoria, arraigo y modo de vida. El proyecto también se vuelca a generar nuevas monumentalidades que refieran a la escultura y a la arquitectura como un reclamo a otras posibilidades de lo ya construido y para atender a lo que se construye cotidianamente.

Sobre el problema de la escultura y el monumento, y en esa misma planificación del espacio, “la escultura transformada en discurso de poder se muestra inseparable de ciertas convenciones que la condicionaron desde el monumento.”<sup>86</sup> Pero qué ha sucedido con esas esculturas elevadas sobre un pedestal que ocupan las plazas públicas, existen esculturas que se convierte en alberca pública<sup>87</sup>, esculturas que se convierte en un cómodo asiento y sombrilla para el sol; esculturas quemadas, tiradas, rayadas; esculturas que no representan a la ciudades pero que están presente en todos los retratos de los turistas<sup>88</sup>; esculturas que cambian de nombre: “El atorado”, “El enano”,

86 Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Trad. Adolfo Gómez Cedillo, [Madrid: Alianza Editorial, 1996], 63

87 María de los Ángeles Cornejos, *Del monumento al lugar. Relaciones y apropiaciones entre escultura pública y ciudad*, Tesis de Maestría, Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012, 37-39.

88 Véase la entrevista de Luis Montes R. a Miguel Cereceda Sánchez sobre el fracaso del monumento y el ejemplo de la sirenita de Copenhague, [recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yCHahN6BqCM>] [Consultado por última vez en diciembre de 2016]

o “Las bolas”<sup>89</sup> por mencionar algunos. Entonces, qué es lo que queda como memorial, sino realmente las apropiaciones que se hacen de esas esculturas en el espacio público. “Paradójicamente, aun cuando el monumento es una representación del pasado, una objetivación de lo acontecido, no es una construcción acabada”.<sup>90</sup>

A partir del siglo veinte, con ese impulso de la modernidad y gracias al rompimiento con la tradición en el campo de la escultura, la representación conmemorativa entra en crisis. Ante la pérdida del pedestal –de la vertical– la escultura encuentra en diversas formas, materiales y procesos otros espacios de experimentación que pertenecen a la arquitectura pero que no son propiamente arquitectura: algo a la mitad, como cuando tomamos un puño de arena y ésta se cae entre los dedos, paisaje sin ser paisaje. Krauss hace un recorrido en la escultura de las décadas de 1960 y 1970 y se refiere a ésta como el *campo expandido*<sup>91</sup> de la escultura.

Una excavación en la tierra, plástico teñido, alambre, desperdicios de filamentos amontonados, toneladas de tierra, cajas con espejos, todo lo que cabe en una sala que no es sala, cobertizos de madera parcialmente enterrados, depresiones, laberintos, marcas, desplazamientos de espejos; otras maneras de operar desde el actuar en el espacio, evadir el museo: el land art o la pertinencia de generar una relación de la obra con el lugar: el *minimal* –no paisaje, paisaje, arquitectura y no arquitectura–, y el *site specific* –paisaje y arquitectura–.<sup>92</sup>

En esos nuevos paradigmas entramos a lo político y lo cultural de la escultura. En la década de 1980 y 1990, Brea expuso, partiendo de la propuesta de Krauss, un nuevo esquema sobre el concepto de *lugar*. A través de varios ensayos, analizó las prácticas significantes del espacio público, lo real, lo simbólico y lo imaginario, que finaliza sobre el concepto del impulso *utópico-crítico*.<sup>93</sup> En el cual, refiere la atención a los usos públicos de la escultura donde es necesario retomar la construcción de un *lugar* por medio de la congregación y la experiencia. Allí es posible inscribir la escultura en el espacio político y social de la ciudad, “porque es en un lugar donde el espacio se transforma en algo significativo”.<sup>94</sup> No sólo de las formas, sino de las formas concernientes al uso público, a su relación contextual con el tejido social, a su condición de prácticas comunicativas, significantes, realizadas por sujetos de praxis y experiencia, “que sean expresión de *mundos de vida posibles*”<sup>95</sup>.

Desde México, en esos mismo años que nos sitúa Krauss y Brea (1960

89 Véase el ejemplo de la escultura “El atorado”, publicada originalmente en *Monumentos mexicanos de las estatuas de Sal y de Piedra*, de Helen Escobedo y Paolo Gori, recuperado de: Robert Smithson, *Selección de escritos* [México: Alias, 2009], 11.

90 *Op.cit.*, María de los Ángeles Cornejos, 36.

91 *Op.cit.*, Rosalind Krauss, 68.

92 Ídem, 68.

93 José Luis Brea, *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*, 37-38.

94 María de los Ángeles Cornejos, *Del monumento al lugar*, 15.

95 *Op. cit.*, José Luis Brea, 39.

a 1990) una de las exposiciones que concibe precisamente esa condición de espacio político y social es *La era de la discrepancia, 1968-1997*. Me parece importante señalarla ya que ésta, da inicio en 1968, año del movimiento estudiantil en Tlatelolco, año que marca un violento final de una etapa de relativa tolerancia; cultura de una época definida por una crisis.<sup>96</sup> A partir de ese acontecimiento y los subsecuentes como el levantamiento zapatista (1994) y la crisis política y social (1995) se abordaron cambios socioespaciales provocados por perturbaciones que reconfiguraron propuestas artísticas a partir de una postura a veces en contra del sistema, a veces en contra de las instituciones de arte. El cine, la gráfica, los murales, propuestas efímeras, acciones, registros, fotografías, textos, en la calle, espacios experimentales. Manifestaciones en donde el espacio público se asume como político: “Fluxshoe, caminatas de la basura, el nuevo arte de hacer libros, galerías quemadas con gasolina, poemas denominados topográficos, postales, objetos recolectados, intervenidos, acciones de sabotaje, montaje de momentos”.<sup>97</sup> Desde estas prácticas de nuevo se insiste cómo es que se llegó al espacio público y desde qué necesidades. Ya que estableciéndonos como democracia en el que hay una simulación tanto del gobierno como de nosotros como ciudadanos, las propuestas artísticas se ven transformadas y el sentido del arte es otro.

De esta manera, ante un reclamo de las tensiones vividas, de las sensaciones de molestia y perturbación, el espacio público es necesario asumirlo como “espacio común de recuperación de interacción y relación, un espacio en donde el individuo ejerce sus derechos y entiende sus obligaciones”<sup>98</sup>. Y de qué hablamos cuando decimos espacio público, precisamente no solamente de la calle ni de los emplazamientos, ya vimos que es necesaria la *perdida del pedestal*, que posiblemente signifique más un derrumbamiento de la escultura que su elevación, es decir, el espacio público en sentido amplio como lo menciona Luján Baudino, “el espacio público comprende los espacios de libre acceso, que tanto puedan ser realizados en espacio virtuales o físicos pero que sean “accesibles al ciudadano: una biblioteca, un lavabo, un vagón de tren, una página web, un muro en una plaza o cualquier rincón de la ciudad”<sup>99</sup>

96 Oliver Debroise, trans., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* [México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006] 21.

97 Ídem., 66-439.

98 Luján Baudino, “Una aproximación al concepto de arte público”, *Boletín Gestión Cultural*, No. 16: Arte Público, abril, [2008]:7. [recuperado de: <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bg16-LBaudino.pdf>] [consultado por última vez en junio de 2017]

99 Ídem, 4.

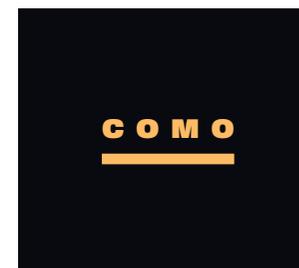
# 22

ARTE \_\_\_\_\_ Y \_\_\_\_\_ ESPACIO PÚBLICO.

ARTE \_\_\_\_\_ PÚBLICO

Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena,  
porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.

JORGE LUIS BORGES, EL LIBRO DE ARENA



ya se hizo mención, el arte público se plantea desde el espacio público como *lugar*, donde coexisten otros espacios diferentes -no exentos del conflicto. Se plantean diversos grados de aproximación y distanciamiento, entre un orden social desigual e injusto y un orden político teóricamente equitativo. “Lo que antes era una calle es ahora un escenario potencialmente inagotable para la comunicación y el intercambio”.<sup>100</sup>

Debido a esto, el desarrollo de este apartado lo conforman dos ejes que transforman el espacio en *lugar*: el significado del ritual en la cooperación de las actividades cotidianas y el arte público como giro o variación del artista y del ciudadano.

La primera intención sobre el ritual se devela en dos imágenes: la construcción de una escalera y la acción de pasar una cinta métrica. Rituales de cooperación suscitados desde el trabajo y desde la actividad cotidiana acentúan estímulos y acontecimientos vinculantes. Empecemos con la construcción de una escalera, una fotografía de Johnston<sup>101</sup> que aparece en la portada e introducción de *Juntos. Rituales, placeres y política de la cooperación*, de Richard Sennett. Esta fotografía muestra la construcción de una escalera, seis personas que trabajan en diferentes segmentos de ésta. “En ella cada uno exhibe una habilidad diferente, aunque relacionada con la de los demás, y todos, aunque absortos en su propio trabajo, son conscientes de los otros”.<sup>102</sup> La escalera se muestra en diferentes etapas de su construcción, los trabajadores atentos a los detalles y otros asegurando los postes del barandal.

### ¿Qué podría significar esto si hablamos de arte público?

Antes vayamos a la segunda imagen o acción: Pasar una cinta métrica en una hilera. En una reunión para organizar una exposición, con el apoyo de actividades culturales de la Universidad Politécnica de Valencia, a cargo del Dr. David Pérez –director de esa área y profesor investigador de la Facultad



33. Frances B. Johnston, *La construcción de una escalera*. Hampton Institute, s.f., placa de vidrio, 1966.

<sup>100</sup> Manuel Delgado, *El espacio público como ideología*, [Madrid: Catarata, 2011], 27-33.

<sup>101</sup> Véase Frances B. Johnston, *La construcción de una escalera*, Hampton Institute, s.f., placa de vidrio, [recuperado de: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3481\\_300062309.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3481_300062309.pdf), 47] [Consultado por última vez en julio de 2017].

<sup>102</sup> Richard Sennett, *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*, [Barcelona: Editorial Anagrama, 2012], 94.

de Bellas Artes de la misma universidad– necesitábamos resolver qué bases utilizaríamos para ésta. Nos dirigimos al cuarto donde se encontraban todas las bases –peanas– que podíamos utilizar (la primera imposibilidad: comunicarnos, aun en el mismo idioma, nombres distintos para un solo objeto).

David le pidió a su asistente, Lola, que consiguiera una cinta métrica para medir las bases y decidir cuáles nos servirían. En el cuarto nos encontrábamos cinco personas: Montse, la chica de servicio social en la puerta, enseguida Lola, luego Reyna, una compañera, más adelante David y al final del cuarto yo, lista para medir la base. La cinta métrica llegó y mientras Montse se dirigía hasta el final del cuarto para entregármela, David la interrumpió y le dijo “no, quédate allí”. Ella hizo una cara de extrañeza, mientras David decía: “que pase por todas las manos”. Lola, un poco desesperada, se la quitó de las manos, saltó a Reyna y se la dio directamente a David. David la regresó nuevamente a manos de Montse y dijo “no, por todas las manos”. Nuevamente se repitió la acción, la cinta métrica de mano en mano, hasta llegar a las mías. Acabé de medir y la cinta regresó de la misma manera de mano en mano hasta Montse. Lola, molesta y desesperada, movió la cabeza y dijo: ¡Ay, David!

No puedo asegurar qué estaba pensando David, lo que sí puedo mencionar sobre la construcción de la escalera y sobre la acción de pasar de mano en mano una cinta métrica es que las dos acciones corresponden a los rituales de cooperación, en los que la habilidad de cada individuo repercutía en todos y en el entorno. Desde el lugar de trabajo se generaba un ritual. “El ritual es lo que permite el funcionamiento de la cooperación expresiva”.<sup>103</sup>

Referente al segundo eje, sobre las aproximaciones del ritual desde la práctica artística, podemos mencionar que eliminar el mito del artista es contundente para hacer de la práctica artística una reflexión, ejerciendo nuestra ciudadanía, entendiendo que nos afectamos unos y otros. Aquí, las propuestas artísticas que se mencionarán adquieren significación desde lo que puede ser el espacio público en relación a lo construido y a lo que se construye cotidianamente.

Dichas reflexiones son abordadas por el concepto de *arte público* que desarrolló el artista Iraní, Siah Armajani. El *arte público* coloca al arte en relación a una resignificación de la condición de ciudadanos y del espacio público, delogo Siah Armajani,acional Centro de Arte Reina Sofntro del cato, un vagdos en espacio virtuales o fisicos vacita refelxion es qdedededel sentido cívico.<sup>104</sup> Específicamente, la palabra *artista* se diluye para dar paso a la palabra *ciudadano*, desde allí adquiere su sentido preciso:

Nuestra intención es la de volver a ser ciudadanos... Por medio de las acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos

<sup>103</sup> Ídem., 35.

<sup>104</sup> Manifiesto: La escultura pública en el contexto de la democracia americana, en el catálogo Siah Armajani, (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999) [recuperado de: [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/1999020-fol\\_es-001-siah-armajani.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/1999020-fol_es-001-siah-armajani.pdf)] [Consultado por última vez en mayo de 2017].



34. Sandi Hilal, Charlie Koolhaas, Alessandro Petti, *La ciudad de la muerte*, Cairo, fotografías, 2006.



35. René Francisco, *Proyecto palitos*, registro de desfiles y manifestaciones conmemorativas en la Plaza de la Revolución de la ciudad de La Habana, 2008.

es que el arte público es no monumental. Es bajo, común y cercano a la gente. Es una anomalía en una democracia celebrar con monumentos. Una democracia real no debe procurar “héroes”, ya que exige que cada ciudadano participe completamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público... la obra de colaboración es la metodología esencial para identificar y resolver los problemas públicos.<sup>105</sup>

Un ejemplo de ello es Francis Alÿs, que desde acciones sencillas genera grandes efectos en la participación individual. Para la pieza *Cuando la fe mueve montañas*,<sup>106</sup> Alÿs convocó a 500 voluntarios para que desplazaran una duna de 500 m de diámetro, de un punto a otro. Actividad ardua si pensamos en lo que cada persona tenía que hacer con una pala, ahora, multiplicar esa tarea por 500 personas, el trabajo notablemente disminuía. El ritual adquiría inmensas consecuencias. ¡Realmente se podía trasladar una duna! Una hilera de personas, una hilera de fragmentos. “La solución de problemas también exige alterar a los demás sobre algo insólito y compartir conocimiento de un modo efectivo: se trata de una comunicación no rutinaria, cooperativa”.<sup>107</sup>

Entre lo que sucede con algún objeto, entre lo que sucede con la construcción de algo, o entre lo que sucede de alguna idea hay un *entremedio*. “Entonces, intervenir es venir entremedio de las cosas. La calle debe seguir siendo, el sujeto sigue siendo... va a ser alterada por aquel que la recibe, nunca más va a ser la misma.”<sup>108</sup> Este *en medio* de, resultado de un proceso de actuar y hablar, no es tangible pero existe, Hannah Arendt considera ese *en medio* de como realidad intangible, a la que denomina *la trama* de las relaciones humanas.<sup>109</sup> Para el caso particular de la investigación, *la trama* adquiere un papel importante y fundamental en el sentido de que las acciones en el espacio público se inscriben en esa realidad, ya que el arte público existe en tanto sus particularidades intangibles, efímeras, cambiantes, dinámicas, movibles y no controladas, sin principio ni fin como la arena.

Y desde la diversidad de *la trama* podemos mencionar apropiaciones, intervenciones, acciones o registros de maneras de habitar. Colocar un tendedero amarrado a una tumba: El cementerio habitado de El Cairo, donde las tumbas coexisten con un tendedero amarrado a ellas; o bien, es la misma construcción de la tumba que da la bienvenida a la casa antes de encontrarte con la puerta de entrada.<sup>110</sup>

<sup>105</sup> Siah Armanjani en una discusión con el arquitecto César Pelli, el 22 de enero de 1968 en San Francisco Museum of Modern Art. En: Javier Maderuelo, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1980* (Madrid: Akal, 2008), 240.

<sup>106</sup> En: [lalulula.tv/cortitos/sueltos/francis-aly-s-cuando-la-fe-mueve-montanas] [Consultado por última vez en junio de 2017].

<sup>107</sup> Richard Sennett, *Juntos*, 220.

<sup>108</sup> Francisco, Sanfuentes Von Stowasser, “Arte y calle: precariedad y desaparición”. Material del curso *Arte y Espacio Público* impartido en UAbierta, Universidad de Chile, 2016: 3.

<sup>109</sup> Hannah Arendt, *La condición humana*, 207.

<sup>110</sup> Véase, Sandi Hilal, Charlie Koolhaas, Alessandro Petti, *La ciudad de la muerte*, Cairo

Las microconstrucciones en La Habana: se construyen un sinfín de soluciones para que, mientras acontece un desfile en la ciudad, las banderas proporcionadas para ondear en el recorrido y animar el festejo, se transforman a partir de su destrucción en pequeñas tarimas para ver mejor, asientos para descansar durante el desfile, vasos o servilletas. Inmediatamente después del evento, cada solución construida de palos y papel es nuevamente destruida para construir elementos que faltan en las casas, desde jaulas para los animales hasta barandales.<sup>111</sup>

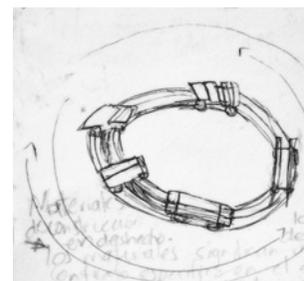
Colocar pasto, colocar cemento. Podemos seguir insistiendo en estas dinámicas desde el espacio público, sin principio ni fin, en tanto que atienden a las actividades cotidianas desde la necesidad, desde el sentido cívico, desde las propias habilidades, posibilidades e imaginación, reconociendo a uno y a otros. Una ampliación de un área verde en una banqueta de la Ciudad de México,<sup>112</sup> donde la mayoría del trazo urbano da preferencia al automóvil, a los edificios, al cemento, a lo gris. Monsanto es al maíz como Cemex a las calles.<sup>113</sup>

¿Cómo una plancha de cemento puede dejar de ser una plancha de cemento? Hablamos del mismo colectivo que realizó la ampliación de un área verde en la banqueta: Tercerunquinto, con la propuesta *Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey*.<sup>114</sup> En ella utilizaron un terreno para colocar una plancha de cemento donde estaba prohibido construir, de la misma manera en que se insertan muchas de las construcciones de vivienda desde la ilegalidad. La acción consistió en preparar el suelo –limpiar y emparejar– para poder colar el cemento, su presencia como objeto de pavimentación fue transformándose por las actividades cotidianas de los habitantes. Las estrategias de ocupación fueron diversas: fiestas, reuniones, apropiación para extensión de una casa, un uso público para compartir su cotidianidad, o sus necesidades de grupo o personales. Una idea abierta que generó un lugar, por medio de todas las apropiaciones que se pueden ejercer del antimonumento, desde una plancha de cemento.

Una de cal y una de arena. Las ideas como transformaciones o propuestas directamente modifican el espacio de uno y de otros, el espacio de todos. En ese sentido, el *arte público*, desde las acciones simples, puede activar tensiones, conflictos, evidencias y cooperación. Se transita en una serie de espacios de inscripción, de la ciudad o la periferia; se busca en lo pequeño, en lo cercano, para constituirse en testigo, “registrar, dar nombre y sentido, hacer visible



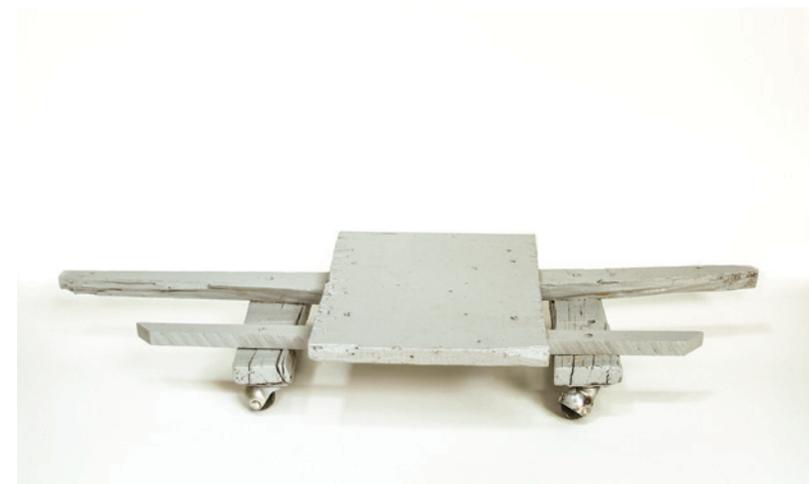
36, 37 y 38. Tercerunquinto, *Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey*. Construcción de plancha de cemento, 2003.



39. Estudio para *Juego giratorio en cancha pública*, dibujo sobre papel algodón, 16x20cm, 2016.

40. Pieza 1 de *Juego giratorio en cancha pública*, Madera recolectada, medidas variables, 2016.

41. Pieza 2 de *Juego giratorio en cancha pública*, Madera recolectada, medidas variables, 2016.



para otros esa escritura muchas veces torpe y espontánea que tantas veces parece no ser nada, o simplemente impertinente; que sin embargo tiene un origen vital y son parte esencial de una vida individual o colectiva”.<sup>115</sup>

Según Marc Augé, en una conferencia titulada *La antropología de los mundos contemporáneos*, en relación a la gestión de la ciudad: “Se trata de lo que podríamos llamar el quiasmo de lo político: si demasiado sentido social anula la libertad individual, en términos de poder los valores se invierten, pues un poder demasiado personal e individualizado anula las libertades colectivas.”<sup>116</sup> Entonces, es necesario encontrar estrategias para habitar la ciudad contemporánea, como reclamo para el habitante de posibilidades de educación, salud, acceso a la información, a las relaciones sociales, a través de generar ciertas tensiones en el espacio público y así encontrar modos de identidad, de pertenecer, de conquistar, reinventar lo público desde el polvo,

115 Francisco Sanfuentes Von Stowasser, “Lecturas de la calle como espacio de inscripción y huella de experiencia”. material del curso Arte y Espacio Público, impartido en UAbierta, Universidad de Chile, 2016, 3.

116 En: [ <https://www.youtube.com/watch?v=hMVI-CEIw0> ] [consultado por última vez en diciembre de 2016]

2006. [recuperado de: <http://charliekoolhaas.com/2005/02/city-of-the-dead/>] [mi traducción]. [Consultado por última vez en julio de 2017]

111 Véase, René Francisco, Proyecto palitos, 2008, [recuperado de: [www.ciutatsocasionals.net/proyectos/60rene/index.htm](http://www.ciutatsocasionals.net/proyectos/60rene/index.htm)] [Consultado por última vez en julio de 2017]

112 Véase, Tercerunquinto, Ampliación de un área verde, 2004, [recuperado de: [www.artexto.com/es/leer\\_en\\_linea-30.html](http://www.artexto.com/es/leer_en_linea-30.html)] [Consultado por última vez en julio de 2017]

113 Idea puesta en la mesa por Pedro Ortiz-Antoranz durante la revisión de proyectos en la clase impartida por Pavel Ferrer, Academia de San Carlos, Ciudad de México, 2017.

114 Véase, Tercerunquinto, Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey, 2003, [recuperado de: [www.artexto.com/es/leer\\_en\\_linea-30.html](http://www.artexto.com/es/leer_en_linea-30.html)] [Consultado por última vez en julio de 2017]

desde la falla, enunciando desde un modelo de rebelión procesos de construcción en conjunto.

La materia, el fragmento, la partícula. De más a menos, de la monumentalidad al fragmento, del pedestal al horizonte, del objeto a la experiencia, de lo global a lo local, de lo elevado hasta lo profundo, del dicho al hecho, de la montaña de arena a lo esparcido, del artista al ciudadano. De esta forma, el arte perturba otras disciplinas, las subvierte, toma la realidad como soporte; se genera a partir de la pregunta, del conflicto, de la falla. Precisamente la rampa tiene que ver con esa forma de monumentalidad, de perturbaciones y fallas en el arte público y en las implicaciones de ser ciudadano; una rampa o una plancha de cemento puede ser una rampa o una plancha de cemento, lo cierto es que su presencia está condicionada por sucesos no visibles pero importantes, los cuales existen en tanto dejan de ser y reverberan en el espacio público y en la relación de los habitantes.

El arte público debe pertenecer a las necesidades, a las maneras de adaptación, a esa crisis en la que se propone la dignidad de la arquitectura abierta; el arte público debe asumir la realidad como soporte y con una intención de atender al conflicto desde la materialidad: los materiales de construcción en desecho son esa pulsión del espacio público sin principio ni fin; como la arena, se van reconfigurando en la relación con los otros.

Desde el propio contexto es posible abordar cuestionamientos, contestaciones o conflictos que surgen de algunas condiciones particulares, donde suceden actividades de intercambio, reflexiones del transitar y del habitar el espacio público. Experiencias de la complejidad y la diferencia a través de la rutina, de las actividades cotidianas, de nuestros derechos y obligaciones.



42. **JUEGO GIRATORIO EN CANCHA PÚBLICA.**  
Cuernavaca, Morelos,  
fotografía y dibujo sobre  
papel vegetal, 40x116 cm,  
2016.

# 203

## LOS \_\_\_\_\_ MATERIALES DE \_\_\_\_\_ CONSTRUCCIÓN EN \_\_\_\_\_ DESECHO

**La más hermosa palabra es  
como un montón de escombros  
que se deja caer en confusión.**

HERÁCLITO, FRAGMENTO 124.

### DESDE

La palabra promesa se despliegan una serie de fallas que ya hemos enunciado, propuesto o ejemplificado. A través de la relación con los materiales de construcción en desecho podemos establecer preocupaciones sobre el espacio público. Polvo, arena, madera, piedra, azulejo y cemento, varilla: materiales que tienden a descomponerse, pudrirse, oxidarse, desquebrajarse, romperse. Desechos y amontonamiento en reversa, en espejo. Desde la relación de desperdicio con la idea de decoración y simetría, una aspiración por la homogeneización.

La relación que establecemos con el espacio público es a partir con lo que tropezamos al caminar, al salir por la comida, al tomar el transporte público. Nuevamente volvemos a ciertas características: constante cambio, fugacidad, cualidad efímera. Los materiales y su transformación corresponden a una reflexión y un cuestionamiento sobre el espacio, sobre el espacio público, sobre nosotros y los otros.

A partir de los materiales nos desenvolvemos para sortear un recorrido, para no caer en un hueco, para bajar de la banqueta por la obstrucción de piedras, para brincar el pedazo de madera verduoso, pasar con cierta habilidad el concreto levantado que adoptó la forma de las raíces de un árbol, o para rodear un árbol caído. Pues bien, tenemos una relación con la densidad, el peso, el volumen, la textura y su fragmentación a partir del recorrido y el hallazgo.

Arena: revisa el contexto del espacio público, de la totalidad al fragmento, en donde surge la pregunta: ¿cómo se habita en arenas movedizas? Como ya se mencionó, desde este material se establece una postura sobre el espacio público y surge la intención de saber de dónde provienen los materiales encontrados, es decir, encontrar que la incidencia de verticales en el espacio público se genera desde profundidades del subsuelo.

A propósito sobre estas transformaciones de la materia Robert Smithson en *Un recorrido por los monumentos de Passaic*<sup>117</sup>, presenta esa nueva monumentalidad desde el deterioro, la transformación y también la fugacidad. Por medio del recorrido (digo "recorrido" porque realmente uno lo realiza a la par de la lectura) el arte se cuestiona al mismo tiempo que se vive, se problematiza ese estado de irreversibilidad. La entropía adquiere una significación importante.

117 Robert Smithson, Selección de escritos, 87-95.

Pensemos en el experimento de la caja de arena negra y blanca que propone Smithson:

Imagine con su ojo mental la caja de arena dividida a la mitad, con arena negra de un lado y arena blanca del otro. Tomamos a un niño y hacemos que corra cientos de veces en la caja de arena, en el sentido de las manecillas del reloj, hasta que la arena se mezcle y comience (sic.) a ponerse gris; después de eso lo hacemos correr en el sentido contrario. El resultado no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de mezclanza y un aumento de entropía.<sup>118</sup>

Se actúa con la potencia del material, ese material que adquiere significantes desde la relación con lo inerte y se nos aparece como otros tipos de monumentos. El mismo desecho de la ciudad, lo orillado, alejado marca un tiempo y espacio por medio de los materiales. Adquiere sentido tanto la creación como la destrucción; formamos parte de una reducción sistemática del tiempo y del mismo material relacionándonos con diferentes sucesos, con los materiales desechados, con zonas en quiebre, en tensión desde lo fugaz, efímero y problemático que el consumo provee.

La entropía es pues la arena que ya no es arena. Los errores y puntos muertos tienen más sentido que el problema resuelto<sup>119</sup>. Ocupamos suelos movedizos de ficciones del buen vivir, de imágenes del habitar apuntando hacia el futuro, en donde lo provisional se vive como definitivo, ¿cómo se habita sobre arenas movedizas? Si las soluciones se presentan como soluciones temporales permanentes y en su corta duración se hace un ciclo repetitivo de destrucción el espacio público es un cúmulo de parches que a cada tanto tiempo se necesita una nueva solución temporal permanente.

La destrucción y construcción son demandantes, la destrucción de la destrucción. Por ejemplo, en la ciudad de Valencia los procesos de demolición son rápidos. Durante la estancia de investigación que realicé en la Universidad Politécnica de Valencia durante el tercer semestre de la maestría, registré la demolición de una casa en el barrio de Mislata –de los más antiguos–, ocho horas exactas para demoler, destrozarse, fragmentar, retirar y limpiar. Dejar el hueco listo para construir algo nuevo. De ahí que la fotografía, video o dibujo de lo que se destruye en tanto historia y memoria, conceda su materialidad al registro.

Existe una monumentalidad particular en las calles, la presencia de los

118 Ídem., 94.

119 Ídem., 17.



43. **México 1968 – Anillo Periférico**, mapa de recorrido tomado de google maps, impresión digital, 5x15 cm, 2015.

44. **México 1968 – Anillo Periférico** Ciudad de México, recorrido y recolección de un objeto durante siete días en el mismo lugar. Sobres amarillos, anotaciones, objetos encontrados. Medidas variables, 2015.

45. **Peatón**, detalle del recorrido realizado en la calle México 1968 al Anillo Periférico, Ciudad de México, 2015.



46. **Banqueta**, detalle del recorrido realizado en la calle México 1968 al Anillo Periférico, Ciudad de México, 2015.

47. **Contenedores**, registro de contenedores de material de construcción en desecho en diferentes ciudades Madrid, Valencia, Berlín, Londres. Fotografía, medidas variables, 2016-2017.

contenedores exclusivos para el material de construcción en desecho; el contenido del contenedor cambia según el día, la hora, en diferentes puntos de toda la ciudad. Los materiales, al igual que los lugares, significan procesos de poder en los que se inserta esa nueva "geografía urbana del derrumbe" en el que se utiliza una transformación urbana mediante una *destrucción creativa*, reiteradamente en relación a la clase<sup>120</sup>. Generalmente es la huella más evidente de que se derrumbó algo, se llenan, se vacían, se llenan, se vacían constantemente. No hay día sin escombros, sin algo contenido.

"un cataclismo nivelará la sórdida cadena montañosa, borrarán toda traza de la metrópoli siempre vestida con ropa nueva. Ya en las ciudades vecinas están listos los rodillos compactadores para nivelar el suelo, extenderse en el nuevo territorio, agrandarse, alejar los nuevos basurales."<sup>121</sup>

Estamos en permanente contradicción y conflicto por la habitabilidad "y los procesos de identidad urbana se ocultan bajo el movimiento generado por el consumo, la economía, los tiempos de traslado y toda la productividad que genera una ciudad"<sup>122</sup> Movimientos invisibles que toman trayecto desde lo global, dando lugar a los placeres del subsuelo, huecos-llenos-vacíos. Espacios como vacíos monumentales que muestran el efecto del tiempo. Desde lo profundo se puede trastocar el espacio público. Y aunque, la ciudad provoca la ilusión de que la tierra no existe<sup>123</sup> ¿de dónde deviene la ciudad? ¿Desde dónde se produce? ¿Qué materiales se utilizan para construir? Y estos materiales ¿de dónde son extraídos?

Específicamente, una de las obras que responden a los cuestionamientos anteriores es *Implante* (2015), de Marcela Armas, la cual consiste en un intercambio de suelo entre Denver y la Ciudad de México. La materia se relaciona con la sociedad y es la misma materia en desecho, que desde el subsuelo se convierte en energía, espacio, tiempo y construcción de la historia. La muestra material, generada a través de la extracción casi quirúrgica de la tierra, explora la confluencia de dos escalas de tiempo: el tiempo geológico depositado y la escala de tiempo humano.<sup>124</sup>

120 David Harvey expone todo el proceso de la transformación y configuración urbana a través del concepto de la nueva geografía del derrumbe, creado por medio de violencia y segregación, con un aspecto desde la reestructuración llevada a cabo por promotores y empresarios del capital financiero a partir de lo "creativo". David, Harvey, *Ciudades rebeldes*, 33-37.

121 Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, 50.

122 María de los Ángeles Cornejos, *Del monumento al lugar*, 36.

123 Robert Smithson, *Selección de escritos*, 117.

124 En: [http://www.marcelaarmas.net/?works=implant] [consultado por última vez en

Si imaginamos la ciudad desde lo profundo, podríamos pensar en huecos, en la ciudad sobrepuesta en espacios vacíos, agujeros, capas geológicas y fantasmas: en lo que he repetido constantemente, la materia prima y su transformación o lo que Ivain Gilles llamaría *geología de la mentira*.<sup>125</sup> Lo que se eleva emerge desde el subsuelo, desde las profundidades. La explotación de los materiales que se designan para la construcción provienen de la destrucción en la profundidad de la tierra. Los materiales se van desprendiendo por medio de acciones agresivas sobre terrenos, de ahí los *placeres subterráneos*<sup>126</sup> o memorias del subsuelo.<sup>127</sup> grandes maquinarias generan una coreografía: golpear, cavar, insertar, derrumbar, trozar, amontonar, cargar, mover, eliminar y así sucesivamente.

### Trabajos de ingeniería

Vi en sueños un terreno yermo. Era la plaza del Mercado de Weimar. Allí se estaban llevando a cabo excavaciones.

También yo escarbé un poco en la arena. Entonces surgió la aguja de un campanario. Contentísimo, pensé: un santuario mexicano de la época del preanimismo, el Anaquivitzli. Desperté riendo. (Ana = áv[17], vi = vie[18]; witz[19] = iglesia mexicana [!].) Walter Benjamin, *Calle de sentido único*, 2015.<sup>128</sup>

Desde el material se hace posible la vinculación con lo que no vemos, con lo que existió antes y lo que existe ahora debajo de la tierra, con la erosión entre mente y tierra. Sedimentación de la mente y sedimentación de la tierra. Los residuos entre la mente y la materia son una mina de información.<sup>129</sup> Los materiales cambian de significado desde el lugar de donde provienen. Los materiales y la profundidad de la que se extraen son testigos de cada contexto. En México, ¿qué significa lo profundo?, ¿qué significa cavar? O pensemos en una varilla, porque aquí el enterrar una varilla en lo profundo, en el subsuelo, adquiere significados impensables, sujetos a la opresión, al margen geográfico, al poder. Los materiales adquieren cargas de significado fuertes, densas, profundas. Tal vez desde las profundidades (huevo-materia) podamos entender la superficie o lo que está frente a nosotros.



48, 49 y 50. Marcela Armas, **Implante**. Intercambio de tierra entre México y Estados Unidos, 2015.



51. Estudio para **Cavar hasta encontrar arena**, dibujo, 2016.

### HIERBA CRECERÁ

En realidad no podía vivir allí. 0:46:24  
traje una excavadora. 0:46:41

Yo marcaba el camino con una varilla, 0:46:44  
guiando a la excavadora, 0:46:44  
creando las calles. 0:46:50

el de la creación de calles 0:46:54

en un pedazo de tierra donde no hay nada. 0:46:55

Luego, en estos senderos irregulares, 0:46:59

Usando aerosol y piedras, 0:47:05

diagramé el plano del piso. 0:47:09

Así fue la construcción de las casas. 0:47:14

Con el efecto geológico, 0:48:11

del constante movimiento de las olas, 0:48:14

el mar... 0:48:19

vuelve a la roca en arena 0:48:24

y transforma masas montañosas en arena. 0:48:27<sup>130</sup>

febrero de 2018]

125 Gilles Ivain, *Urbanismo situacionista*, [Barcelona: Gustavo Gili, 2006], 9 y 30.

126 Título extraído del archivo en línea de la Hemeroteca Nacional en la que se describe la primer mina de arena, ubicada en Guanajuato, Yuriria, nombre que coincide con el de la calle donde vivo y de la cual el recorrido desde esa calle nos lleva a la mina y a la rampa autoconstruida.

127 Nombre extraído a propósito del libro de Fiódor Dostoievski, *Memorias del subsuelo* también llamado "hombre subterráneo".

128 Walter Benjamin, *Calle de sentido único*, [Madrid: Akal, 2015] 27.

129 Robert Smithson, *Selección de escritos*, 122.

130 A propósito de la densidad y transformación de la materia, visité la exposición de Anselm Kiefer titulada *Walhalla* [1992-2016] en White Cube, Londres, 2016. La exposición refiere al lugar mítico, un paraíso para los muertos en batalla, así como al monumento neoclásico de Walhalla, construido por Ludwing I King de Baviera en 1842. Nociones simultáneas sobre creación y destrucción, vida y muerte, posteriormente recolecté y extraje fragmentos de la película del mismo artista, Anselm Kiefer, *Por encima de sus ciudades hierba crecerá*. [recuperado de: <https://lalulula.tv/cine/no-ficcion/anselm-kiefer-por-encima-de-su-ciudades-hierba-crecera>] [Consultado por última vez en diciembre de 2016]

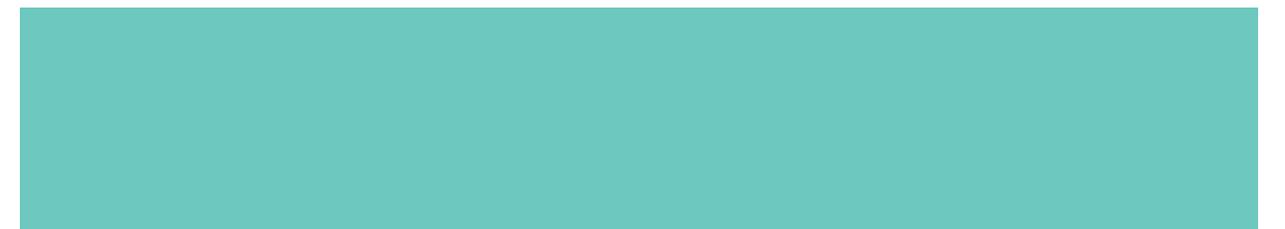
ACONTECIMIENTOS TRES

# TRABAJOS



# MADEIRA

CIMENTO, PEDRA, AZULÃO, AGUA Y TODO, ÓXIDO



ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO  
PÚBLICO MEDIANTE EL MATERIAL DE  
CONSTRUCCIÓN EN DESECHO

# 031

RECOLECCIÓN, \_\_\_\_\_ EXTRACCIÓN

Y \_\_\_\_\_ REUTILIZACIÓN

## DURANTE

el proceso de la presente investigación, la producción y la creación artística partieron de tres estrategias específicas: recolección, extracción y reutilización, las cuales cruzan todas las propuestas. A partir del material de construcción en desecho recolectado, extraído y reutilizado –no me refiero solamente al que se encuentra en la calle, sino también el que aparece en la literatura, en las imágenes o las historias y sus omisiones–, se transgrede la construcción de la *promesa*, entendida como poder de pensamiento político donde el acto de prometer surge de la desconfianza y de la imposibilidad de predecir las consecuencias.<sup>131</sup> Dichas estrategias permitieron confrontar ese poder de la *promesa* para evidenciarla, criticarla y asumirla en un contexto local a partir del hallazgo de una rampa autoconstruida por mis vecinos que operó bajo las mismas estrategias. Esta situación señala una posibilidad ante el acto de poder sobre lo que se dice de las promesas del progreso y del habitar.

Particularmente en Latinoamérica, ese material en desecho se puede asumir como testigo de la falla, del conflicto, de las fisuras que configuran el espacio privado y el espacio público; pero también desde sus características mutables y modificables –aparentemente sin utilidad por ser ya nombrado desecho– es que puede reconfigurar los lugares. El material de construcción en desecho es una postura crítica que abre posibilidades de interacción en el espacio público para construir *lugar*.

Por esto, desde la particularidad de cada material despliego una serie de reflexiones sobre las correspondencias que se desarrollaron durante el proceso de investigación en el espacio público. A cada materia le pertenece un acontecimiento que se relaciona y que se acumula con los otros. La relación de un material y de otro se reconfigura a partir del momento en que se vuelven desecho, se trabaja desde las características mutables, transformables –*pulverizaciones*– de la materia.

Desde esos materiales en desecho, propongo reflexiones que, reconfigurados desde la rebelión a los procesos de construcción impuestos – cerrados, moldeados, homogeneizados, pesados, duros, sin flexibilidad, sin apertura–, atiendan específicamente a las necesidades de la vida cotidiana. Recolectar, extraer y reutilizar configura, desplaza, juega, acentúa, tensiona, aparece y

<sup>131</sup> Hannah Arendt, *La condición humana*, 262.

se relaciona con un campo abierto de posibilidades desde el conflicto en el espacio público.

La madera, el cemento, la piedra y el azulejo. Cada material en un estado de cambio; desde el subsuelo con otro nombre y otra forma. Procesos continuos: reacciones químicas, descomposición, cambio de color, sólido, líquido, gaseoso, etc. Masa de materiales acumulados, materiales de producción; utilizado en las prácticas de consumo; vestigios del mundo. Material como manifestación, fragmentos de lugares dispersos.

Desde la madera su cualidad de absorber la humedad del medio ambiente, secarse, y conservar su elasticidad se muestra como un material resistente. Me interesa la madera que se usa para la cimbra, dispuesta en todo el espacio de lo que se convertirá en una casa o edificio. La madera que marca los puntos de unión, sostiene los pesos, y a su vez, la madera que configura el molde de construcciones en contextos específicos. De soporte a desperdicio, a través de su acumulación y organización. Posible refugio ante la emergencia. Por lo tanto en la madera encuentro materia y resistencia a la promesa del habitar. Materia dispuesta en fragmento de las configuraciones del espacio privado y público.

El cemento, material imperante en nuestras ciudades, dota a los espacios de gris en diferentes variantes, no resulta extraño que el cemento tenga relación con calle. “La palabra Street proviene del latín *sternere*, “pavimentar”, y está relacionada con todas las palabras de origen latino con la raíz *str-re-*feridas a la construcción”<sup>132</sup>

La Piedra, materia que acumula tiempo, misma particularidad del espacio público. Los sedimentos de otros, que mezclados se configuran para establecerse y aún más para modificar el sistema de relaciones en el entorno. Las piedras han constituido referencias de la acción humana, con la simple acción de modificar su horizontal y rotarla para proponerla vertical, la piedra instituye un nuevo espacio, por ejemplo, los menhires.<sup>133</sup> De esta manera, una piedra, la arquitectura y la escultura guardan relación.

Y en correspondencia al espacio público, las piedras se presentaban para casi cualquier situación: apartar lugar, impedir el paso, señalar una avería, anunciar un peligro, identificar un suceso, señalar una muerte, delimitar un terreno, marcar la propiedad privada o sujetar y dar peso a algo; una piedra puede ser una piedra y muchas otras cosas más dentro de la improvisación en el espacio público a través de su colocación o distribución. Particularmente para usos de esta investigación, en la acción de *cavar hasta encontrar arena*, las piedras evidenciaron en su transformación a través del cambio de color y textura, el tiempo contenido en relación a la profundidad, *el lenguaje de las*



52 y 53 Recolección y extracción de material de construcción en desecho, 2015-2017

*palabras y las rocas respeta una sintaxis de grietas y rompimientos*<sup>134</sup>. También en su cambio de tamaño constituye parte de todo el proceso de la construcción de una rampa y el contexto del lugar. La mina de arena: conjunto de fragmentos sueltos de rocas o minerales de tamaño pequeño (0,063 y 2 milímetros).

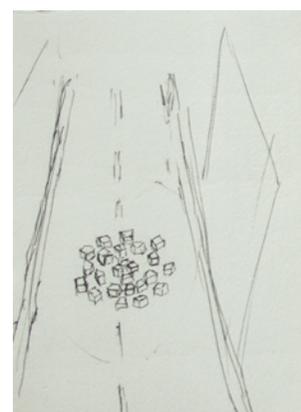
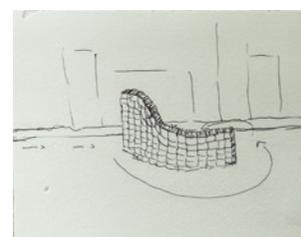
El azulejo, relacionado al revestimientos de superficies tanto interiores como exteriores, aplicados en paredes, pisos y techos, también aparece como desecho. Específicamente en el lugar donde se construyó la rampa, en una zona cercana a la mina descargan mucha materia que contiene azulejos quebrados.

Debido a su durabilidad y a pesar de la destrucción-remodelación-reconfiguración del espacio público se le pueda encontrar como indicador de diferentes tiempos, es decir, esa característica de impermeabilidad permite que se conserven azulejos muy antiguos. No es gratuito que su función sea provista desde esas características de resistencia a la intemperie. Por lo tanto, los azulejos son empleados para un atractivo estético y soporte publicitario, decoración comercial urbana, incluso en la homogeneización (ciudad ali(e)n(e)ada) de los espacios públicos. Al azulejo se le confiere gran importancia, ya que aparece como indicador de nombres de calles, imágenes decorando zonas turísticas o unificador de pueblos mágicos, por mencionar algunos usos.

Agua y lodo se relaciona con el recorrido, al estar presente de diversas formas: agua estancada en un hueco; tierra seca que se convirtió en lodo por el contacto con el agua; agua corriente, agua que sigue el declive de una calle y cambia su recorrido en función de la materia sólida que se encuentre a su paso; lodo arrastrado, lodo seco, lodo desmoronado convertido en polvo; líquido, sólido, en contacto con la acción de caminar, como una manera de pensar el espacio público. El agua en contacto con otros materiales producen nuevas configuraciones que planteadas desde la relación de las actividades cotidianas y desde la propia localidad, pueden enunciar acontecimientos que a pesar de ser casi invisibles se presentan sumamente importantes. Es por ello que el siguiente apartado está dedicado a las reflexiones sobre esa materia para encontrar posibilidades entre el agua y el lodo, entre las pisadas.

Óxido, consecuencia de un proceso químico de un material denominado oxidación, el cual deja de hablar de la “gran tecnología” para encontrar en la falla, la fisura puntos importantes sobre la relación de arte y objeto. El óxido representa en el proyecto un accidente y un hallazgo, una sorpresa que se dio en la acción de cavar hasta encontrar arena, de la cual se hará mención en el último apartado.

El primer acercamiento sobre cómo abordar ese conflicto de la promesa del habitar fue a partir de lo ya construido: casas abandonadas<sup>135</sup>. Después fue directamente con el material de construcción en desecho, los fragmentos como testigo. Durante el proceso se develaron otras situaciones sobre el arte público y los materiales. Pedro Ortiz-Antoranz, señala que se trata de la complejidad que acontece cuando el arte opera en el campo de otras instituciones sociales; se añaden obstáculos mayores: “la enorme dificultad para que la obra



54, 55 y 56. Estudio para *Línea*, dibujo sobre papel algodón. Posibilidades sobre la división de una calle con 100 cubos. 15x20cm, 2016.

132 Joseph Rykwert, *Calles: problemas de estructura y diseño* [Barcelona: Gustavo Gili, 1981] citado por Francesco Careri, *Walkscapes*, [Barcelona: Gustavo Gili, 2002], 33.

133 Francesco Careri, *Walkscapes*, 40.

134 Robert Smithson, *Selección de escritos*, 123.

135 Dentro del colectivo Inmobiliaria, intervención parásita en casas abandonadas.

de interacción social conserve un espíritu crítico, no complaciente hacia otras instituciones sociales, ni autocomplaciente con los propios participantes";<sup>136</sup> Debido a esto, trabajar sobre la precariedad, el conflicto o problemáticas particulares en la arquitectura no está exento de trabajar desde un discurso banal.

Por ejemplo, Anna Dezeuze plantea, por medio de una serie de artistas que se basan en la experiencia de la vida cotidiana en los barrios marginales, una separación de dos conceptos: la estética de la pobreza y la pobreza de la estética. Ella analiza la problemática cuando estos temas son favorecidos por los museos y los discursos curatoriales; esto neutraliza la crítica y la presenta a través de material en desecho - madera, cemento, tabiques, lonas, láminas de asbesto- como simples puestas en escena; así las hace ver necesarias para la postura crítica atenuada y de moda. El sentido de fragilidad, transitoriedad e inestabilidad se trabaja desde condiciones sociales precarias que redundan y caen en convenciones y trivialidades de la precariedad.<sup>137</sup>

Específicamente creo importante señalar esto a manera de discusión y de reflexión sobre el propio proceso de la investigación, sobre todo para entender y evitar esas dinámicas de "puesta en escena". Como acercamiento a una postura que problematiza este aspecto y como una forma de contestación ante estas confusiones, Kwon, confronta esa necesidad de ir *de un lugar tras otro* -desde la economía cultural y la globalización-, en la que estos temas son utilizados para atraer al público. Su propuesta me parece importante, ella menciona que los encuentros que posibilitan realmente una transformación en marcas sociales indelebles se dan desde los encuentros locales con compromisos a largo plazo; "esto significa abordar las diferencias de adyacencias y distancias entre una cosa, una persona, un lugar, un pensamiento, un fragmento junto al otro, en lugar de invocar equivalencias con una cosa después de otra".<sup>138</sup> Debido a esto, la última proposición (rampa) que se generó en el proceso de recolectar, extraer y reutilizar corresponde a una propuesta a largo plazo que se irá modificando según las necesidades de los habitantes y su relación con lo local.



57 y 58. *Línea*, División de una calle con 100 objetos. Madera y azulejo imitación madera, recolectados. Cuernavaca, Morelos. Video 25 seg, 2016.

59. Still de *Línea*, 2016. <http://perlaramosm.wixsite.com/perlaramos/linea>

136 Curador de la exposición "Un mundo en común. Muestra sobre arte participativo y de comunidad específica" [recuperado de: <http://unmundoencomun.com/curaduria.html>] [Consultado por última vez en junio de 2017]

137 Véase, Anna Dezeuze, *Thriving on adversity: The art of precariousness*. [recuperado de: [www.metamute.org/editorial/articles/thriving-adversity-art-precariousness](http://www.metamute.org/editorial/articles/thriving-adversity-art-precariousness)] [Consultado por última vez en julio de 2017].

138 Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*. [Cambridge: MIT Press, 2002], 164-165. [mi traducción].



60,61,62,63 y 64. Material de construcción en desecho. Recolección y extracción de azulejos en Cuernavaca, Morelos. 2015-2017.

### Recolección

La recolección del material de construcción en desecho se llevó a cabo de una manera tan constante -casi obsesiva-. Si tuviera poco espacio para acumularlo antes de reutilizarlo, seguramente hubiera generado un desbordamiento catastrófico del lugar donde vivo. El relato "Enterrados por la basura", propuesto por Gonzalo Aguirre,<sup>139</sup> nos sirve para establecer una primera relación con la misma estrategia -desde otras intenciones- de recolección. En éste se relata el síndrome de Diógenes -recolección y almacenamiento compulsivo de objetos y desechos- de dos hermanos que, tras acumular tantos objetos en su casa, fueron sepultados por los mismos.

Se extrajeron más de 100 toneladas de basura de la vivienda. Encontraron de todo: paraguas, bicicletas, cajas, cofres, lámparas, maniqués, cuadros, 25 000 libros (la mayoría de Derecho y Medicina), alfombras, relojes, instrumentos musicales (10 pianos y un clavicordio entre ellos), partituras en Braille, trenes de juguete, una piragua que perteneció a su padre, frascos con vísceras humanas, instrumental clínico, un antiguo aparato de rayos X, la mandíbula de un caballo...<sup>140</sup>

El síndrome de Diógenes, destruye desde la acumulación. Aquí la intención acumulativa de guardar deviene desecho. Pero desde otra perspectiva, en una intención de acumulación también abrumadora, ese mismo relato me relaciona con otra imagen, dentro de la exposición de Anselm Kiefer titulada *Walhalla* (1992-2016) en White Cube, Londres, 2016, un espacio grande, que albergaba una gran recolección de objetos. Acumulación impresionante de papeles, dibujos, esculturas, muebles antiguos, fotografías, notas, retratos, bolsas, negativos, películas, polvos, recetas, objetos antiguos, pasto, tierra seca, piedras, cajas, cajones, muebles, cada uno con anotaciones; una organización particular dentro de tanta acumulación.

En esta investigación, asumo la recolección desde la acumulación en el espacio privado y público. De manera que recolectar, se vuelve parte de un pensamiento sobre la búsqueda de diferentes sedimentos del espacio público. Desde la primer operación de recolectar inician los cuestionamientos sobre el espacio público. ¿Qué me mostraban los materiales de construcción en desecho? ¿Acaso no era solamente madera, polines de cimbra, azulejos,

139 José Gonzalo, Aguirre, *El mundo y la mano*. Prácticas y estrategias archivísticas. Tesis de maestría, Facultad de Artes y Diseño, Posgrado de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, 28-32.

140 Ídem, 30.

varillas, polvo? ¿De qué otra manera podrían nombrarse? ¿Qué relación tenía con el lugar donde los encontraba? ¿Centralidad o periferia?

Recolectar material de construcción en desecho es una manera de pensar, de habitar. Por medio de la recolección se desarrolla una relación con signos y símbolos del espacio público y una forma de investigar las relaciones que esos objetos y otros acontecimientos guardan entre sí. La intención era saber si el desecho podría ser parte de esa rebelión a los procesos destructivos de la construcción.

### Extracción

Después de los hallazgos sigue la extracción. Surgieron dos formas de extraer el material de construcción en desecho: desde el espacio privado y desde el espacio público; ambas volvían al espacio público una vez reutilizado. Aquí se establecía una relación de entrar y salir desde un espacio a otro para extraer material.

Como ya mencioné, se extraía el testigo de procesos previos, lo cual generaba que el material se encontrara de cierta manera, con características propias –entero, podrido, erosionado, corroído– se manifestaba la memoria de un lugar, pero también, la memoria de otros sitios, ya que al ser encontrados como fragmentos éstos, a su vez, provenían de diferentes lugares. Generalmente era más fácil hallarlos en la periferia; una vez más, la referencia a la palabra “orillar”, que se menciona en el capítulo primero sobre la gentrificación, se presentaba aquí en amontonamiento y escombros de madera, azulejo o alambre.

De esta manera, el material extraído se convertía en la resistencia sobre cumplir una función impuesta, una utilidad; la misma particularidad que en el arte. El material se transformaba en desecho después de ser material de un espacio planificado –edificio, casa, calle, muro, banqueteta, decoración, pared, piso–. Fácilmente ese perfil de grandeza de la ciudad lo podía extraer y guardar en una bolsa junto con pedazos de madera, azulejo, cemento, varilla, antes de ir al mercado y tomar otra bolsa para escoger manzanas.

Extraerlo significaba que no había necesidad de añadir más material al espacio público. Extraerlo significaba que no había necesidad de añadir más material al arte. El material de construcción en desecho “una especie de espuma que golpea la ciudad”,<sup>141</sup> mostraba diversos factores sobre el mismo espacio, para delimitar, atestiguar, evidenciar, improvisar, adaptar, sobrevivir y prevenir. La calle que se parece a otra calle, la casa que se parece a otra casa, acumulaciones de la estandarización, el efecto *déjà vu*<sup>142</sup> dejaba de ser, aunque por un momento, e intervenía en una nueva forma de experiencia de las fracturas sociales desde el espacio público.

<sup>141</sup> Título extraído del capítulo de *Morfología urbana y conflicto social*, de Manuel Delgado, *El espacio público como ideología*, 109.

<sup>142</sup> Concepto abordado por Marc Augé para definir a los espacios del mundo globalizado. Véase, Marc Augé, *El tiempo en ruinas*, [Barcelona: Editorial Gedisa, 2003], 99-116.



65. **La tierra prometida**, recolección, extracción y reutilización de azulejos. Piso de azulejos sobre propiedad privada rural en el Estado de Guerrero. Fotografía y audio, impresión digital. 80x100 cm, audio, duración: 1:22 min. 2015-2017. En: <http://perlamosm.wixsite.com/perlamos/la-ciudad-prometida>

66. Plano arquitectónico de casa deshabitada ubicada en Domicilio conocido, Estado de México, 2016.





### Reutilización

Reutilizar acentúa que el material de construcción en desecho sigue siendo parte del espacio público. El problema recolectado, extraído y vuelto problema nuevamente, aunque otro desde el reutilizar. Una vez más lo menciono: no había necesidad de añadir otros objetos. Como menciona Medina al hablar de la pieza de Alÿs *Colector* (1990-1992)<sup>143</sup> “aceptar la entidad urbana como una materia prima a ser reciclada, reutilizada en lugar de añadir a ella estructuras u objetos”.<sup>144</sup> Reutilizar es un nuevo hacer que implica un deshacer.

Esta última estrategia generaba una relación con la construcción desde la destrucción; estrategia que retornaba al origen, como un bucle, un gif, que empieza y, en tanto parece acabar, vuelve a empezar, como el libro de arena, sin fin.

Entonces la cuestión fue traducir más que producir: recolectar, extraer, separar, organizar, deshacer, reutilizar y volver a juntar. Conceptos abordados desde la relación de la materia y el lenguaje, lo que Smithson llamó “pulverizaciones”, concepto que utilizó en 1966 sobre la sedimentación de la materia: la oxidación, la hidratación, la carbonización y la disolución desde el arte. Aquí la materialidad refiere a los procesos de transformación que se muestran como fragmentación y es desde el arte, que se replantean esas alteraciones de la materia; es decir, se rechazan los “milagros tecnológicos” para hablar de la corrosión, de la falla, de las grietas, las fisuras, lo impuro y la ruptura. La materialidad se refina, de otra manera, esa que se descarta por el ideal tecnológico en tanto forma u objeto utilitario libre de errores, en el arte se utiliza desde su especificidad en “estado de alteración atrofiada”<sup>145</sup>.

De esta manera, tomando de referencia los conceptos de desintegración mineral abordados por Smithson, fue que dentro de las tres estrategias, y como parte de los modos de operar, el interés por los lugares se generó desde el material en desecho, hacia sus orígenes –una especie de desmaterialización

77 y 78. Recolección y extracción de material de construcción en desecho, 2015-2017

143 Escultura magnética con ruedas de patines que recolectaba lo que se le iba adhiriendo en el recorrido.

144 Texto de Cuauhtémoc Medina en relación a la obra de Francis Alÿs en *Diez Cuadras alrededor del estudio* (México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006) 135.

145 Robert Smithson, *Selección de escritos*, 122.

de la materia refinada<sup>146</sup> –. Asimismo, se añadieron otras significaciones que en el recorrido también fueron recolectadas como parte de la investigación, éstas fueron planteadas desde un inicio en las clases del Doctor Pavel Ferrer: la búsqueda de factores. Por medio de un *scouting*, es decir, recabar información del entorno referente a las personas y al espacio físico: horarios, negocios, tipo de casas, de pavimentación, de luz, espacios recreativos, tipo de vegetación, edades de las personas, horarios, trabajos, etc. Un análisis a partir de la observación de características específicas de cada lugar. Mediante las anotaciones sobre lo observado se desarrolló una relación más empática con el espacio público. Esto correspondía a ver lo evidente de la calle que detonaba en la configuración de lo no evidente del espacio público. A partir de esa exploración, con una metodología específica, era posible tomar decisiones.

Particularmente para la investigación, el trabajar en sitio específico dio apertura a posibilidades de encuentros y desencuentros en el espacio público, los cuales se abordaron desde la ruta cotidiana, la ruta tomada por azar o la ruta desviada.

La búsqueda de factores se convertían en preguntas como:

¿Qué personas transitan? ¿En qué horarios? ¿Son mujeres u hombres? ¿De qué edades? ¿Cómo es el clima? ¿Hay imágenes? ¿Fotografías, dibujos o mapas? ¿Cuántos habitantes son originarios? ¿Qué tipo de alumbrado tiene? ¿Hay jardines? ¿Qué tipo de plantas? ¿Qué infraestructura tiene? ¿A qué se dedican? ¿Cuáles son sus horarios de trabajo? ¿Cuál es su contexto histórico?

Añado las mías:

¿De dónde proviene la madera de cimbra amontonada? ¿Qué es un azulejo cuadrado, roto en dos, en cuatro, en triángulo, en fragmento y molido? ¿Qué es la varilla, los amarres para las construcciones? ¿Qué es el óxido? ¿Qué es el desecho para un nuevo uso? ¿Qué es la casa de madera que no es casa? ¿Qué es la calle con piedras amontonadas o dispersas en relación al portón de la casa? Y más allá de lo evidente de los materiales:

¿Qué es el material excedente? ¿Qué es la deuda? ¿Qué es una inmobiliaria? ¿Qué es un plan turístico destinado a los mejores lugares? ¿Qué es un aeropuerto nuevo? ¿Qué es una gran autopista que conecta dos ciudades estratégicamente? ¿Qué es una ciudad creada en las peores condiciones de suelo y clima?

La otra parte era que, al trabajar con ideas, soluciones sobre materiales, proponiendo una manera de ser ciudadano, se trataba de la relación con todos. Entonces, ¿cómo nos afectamos entre nosotros desde el proceso de la destrucción? Antes de que lleguemos a la construcción de la rampa en el espacio público, me gustaría analizar algunos aspectos sobre éste por medio de propuestas inacabadas, abiertas a otras soluciones o incluso variaciones que durante el proceso se reconocen como parte de lo dicho y hecho en este escrito. Otro tipo de problemáticas dentro de la misma práctica.

Si bien las propuestas son abordadas desde el material, el peso, la densidad, la acumulación, recolección, extracción, reutilización del material de construcción en desecho, las operaciones toman sentido desde el proceso.

146 Ídem., 141.

UN LUGAR (NO) PUEDE SER CIEN VECES OTRO (Intervención y reunión en casa deshabitada, 2015). La primer propuesta se realizó desde en una casa deshabitada. El margen geográfico sitúa los lugares en ciertas dinámicas económicas y políticas. Desde México, ¿qué significa una casa abandonada por la migración al vecino país del norte? Casas monumento: existe la estructura de la casa que durante el proceso de construcción se implanta en el paisaje, estas casas se vuelcan en promesas, en esperanza e, incluso, en imágenes ficticias sobre cómo se sentiría habitarla. Con un grupo de alumnos de primaria y secundaria del escritor y maestro Edwin Roldán, en Coatepec Harinas, Estado de México, se generó una actividad para suponer otras formas posibles de la fachada de la casa a través del dibujo y la escultura.

#### Casa habitación deshabitada.

Los techos son de teja y hay varios huecos en él, así como algunas vigas podridas.

El patio-recibidor mide 7.52 m de largo x 1.90 m de ancho.

El cuarto de la derecha mide 4.16 m de largo x 3.10 m de ancho, el cuarto de la izquierda mide 3.36 m de largo x 1.90 m de ancho.

Hay una gran extensión (9 m de largo x 18 m de ancho) sin construir que da a la calle.

El terreno ha sido propiedad de la familia desde hace 80-100 años (cuando sólo era monte).<sup>147</sup>

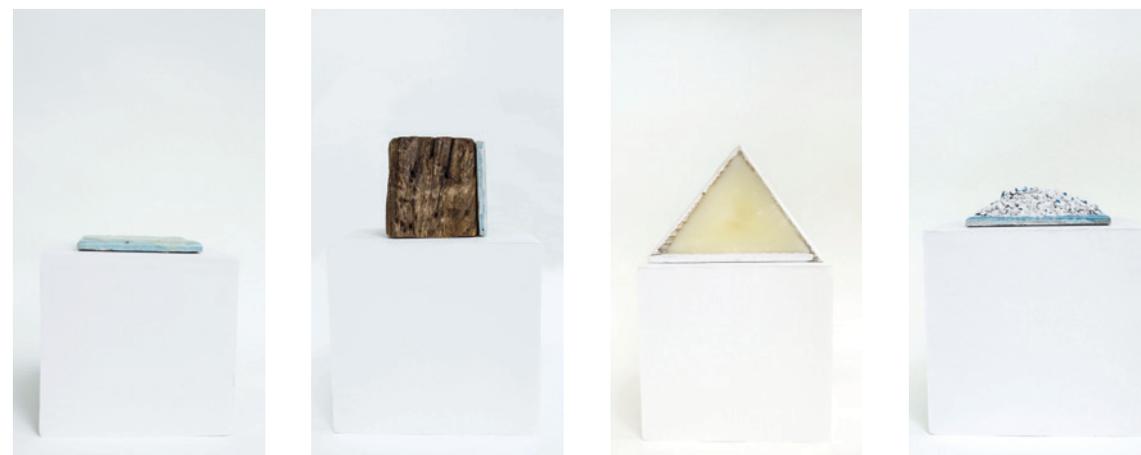
Dentro de la recolección hubo un material que predominó en los hallazgos: el azulejo. Desde azulejos antiguos con colores pastel y formas pintadas a mano hasta los más nuevos que generalmente imitaban la madera, piedra, incluso otro que imitaba ¡el óxido!. Como mencioné anteriormente, la recolección también se generó desde el espacio privado. Así como el camión de fierro viejo que va en busca de lavadoras, refrigeradores, estufas, colchones, “compro fierro viejo que venda”,<sup>148</sup> fui en busca de material de construcción en desecho de casa en casa. Lo que encontré fue entre otras cosas, azulejo acumulado y acomodado en rincones o esquinas; materia acumulada para un posible continuar, un posible construir. Materia estancada de la promesa del habitar.

La primera acción fue recolectar la inmovilidad de los materiales de construcción en desecho con la intención de modificar su estado por medio del simple hecho de cambiarlos de lugar. Adecuar un espacio específico a los materiales o a cualquier otra cosa en un rincón, como menciona Bachelard, les proporciona un primer valor: la inmovilidad<sup>149</sup>. Con el primer material recolectado se suscitaban otras disposiciones para cuatro propuestas.

<sup>147</sup> Descripción propia de una de las casas construidas por recursos de un migrante, ubicada en Domicilio Conocido, Estado de México, donde se desarrolló la propuesta *Un lugar (no) puede ser cien veces otro*, 2015.

<sup>148</sup> Esta frase fue anotada precisamente durante las observaciones que hice de la calle y de todo lo que se vendía en la colonia. El “fierro viejo” pasa cada semana por aquí. La grabación con la que se anuncia se caracteriza por prolongar las sílabas: “lavaaaaaaadoras, refrigeraaaaaadores, eeeeuuuuuuufas”.

<sup>149</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, [México: Fondo de Cultura Económica, 1965], 174.



67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75. *Improvisación de la ciudad ali(e)n(e)jada*, arte objeto. Materiales: azulejo, cera de abeja, alambre recocido, junta color arena, madera. Medidas variables 20x20x20 cm, 2016.





76. **Improvisación de la ciudad ali(e)n(e)ada**, arte objeto. Materiales: azulejo, cera de abeja, alambre recocido, junta color arena, madera. Medidas variables 20x20x20 cm, 2016.

*Improvisaciones de la ciudad ali(e)n(e)ada* corresponde a densidades y pesos de la materia observadas en el espacio público, un proceso parecido al dibujo pero desde el material. Diez objetos que correspondían a diez conceptos: *pirámide, esfera, hueco, pesado, transparente, ligero, opaco, erizo y espiral*.<sup>150</sup> En esta pieza utilicé madera, azulejo, alambre recocido y añadí cera de abeja y junta color arena.

*La tierra prometida* (Recolección, extracción y reutilización de azulejo. 2015-2017) Realicé diferentes construcciones con los azulejos encontrados, una vez separados, organizados por tamaños o colores. En esa pieza se cuestionó el concepto de retorno a la tierra prometida como imposibilidad y puesta en marcha por la misma globalización. Ya no se trataba de una casa, sino de problemáticas generales del territorio y su construcción; ahora los fragmentos reunidos como tapetes o pisos –azulejos– contrastaban cambiándolos de lugar. Permanencias efímeras del azulejo para tener base sobre zonas rurales.

*Simulacro*: dos bloques de cemento cubiertos con azulejo. Los bloques son una simulación, ya que por dentro están huecos, sin embargo, dan la apariencia del peso y de lo estable. Es lo que aparenta el ver, teniendo la condición de lo real, es lo visto identificado con lo que debe ser creído.<sup>151</sup> Dicho sea de paso que esta pieza la consideré fallida<sup>152</sup> en su momento al no tener relaciones claras sobre la intención; incluso en la actualidad ha cambiado de nombre, de forma y el propósito suele estar más próximo.

### **Simulacro**

Un estudiante arquitecto disimula su espíritu burgués bajo una apariencia de vagabundo y enmascara su cinismo bajo la convención de la ironía.

### SIMULACRO

Una joven arquitectura americana de California se revuelca complacida en el culto a la cabaña de madera y a la falsa granja de cubierta retorcida y pintoresca.

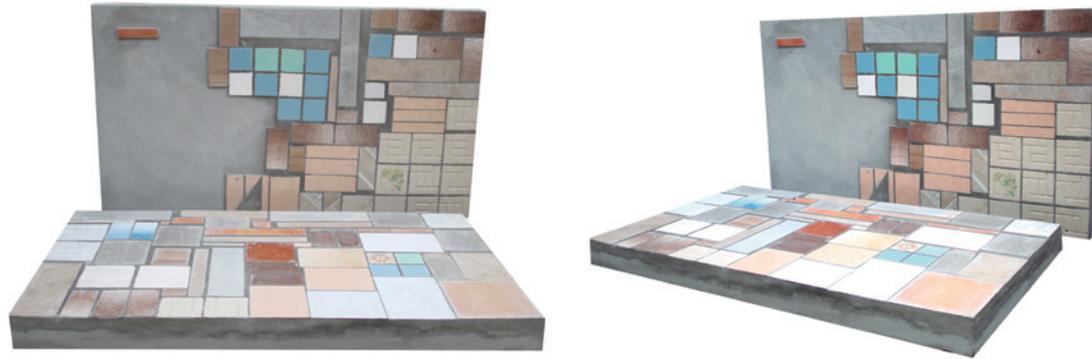
Una arquitectura internacional politizada busca en el neorrealismo el sentido tan masoquista de la miseria del buen gusto y de la anécdota irrelevante para calmar su conciencia extraviada.

Una arquitectura italiana de investigación se refugia en los más increíbles

<sup>150</sup> Este ejercicio fue generado desde la clase del Dr. Pavel Ferrer, haciendo mención de las clases y los ejercicios con Melquiades Herrera (1949-2003), artista y profesor en la Academia de San Carlos.

<sup>151</sup> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano.1 Artes de hacer*, [México: Cultura libre, 2000], 203.

<sup>152</sup> La pieza simulacro quedó seleccionada en la Bienal UNAM de arte universitario. La simulación formó parte de la apariencia, debido a lo grande y pesada de la pieza quedó fuera de la itinerancia "prometida", ya que al no querer resolver el traslado de la misma pieza, está no se les presentaba como una obra si no un problema más.



revivals de las épocas más alejadas; transformando alegremente la moda antigua en vieja decoración, influenciando al mundo y justificando su postura de anticuario con el intento vano de elevarla no solo al nivel de una tendencia más, sino al de escuela de arquitectura.

#### SIMULACRO

Una arquitectura tradicional cansada, que intenta su revitalización, disfrazándose bajo la etimología neodecorativa de “brutalismo”.

Una arquitectura falaz que corrompe los lugares de placer con su exotismo y su folclore de bazar.

Una arquitectura indiferente que esconde su falta de pasión bajo la coartada moderna del muro cortina y bajo la máscara de la técnica.<sup>153</sup>

*Acumulación, dispersión.* Un objeto repetido 100 veces, madera natural con imitación de madera natural (azulejo) ¿Cómo interrumpir el flujo? ¿Cómo delimitar? ¿Cómo desviar la atención? ¿Cómo impedir el paso? ¿Cómo tensionar la calle? ¿Qué es la repetición? ¿Qué es la agrupación? Agrupar y dispersar el mismo elemento en tanto repetido. Preguntas sobre la acumulación, la repetición y el contraste de material en la calle.

*Juego giratorio. En cancha pública.* Después de la recolección y extracción de madera utilizada para cimbra ésta se reutilizó para construir siete “carritos”. Desde la improvisación con los materiales encontrados y su ajuste a una nueva forma se reflexionó sobre la dignidad de la arquitectura abierta y los espacios públicos a partir del juego. Los siete carritos fueron colocados en una cancha pública. La posibilidad que daban los carritos se generó por medio del dibujo. En esta propuesta efectivamente se planteaban todas las preocupaciones y las relaciones en cuanto a la recolección, extracción y reutilización: el material extraído se convirtió en la resistencia de cumplir una función impuesta, una utilidad: la misma particularidad del arte. El material reutilizado intervenía en una nueva manera de experiencia de las fracturas sociales desde el espacio público.

79 y 80. **SIMULACRO.** Cemento, malla plafón falso y azulejos recolectados del material guardado en casas habitación. 2015-2016.

<sup>153</sup> Claude Parent, *Vivir en lo oblicuo*, g.

*Trabajos Verticales*<sup>154</sup>. (Recolección de objetos en contenedores de desecho industrial 2016). El título de la pieza fue extraído de una propaganda en el que se ofrece rehabilitación de fachadas, mantenimientos, pintura y decoración, construcciones, fontanería y electricidad. Trabajos verticales recoge una serie de escombros miniatura de la ciudad de Valencia, la materia de construcción en desecho se utiliza para posibilidades escultóricas, el material fue recolectado de contenedores durante diversos recorridos de agosto a octubre de 2016. A partir del equilibrio de los materiales se construyeron soluciones verticales en el que se sospecha el vértigo y la caída, acontecimientos recurrentes a nivel global.

*Espacio basura.* Este ejercicio se realizó con los alumnos del taller Arte y Espacio Público, impartido por la Mtra. Karla Hamilton y Dr. Pavel Ferrer, en el anexo de la Facultad de Arquitectura, el 27 de marzo de 2017. Para decidir sobre dicha actividad se plantearon varias preguntas: ¿cuál es la tarea del urbanista?, ¿es importante sensibilizar sobre otras maneras de operar desde el arte a los que serán encargados de construir más ciudades? Ideas que se empiezan a abordar sobre la misma práctica a través de soluciones temporales permanentes que se visibilizan en la construcción de las ciudades y por lo tanto del espacio público.

A partir del concepto de *espacio basura* de Rem Koolhaas (abordado en el primer capítulo), se invitó a los alumnos a la siguiente actividad:

Extraer polvo de Ciudad Universitaria:

- 1) Elegir una zona de Ciudad Universitaria, delimitarla.
- 2) Recolectar polvo del lugar elegido.
- 3) Encontrar dentro del sitio elegido un hueco para rellenarlo
- 4) Rellenar el hueco con el polvo recolectado y con yeso utilizado como aglutinante para dejar la huella de la acción.
- 5) Registrar los huecos parchados.

<sup>154</sup> La propuesta formó parte de la exposición *Caer, Vivir, Confrontar*, en la Casa del Alumno, de la Universidad Politécnica de Valencia, 2016.

# 3.2

## AGUA \_\_\_\_\_ Y \_\_\_\_\_ LODO: \_\_\_\_\_ LA RUTA \_\_\_\_\_ COTIDIANA \_\_\_\_\_ COMO ESPACIO \_\_\_\_\_ DE \_\_\_\_\_ INSCRIPCIÓN

Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o  
deshice, entendí o malentendí.

FRANCIS ALYS, DIEZ CUADRAS ALREDEDOR DEL ESTUDIO, 2006.

### PARTICU- LARMENTE,

el polvo en contacto con el agua se vuelve lodo y con el aire torbellino, nube, se eleva, casi en estado gaseoso. El agua regulada por el capitalismo que erosiona de poco a poco; el agua dentro de esa misma dinámica pero como posibilidad, desviada en otro recorrido. Agua que circula sin ser vista, efectos de aguas huidizas y profundas. Lodo. Agua, como líquido indispensable, aglutinante (para la construcción de una rampa). Líquido utilizado para la construcción, los indicios de un espacio en común. Y aunque el espacio público se ha contaminado, como el aire o el agua, hay posibilidades desde el polvo, como lodo o como líquido.

Una de las intenciones sobre lo desarrollado hasta ahora y las propuestas artísticas en y desde el espacio público ha estado dirigida sobre cómo ser una habitante de este tiempo y cómo habitamos espacios que no son propiedad privada pero que se presentan desde una turbia posesión impuesta por el capitalismo.

En el recorrido del espacio público, nos enfrentamos a la fugacidad, lo efímero, lo embellecido y el accidente, por esta razón la ruta adquiere un papel importante, ya que dentro de las tres estrategias utilizadas –recolección, extracción y reutilización– están presentes el caminar, el tomar decisiones por dónde ir, por dónde recorrer y hasta dónde llegar. Si bien se sabe que el caminar se había insertado ya como parte de algunas prácticas de grupos desde la *visita*,<sup>155</sup> la *deambulación*,<sup>156</sup> hasta la *deriva*,<sup>157</sup> vemos que hay vastos ejemplos sobre la experimentación de la ciudad. Aquí, el caminar se presenta como parte siempre presente para las tres estrategias abordadas pero desde el conflicto del territorio.

Debido a esto, la siguiente parte registrará recorridos específicos realizados durante el proceso de la investigación con el propósito de entablar relaciones desde el material de construcción de desecho con los desplazamientos de la centralidad a la periferia y viceversa; desde las imposibilidades

155 La visita dadaísta ubicada como una de las primeras operaciones en la ciudad de París, el 14 de abril de 1921.

156 Corresponde a un recorrido errático propuesto por los surrealistas, a campo abierto, es decir, en bosques, campos y zonas rurales en Francia

157 Término de la Internacional Situacionista –principios de la década de 1950– en el que se propone investigar por medio del concepto *psicogeografía*.

de llegar a un lugar y, sobre todo, el recorrido como parte de lo líquido en el espacio público y dentro de esas configuraciones del habitar, el recorrido como proceso de constante cambio, de un estado líquido a un estado *chiclosa*<sup>158</sup>. Habitar lo ya construido para percibir que se construye cotidianamente: el recorrido como ejercicio equivalente al pensar.

Plantear los recorridos en forma de texto equivale a recolectar, extraer y reutilizar; es decir, volver a pensar. El ser habitante te coloca en una situación específica en cuanto a qué papel ejerces en las dinámicas socioespaciales del territorio; en ese sentido, mi papel fungía como un entrar y salir, sin pertenecer a la Ciudad de México (parte de un problema) resultado de buscar posibilidades académicas.

Los caminos ordenados de ambas ciudades –Ciudad de México y Cuernavaca– se desplegaron en puntos intermedios, de manera habitual pero no cotidiana ya que la interacción con los ritmos de las dos ciudades provocaban diferentes formas de realizar el recorrido de un solo día. Los tiempos de cada ciudad son muy distintos, se puede notar en la rapidez o lentitud de caminar. También parte de esas promesas ya analizadas, sobre el ideal de “progreso” desde la modernidad, se vuelcan promesas de educación.

Entonces, al asumirme como parte de ese problema en cuanto a los desplazamientos de la periferia al centro, mis recorridos han estado marcados, por decirlo de alguna manera, de rutas institucionales. La mayoría de las rutas que realizaba atendía a recorridos que la misma institución académica me demandaba. Mi entrar y salir se generaban desde tres puntos: Ciudad universitaria, Centro Histórico y Xochimilco, la distribución del territorio en cuanto a la educación. No ahondo mucho en este proceso pero sí en establecer la relación del recorrido con la institución.

Accedí a una capital con mayor concentración de recursos, donde, precisamente, las ofertas de educación y las instituciones generaban dichos desplazamientos. Atravesar el espacio se convertía en problema. Partimos de la simple observación de que las ciudades no se hacen sólo para habitarlas, sino también para atravesar su espacio, por ejemplo, en *la ciudad de los viajeros*, se menciona que en la Ciudad de México se cumplen 27 millones de viajes/persona por día, por lo tanto, las travesías son formas importantes de apropiación del espacio urbano<sup>159</sup>. Dentro de ese atravesar, como factor de tensiones con los otros habitantes y con la ciudad, hubo toma de decisiones desde el caminar, hasta qué tipo de rutas tomar en el transporte público, rutas principalmente por intereses y necesidades, y es que, “apropiarse de la ciudad es ocupar el espacio material, recorrerlo y utilizarlo, pero es también un conjunto de acciones cognitivas, que suceden en el espacio mental.”<sup>160</sup>

158 Me refiero a esta palabra como un estado pegajoso, al igual que quedan los zapatos cuando caminamos sobre lodo. Ese lodo que se pega, se acumula en la suela y se trae consigo, dejándolo que se desprenda de a poco en el trayecto.

159 Ana Rosas Mantecón, Néstor García Canclini y Alejandro Castellanos, *La Ciudad de los Viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*, [México: FCE, UAM, 2013], 26.

160 Ídem., 27.



81. Estudio para recorrido en Xochimilco, Ciudad de México. Impresión digital, 21x27cm, 2016.



82, 83, 84, 85. *No construir*. Letreros recolectados y extraídos de Xochimilco, Galería Autónoma GAMA, Medidas variables 2016.

Sobre la imposibilidad de llegar a un lugar, el primer problema que enfrenté ante algo que años atrás hacía cotidianamente y sin mayor preocupación era precisamente caminar en la calle, el espacio público. Porque si decimos espacio público, uno podría pensar en cierta libertad, sin embargo, ¿por qué resulta a veces tan arduo decidir hacia dónde caminar?<sup>161</sup> En la introducción del libro *Ciudades para la gente*, sobre el reclamo de la ciudad,<sup>162</sup> se cita el siguiente texto:

“Sobre todo, no pierdas tu deseo de caminar; yo mismo camino diariamente hasta alcanzar un estado de bienestar y al hacerlo me alejo de toda enfermedad. Caminando he tomado contacto con mis mejores ideas, y no conozco ningún pensamiento cuya naturaleza sea tan abrumadora como para que uno no pueda distanciarse de él andando.” Soren Aabye, 1813-1855.

Efectivamente, el caminar como forma de bienestar se expresa necesaria pero en tanto reflexión idealizada, ésta no tiene sentido en muchas partes del mundo; caminar supone un peligro, también una serie de obstáculos, inconvenientes, tropiezos, miedos, dificultades, sospechas, impedimentos, así que caminar también se realiza desde el conflicto; el reflexionar o pensar se utiliza para sobrevivir.

¿Qué sucede cuando de pronto en una calle te sorprende el desplegado de tanquetas militares, de elementos de la armada y del ejército, de Hummers, encapuchados y armas de fuego dispuestas a disparar? Alrededor de las ocho de noche o un poco antes, intentas otra ruta y sigues viendo el desplegado y finalmente te das cuenta que estás en medio de un operativo, escuchas detonaciones mientras deseas huir inmediatamente sin la posibilidad de llegar a dónde ibas y en la imposibilidad de regresar también.<sup>163</sup>

Entonces ¿qué significa caminar en el espacio público, qué significa la calle? Hay que estar dispuestos a usar desvíos o atajos. “Convivir con los problemas que parecen irresolubles incita a buscar rodeos del pensamiento, “resolver” en lo imaginario para hacer sentir habitable un entorno hostil.”<sup>164</sup> La relación es esa falla, es el conflicto y la toma del espacio público como arreglo.

Sobre otras imposibilidades de llegar a un lugar pensemos en la acción de Santiago Sierra al obstruir una vía durante cinco minutos con un contenedor de carga, Sierra interrumpe los flujos de capital y mercancías en *Obstrucción de una vía como un contenedor de carga*.<sup>165</sup> De esta forma, el artista subvierte el

161 Henry David, Thoreau, *Caminar*, [Madrid: Árdora Ediciones, 2001], 21.

162 Jan Gehl, *Ciudades para la gente*, [Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2014].

163 En 2009 fue invadida la colonia Del empleado para evitar que escapará Arturo Beltrán Leyva, el jefe de jefes, del Cartel de los Beltrán Leyva y quien se encontraba en los departamentos Altitud de Cuernavaca, Morelos.

164 *Op.cit.*, Ana Rosas Mantecón, Néstor García Canclini, 27.

165 Véase Santiago Sierra, *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga*, México D.F., 1998 [recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=MPAoz4VD\\_z0](https://www.youtube.com/watch?v=MPAoz4VD_z0)] [consultado por última vez en junio de 2017]

orden social pues, al mismo tiempo que provoca un atasco en el desplazamiento al trabajo de miles de ciudadanos, causa una paralización del flujo del capital. En ese sentido, el recorrido, el caminar o atravesar implican estar inmerso en disposiciones económicas, de tiempo o de seguridad reflejando afecciones del sistema de una ciudad.

Agua y/o lodo, o mientras estoy caminando.<sup>166</sup> Son los recorridos realizados para atender ciertos factores de hallazgos, crisis e imposibilidades del espacio público.

*Recorrido periférico.* Recorrido destinado a los automovilistas más que a los peatones: Periférico. La acción de realizar el mismo recorrido durante siete días para recolectar diariamente un objeto, anotar la hora y contenido extra sobre el objeto. Estrategia similar llevada a cabo por NO GRUPO en 1980 en un recorrido en automóvil de Cuernavaca-Arboledas<sup>167</sup> en el que recolectaron diversos objetos. Aquí, la propuesta se llevó a cabo a pie, recolectando lo siguiente:

Pluma de ave, alambre, letrero amarillo con la palabra "PEATÓN", armazón de varilla y pedazos de concreto o lo que queda de una tapa en la banqueta, flor de tela con polvo, pedazo de red de raqueta, tarjeta de presentación verde.

*Recorrido Regina.*<sup>168</sup> Mientras uno recorre la calle Regina, lo que se puede leer en cada esquina es lo siguiente:

1ª. Calle de Regina, 2ª calle de Regina, 3ª Calle de Regina, 4ª Calle de Regina y abajo C. Del Corazón de Jesús. 1862-1928. 5ª Calle de Regina 6ª Calle de Regina y abajo C.D. Pachito 1869-1928, 7ª Calle de Regina, Calle Regina, Calle Regina, Sin letras, Regina y abajo C.D Manito 1862-1928 (punto final), Regina (Liz Minelli) Calle Regina (Nutrisa), Calle Regina (Janine), Regina y abajo Centro Histórico- Ciudad de México, Calle Regina 2.P.1 Calle Regina rayado.

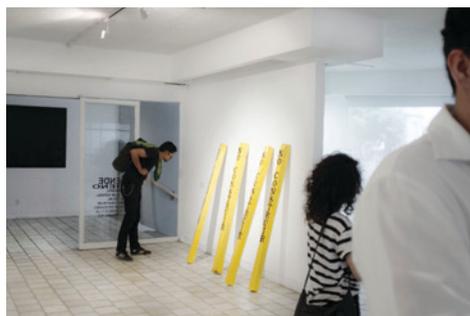
*Recorrido ENAP*<sup>169</sup>. *No construir.* Recorrido llevado a cabo alrededor de la Facultad de Artes y Diseño-Xochimilco y la zona de las trajineras ubicadas en México. Esto con el fin de buscar información sobre el territorio y la construcción, para analizar el concepto de promesa en la ciudad. NO CONSTRUIR como evidencia de la problemática de Xochimilco y su contexto histórico.

<sup>166</sup> Francis Aljés, *Mientras estoy caminando...*, 1992, Texto sobre unicef. Véase, Francis Aljés, *Diez cuadras alrededor de mi estudio*, 22.

<sup>167</sup> NO GRUPO, *La agresión más transparente*, 1980. Dentro de la exposición *Grupo Proceso Pentágono: Políticas de la intervención 1969-1976-2015* en el MUAC, 2015-2016.

<sup>168</sup> Este recorrido se mencionó en el apartado sobre limpieza y gentrificación.

<sup>169</sup> El microbús que te lleva a la Facultad de Artes y Diseño conserva en los letreros el nombre anterior de la escuela :ENAP.



86 y 87. *No construir.* Polines de cimbra, pintura y texto. Medidas variables, Galería Autónoma GAMA, Facultad de Artes y Diseño, UNAM, Xochimilco, México, 2016.



88. *Chiclaso.* azulejos quebrados sobre hueco en asfalto, fotografía, 30x40 cm, 2017.

inmediata. Luz. Drenaje. Teléfono. Sistema de apartado. Estacionamiento para 5 carros. Árboles frutales. Todos los servicios. Ideal para construir. Cabaña de descanso. Marcado. Estacado. Ideal para huerto. Alejado de los ruidos del D.F.

Estos resúmenes en el espacio público sobre los espacios privados destinados a habitar son una "suma cero que tienen lugar en el intercambio cuando la ganancia de un individuo o grupo es necesariamente pérdida para otro individuo o grupo".<sup>170</sup> El resumen es una copia de la copia, lo cual me recuerda a un fragmento de *El país de las últimas cosas* de Paul Auster:

Un día frente a una inmobiliaria puede servir para entender la situación: no hay ninguna vivienda desocupada pero, aun así, las agencias inmobiliarias siguen con su negocio.....Nadie resulta engañado por esta práctica y, sin embargo, mucha gente está dispuesta a invertir hasta su último céntimo en estas promesas vacías.<sup>171</sup>

Recorrido cotidiano – ¿dónde vivo? Después del proceso de los recorridos y durante la recolección, extracción y reutilización de los materiales parte de las críticas y reflexiones surgieron en la clase de Pavel Ferrer. En alguna de ellas recuerdo que preguntó si conocíamos el por qué del nombre de la calle donde vivíamos.

Aquí hubo un detonante claro, estaba hablando ya del espacio público y de tratar que las propuestas artísticas tuvieran relación desde allí; pero, efectivamente no sabía, por qué la calle dónde vivía se llamaba Yuriria. Recorría mi rutina de un modo ciego, sin mayor relación que salir y tomar el transporte público, si bien conocía otros lugares pero no desde dónde vivía. Entonces, surge la pregunta ¿qué pasa si doblamos en otra esquina?

<sup>170</sup> Richard Sennett, *Juntos*, 123.

<sup>171</sup> Paul Auster, *El país de las últimas cosas*, (Barcelona: Anagrama, 1994)15.

# 3.3

## LA \_\_\_\_\_ CONSTRUCCIÓN \_\_\_\_\_ DE UNA \_\_\_\_\_ RAMPA \_\_\_\_\_ JUNTOS \_\_\_\_\_ EN EL \_\_\_\_\_ ESPACIO \_\_\_\_\_ PÚBLICO. CINCO \_\_\_\_\_ ACONTECIMIENTOS <sup>172</sup>

**Lo que yo llamo monumental no es una cuestión de tamaño o de "estridencia"; es simplemente cuestión de colectividad, de conciencia colectiva. Lo que va más allá de lo "particular", lo que alcanza lo colectivo, puede (y tal vez debe) ser monumental.**

### ¿QUÉ

pasa si doblamos en la otra esquina? A partir de esta pregunta lo recolectado, extraído y reutilizado del lugar donde vivo sirvió para demarcar. La acción de doblar en otra esquina, y cambiar los recorridos periódicamente, suponía conocer la colonia y las calles. Ahora bien, no sólo me interesaba recorrerla y elucubrar sobre los materiales encontrados, había una intención de leer lo no vivido; si recolectar, extraer y reutilizar desplegaba un modo de leer el espacio público, me interesaba encontrar otros relatos escritos que refirieran específicamente al contexto del lugar durante otros tiempos.

Aquí aparecía otro problema: el contexto histórico específicamente del lugar. La colonia Lázaro Cárdenas, zona de extracción de arena, no formaba parte en la historia de los cronistas de Cuernavaca. De la ubicación de las minas, únicamente había datos generales de las cantidades y materiales de la extracción de los minerales en todo Morelos. Del contexto local y problemático no había referencia, salvo en los actuales sucesos de nota roja sobre asaltos, secuestros y peleas. De la extracción de materiales y de su configuración del territorio y sus habitantes no había casi nada, digo casi, porque lo que encontré fue precisamente a partir de la omisión.

Los relatos se hacían desde las calles cercanas -De Humboldt a Guacamayas- y de El Polvorín, como es conocido, solo se menciona como zona de paso. Había una intención de no permanecer ni siquiera en el relato. Aquí cabe la pregunta, ¿qué papel juega la historia en la conformación de las ciudades y en la historia del arte? ¿Quién escribe la historia y, en todo caso, para quién o quiénes se escribe? ¿Por qué se omite la historia de un lugar?

La omisión la entiendo aquí como una manifestación de poder, de embellecimiento, de promesa, de "progreso". Si hay un compromiso desde el poder es no ensuciar algo por medio de relatos. Lo que encontré de la colonia

<sup>172</sup> El título *La construcción de una rampa juntos* se retoma de la fotografía que aparece en la portada del libro de Sennet, que si bien no tiene el mismo nombre, *La construcción de una escalera*, de Frances B. Johnston, alude precisamente a la construcción de un objeto. ¿qué nos podría decir la construcción de una escalera o una rampa? La fotografía de Johnston, realizada en un espacio privado, y la rampa, realizada desde lo privado hacia el espacio público, ponen de manifiesto la relación con los otros y las habilidades de cada uno para trabajar en conjunto. De esta forma se despliegan esas experiencias que, en el mejor de los casos, disminuyen la alienación en los espacios.

Lázaro Cárdenas corresponde a la omisión por parte de una historia oficial sobre un plan urbanístico de la década de 1950 recuperado en artículos y revistas. Material de construcción en desecho de la historia.

Ahora demos vuelta a otra esquina, mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar;<sup>173</sup> se añade dónde no podríamos estar, ya que la promesa –de educación, vivienda, trabajo–, implantada desde el progreso, discrimina, orilla, separa, aliena y coloca en cierto margen territorial a algunos lugares. Es así que ciertos territorios son apartados desde la historia también, al querer embellecer la imagen de algún lugar importante para la economía particular.

Empezamos por las preguntas:

“¿dónde vivo? Ya que no siempre he vivido aquí, ¿Quién vivió antes? ¿Qué cambios se han llevado a cabo o has llevado a cabo? ¿Cuándo se construyó tu casa? ¿Cómo encaja todo ello con la historia local? ¿Se ha reevaluado o se ha depreciado? ¿Por qué? ¿Qué gente habitaba el territorio originalmente? ¿Tus parientes viven cerca? ¿Qué relación tiene el interior de tu casa con el exterior? ¿Tiene garaje? ¿Jardín? ¿La vegetación es local o importada? ¿Hay agua suficiente para mantenerlo? ¿Hay animales?”<sup>174</sup> Y así sucesivamente.

Desde una rampa encontré todo lo planteado en la presente investigación: en primer lugar, la confrontación con el ideal de promesa del habitar; en segundo, el espacio público como conflicto y, al mismo tiempo, atención a las necesidades de la vida cotidiana, y en tercer lugar, las estrategias de recolección, extracción y reutilización con el material de construcción en desecho en tanto propuesta del espacio privado –la casa– al espacio público.

Como ya se mencionó en el primer capítulo, la rampa retoma el concepto de Claude Parent de “*vivir en lo oblicuo*”, como posibilidad en donde el *inclinatio* o *sitio inclinado*<sup>175</sup> genera una aproximación física y material del cuerpo con el lugar. El *inclinatio* también aparece como postura crítica ante los espacios verticales impuestos por la arquitectura. Así como podemos hablar de la *escultura expandida*, en tanto otras posibilidades de lo tradicional, en la arquitectura podemos señalar el *suelo como campo expandido*.

La rampa fue autoconstruida con materiales donados por los vecinos utilizando los excedentes de sus propias construcciones de casas. La rampa es un trazo que sirve para comunicar una calle con la avenida principal y, así, facilitar su recorrido a pie tanto para tomar el transporte público como para cortar camino y dirigirse hacia otros puntos de la avenida principal. La rampa

173 El título hace referencia al escrito de Lucy Lippard y a su vez ella hace referencia de ese título en Suzanne Lacy [ed.] *Mapping the Terrain New Genre Public Art*. (Seattle: Bay Press, 1994)

174 Lucy R. Lippard, *Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar*, Véase: Paloma Blanco, [et al.] [ed.], *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, (Salamanca: Universidad, 2001) 53.

175 Claude Parent, *Vivir en lo oblicuo*, 35.

corresponde a lo no trazado por el diseño urbanístico, atiende específicamente a las necesidades de recorrido de sus habitantes.

Aquí lo monumental no se refería a una cuestión de tamaño, ni de monumento, sino de las apropiaciones que hacen los habitantes sobre lo no trazado, lo no establecido, lo no dicho, lo no historiado. La propuesta desde el *arte público* era dar también esa significación específica del trazo no urbanístico, de lo no dicho, no historiado y no contado, a través de ser ciudadanos. La rampa alcanzaba, como menciona Lina Bo Bardi, “lo colectivo, lo que va más allá de lo ‘particular’, puede (y tal vez debe) ser monumental”, de la revolución ante los procesos de urbanización, de la dignidad de la arquitectura abierta y temporal, mas no efímera.

La rampa operaba desde cinco tiempos diferentes, desde cinco acontecimientos; es decir, su construcción se realizó en cinco etapas, y el enunciarla es dar continuidad a esos acontecimientos desde la rampa. Dichos acontecimientos se plantearon desde la entropía<sup>176</sup> y desde el cambio de los materiales: polvo, arena, cemento, piedra, madera, agua, óxido.

¿Por qué la construcción de una rampa? ¿Por qué juntos? ¿Por qué en el espacio público? Encontré la misma forma de operar a través de una rampa, materia visible y no visible, –recolectar, extraer y reutilizar –pensar para leer el espacio público. Aquí donde la rampa atraviesa y corresponde con todas las circunstancias, el tiempo, el excedente, el material de construcción en desecho, el recorrido, el conflicto, la promesa. En ese acto de haber sido construida por todos (juntos) en diferentes tiempos, dejaba apertura también a la construcción de otros habitantes.

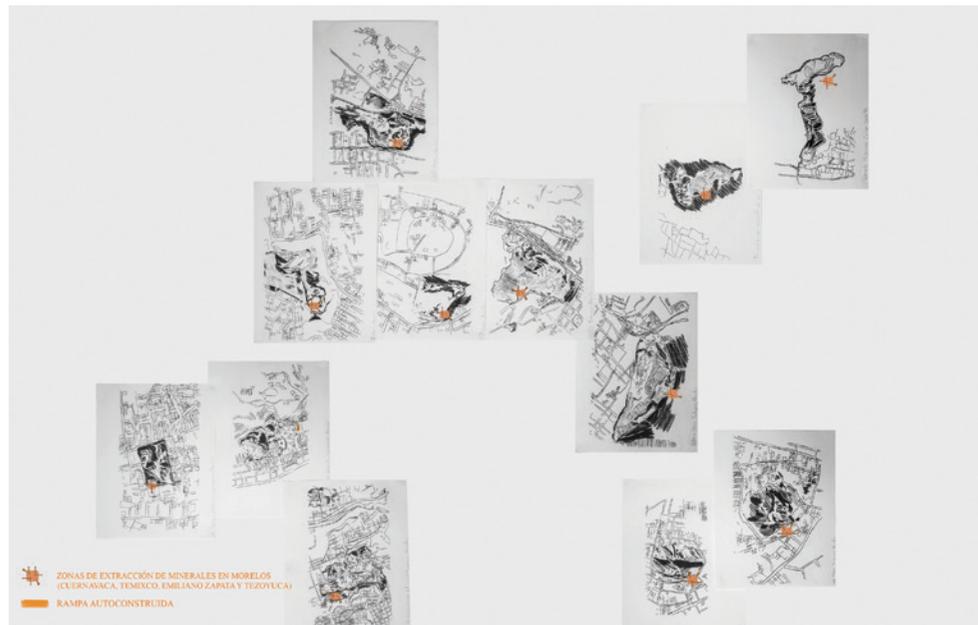
### MAPAS ZONA DE MINAS, LA RAMPA Y PLACERES SUBTERRÁNEOS.

Hemos visto que los lugares están condicionados por ciertas prácticas económicas y cómo esas prácticas interfieren en las dinámicas de los mismos. La topografía de la colonia Lázaro Cárdenas se ha marcado por la actividad minera y la extracción de arena. Los lugares de contacto entre lo rural y lo urbano, y los lugares que no se definen porque en apariencia no pertenecen a ninguno: de alguna manera la colonia era un intermedio y su configuración se había hecho por los flujos económicos.

La localización del entorno y sus alrededores se planteó como primera pregunta y al trazar la ubicación, realizando mapas, constituyó parte del proceso. La elaboración de cartografías ayudaba a situar, a advertir otros problemas, a colocar comentarios e, incluso, a ampliar la percepción del espacio caminado. El mapa también recolecta, extrae y reutiliza, se compone de fragmentos, dudas, comentarios o ideas sobre un lugar. Como menciona el colectivo Iconoclasistas:<sup>177</sup> “el mapeo es un medio, no un fin”.

176 Véase el ejemplo de la arena en el capítulo 2.

177 Véase manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. Buenos aires, tinta limón, noviembre 2013. [recuperado de: <http://www.iconoclasistas.net/mapeo-colectivo/>] [consultado por última vez en junio de 2017]



En ese sentido surgió la pregunta ¿Cómo se puede recolectar el polvo de la mina de la colonia Lázaro Cárdenas? Debido a esto, realicé un registro de la materia en su unidad mínima. La serie constató la materia que se desprende al extraer arena en una jornada laboral de ocho horas. *Placeres subterráneos: polvo*, contiene tiempo de la mina. Éste se visibiliza a través de la acumulación de pequeñas partículas en ocho placas de resina (de blanco a negro: de una hora a ocho horas).

Posteriormente, al tener la imagen de la montaña de arena de la colonia Lázaro Cárdenas siempre presente, se generaba inmediatamente la imagen en negativo, el hueco en el subsuelo. De lo que se elevaba y se presentaba a la mirada, a lo que se ocultaba debajo del horizonte. Y entonces desde el subsuelo se generó otro cuestionamiento ¿todo lo que no vemos, lo que está debajo de las casas, de la calle tiene arena? De ahí, *cavar hasta encontrar arena y perfil de suelo*.

Entonces la pregunta que me hice aquí fue cómo, a través de las mismas operaciones artísticas que ya había realizado, se podía continuar con esa rampa. Pues bien, el contexto del lugar era significativo, ya mencionamos que es un lugar de zona de minas. Yo no contaba con excedente de construcción en mi propia casa ¿o sí? Toda la zona se había erosionado por la arena en el subsuelo, ¿habría arena también en el subsuelo de todos los terrenos? ¿En mi casa?

La segunda acción consistió en comprobar si efectivamente el subsuelo estaba constituido de arena. Me interesaba saber de dónde provenía el material, la profundidad que alcanzaba, y generar esa misma acción dura sobre la tierra, pero clandestinamente, desde el espacio privado.

En un área no mayor de 2 m<sup>2</sup> le pedí a Manuel, albañil profesional, que excavara hasta que encontrara arena. Si se cumplía la hipótesis de que el

89. **Arenas movedizas**, mapa de la localización de las minas activas en Morelos, México. Carbón y pluma sobre papel, medidas variables, 2016.

90. **Los placeres subterráneos: polvo**, registro de polvo en un mina de arena durante una jornada de trabajo de 8 horas. Resina y partículas de arena. 1.5X19.5X19.5 c/u, total 8 placas, 2017.

91,92,93,94,95 y 96. **Cavar hasta encontrar arena**, acción de cavar en espacio privado y extraer arena a una profundidad de 5 m. Registro, 2016.



subsuelo estaba compuesto de arena, el material extraído iba a ser utilizado para la continuación de la rampa en el espacio público.

El trabajo continuó por una semana. De 8am a 1pm y de 2pm a 4m, Manuel excavó con pico y pala, llegó a una profundidad de 5 metros y efectivamente encontró arena. A esa profundidad la temperatura adquiría una densidad particular, el calor era sofocante y muy pesado, estar abajo era asfixiante. Extrajo aproximadamente un camión de carga, 3m<sup>3</sup> de arena.

¿Cómo se puede trabajar juntos? ¿Qué se puede proponer a través del arte, desde el mezclarse en el tiempo de otros en el espacio público, desde las actividades cotidianas, desde el hacer juntos un espacio de inscripción en el que los materiales sean testigo de fallas pero, al mismo tiempo, que desde esas fallas se trabajen posibilidades en común?





97. *Perfil del suelo*, Materia del subsuelo obtenida de la acción de *cavar hasta encontrar arena*, contenida en cubos de acrílico. Instalación. 19 x 19 x 19 cm cada cubo, 2017



98. Apuntes de *Perfil del suelo*, materia del subsuelo, rueda hallada a una profundidad de 4.50 m en estado de oxidación, 2017.

### ÓXIDO. UNA RUEDA ENCONTRADA

Por lo pronto, es significativo, como decíamos, que el término “rutina” provenga de “ruta” y tal vez de ‘rueda’, esto es, del medio que hace posible la circulación; la circulación del tiempo cotidiano, en este caso. Humberto Giannini, *La “reflexión” cotidiana*, 1987.

A los 5 metros de profundidad en mi casa, Manuel encontró una rueda (15 cm aproximadamente) oxidada, la cual se incluyó en la pieza *Perfil de suelo*, en la que se tomó un fragmento muestra de cada material encontrado y se les asignó un número que equivalía a los metros de profundidad en que se halló, una especie de proximidad a la profundidad de la tierra, a lo subterráneo del lugar. La herrumbre, el óxido, lo rojo. Una relación entre la temperatura del subsuelo, el agua y sus consecuencias. También el desmoronamiento.

El óxido apareció primero en un azulejo que a través de su acabado, imitaba la corrosión y posteriormente en el espacio privado, al cavar; dentro de mi casa una rueda encontrada: vestigio. De tal suerte el indicio, forma parte del proceso de *la construcción de una rampa* como comentario breve al hallazgo y apunte al accidente, a lo no previsto desde el espacio privado al espacio público, y en donde es posible ficcionar desde el arte.

La profundidad entendida como comentario dentro de las extrañezas, del accidente, de lo espontáneo. Pero también de los procesos previos que se han generado en la tierra de la colonia Lázaro Cárdenas antes de constituirse como territorio privado, es decir, al encontrar una rueda oxidada ¿se podrían encontrar fácilmente otros objetos? ¿Si ya habían sido explotados (excavados) anteriormente todos los terrenos, significaba que la profundidad del suelo se constituía de escombros? ¿Qué otros vestigios (basura o no) se podrían encontrar en el subsuelo de la colonia Lázaro Cárdenas?

**CONTINUACIÓN DE UNA RAMPA**

Porque si el arte no se trata de la vida ¿de qué se trata?  
Sanfuentes, Francisco, *La ciudad como soporte de la vida*, 2016.

Buscando los lindes, subí y baje varias veces esa rampa, ¿o bajé y subí? Una línea que separaba entre una calle y otra, propiciaba comunicación. Fue después de varios encuentros en el mismo lugar que hallé momentos de conversaciones; recorrer el mismo camino varias veces, en distintos horarios generaba un cierto grado de confianza, reconocerse como habitante del mismo lugar. De esta manera, los recorridos en la rampa se hacían constantemente para observar quién subía o quién bajaba.

Como menciona Parent, al introducir una estructura como esta en la vida cotidiana sucede la motricidad y lo táctil. La primera refiere al cuerpo que participa de la sensación de gravedad: “El hecho de ser consciente del propio cuerpo, incluso estando inmóvil, se intensifica todavía más cuando uno se desplaza sobre las rampas. El peso se convierte en un motor interno... el estado estacionario. Y el estado de movimiento dejan de ser neutros en el contexto de una estructura oblicua”.<sup>178</sup> Lo táctil hace énfasis en la particularidad, en la relación con los materiales de construcción, la cual precisa del contacto que tenemos con la materialidad, es decir, reconocer si el soporte es rugoso o liso gracias al contacto que tenemos con los pies a lo largo del recorrido. Dicho contacto “se traduce en informaciones directas, no codificadas, sobre las incidencias de la pendiente, sobre las dificultades del recorrido, sobre las pérdidas de adherencia, por lo tanto hay una percepción de la vivencia espacial que alude a la materia”,<sup>179</sup> al tacto desde las pisadas.

De esta manera, la motricidad y lo táctil –el cuerpo, espacio y materia– sensibilizan el recorrido. Existen dos medidas de la rampa: antes y después de la continuación de la misma.

De esta manera la rampa mide:

Manuel, 80 pasos	Micaela, 98 pasos
Rómulo, 81 pasos	Telba, 85 pasos
Gil, 91 pasos	Ángel, 75 pasos
Ángel, 75 pasos	Candido, 81 pasos
Silvestre, 102 pasos	Samuel, 84 pasos
Rafa, 82 pasos	Virginia, 92 pasos
Perla, 86 pasos	Jaime, 88 pasos
Ángel, 70 pasos	Manuel, 80 pasos
Norma, 105 pasos	Rodolfo, 84 pasos

178 Claude Parent, *Vivir en lo oblicua*, 21.

179 Ídem., 27.



99, 100, 101, 102, 103. **Lectura del suelo**, Registro de las cinco fases de autoconstrucción de la rampa 30.3x40.3cm, fotografía, 2017.

El Robert, 85 pasos	Don Lupe, 120 pasos
Calamardo, 81 pasos	María, 95 pasos
Paty, 90 pasos	Doña Lupe, 102 pasos
Kevin, 140 pasos	Javier, 83 pasos
Roberto, 120 pasos	Abel, 88 pasos
Luis, 97 pasos (con descansos)	Rosa, 85 pasos
Rita, 105 pasos	Gerardo René, 86 pasos
Doña Tere, 99 pasos.	Rafael, 80 pasos
Antonio, 79 pasos	Leticia, 87 pasos

Arena, piedra, cemento y mezcla; la rampa ha existido de diferentes formas, se ha extendido de un punto a otro; ésta existe en el tiempo, por tanto, es evidencia del trabajo procesual de los habitantes para resolver necesidades de sus actividades cotidianas. La rampa en tanto vía de circulación era el movimiento por el que pasa la vida todos los días. Mientras no pasa nada: domicilio, calle, trabajo, calle, domicilio.<sup>180</sup>

La rampa permitía ver las posibilidades de comunicación derivadas de la conversación sobre las destrezas o habilidades de cada habitante, adaptadas a las propias condiciones del espacio público y del suelo. El espacio público como

180 Humberto, Giannini, *La “reflexión” cotidiana*, [Chile: Editorial Universitaria, 2004], 30.

punto de encuentro a través de los materiales de construcción en desecho, a través de la construcción de sus propios espacios desde la casa, donde cualquiera "anónimamente puede dejar inscrita una fracción de su vida".<sup>181</sup> Es desde esa disputa de territorio, desde el conflicto, desde las preguntas sobre cómo vivir juntos. También desde la vida cotidiana hay una intención transgresora, un modelo de rebelión. Aquí la transgresión, en el sentido de rescate de tiempo, que potencia lo que vuelve a tocar a fin de que en cierto sentido siga siendo.<sup>182</sup>

El proceso colectivo de la construcción de la rampa es el siguiente:

Desde el espacio privado:

1. La construcción. El asentamiento de los habitantes de la Colonia Lázaro Cárdenas en diferentes tiempos, generó casas construidas en su mayoría por: cemento, arena, piedra, agua, mortero.
2. El excedente. El material de construcción destinado a un cuarto, la cocina, la casa completa, la losa, la pared, el aplanado, o el forrado de cuartos o piso, generó sobrante de cemento, arena, piedra, agua, mortero o mezcla.
3. Recolección: Se guardó ese excedente derivado de la construcción. Material de construcción casi en desecho.

Desde el espacio público:

4. Extracción: Se dispuso el excedente del material de construcción de las casas al espacio público.
5. Reutilización: Se utilizó todo el material excedente para la construcción de una rampa en el espacio público.

Fases de construcción de la rampa:

**1er ACONTE-CIMIENTO:** 5 escalones

**2do ACONTE-CIMIENTO:** 20 pasos aproximadamente de piedra y cemento

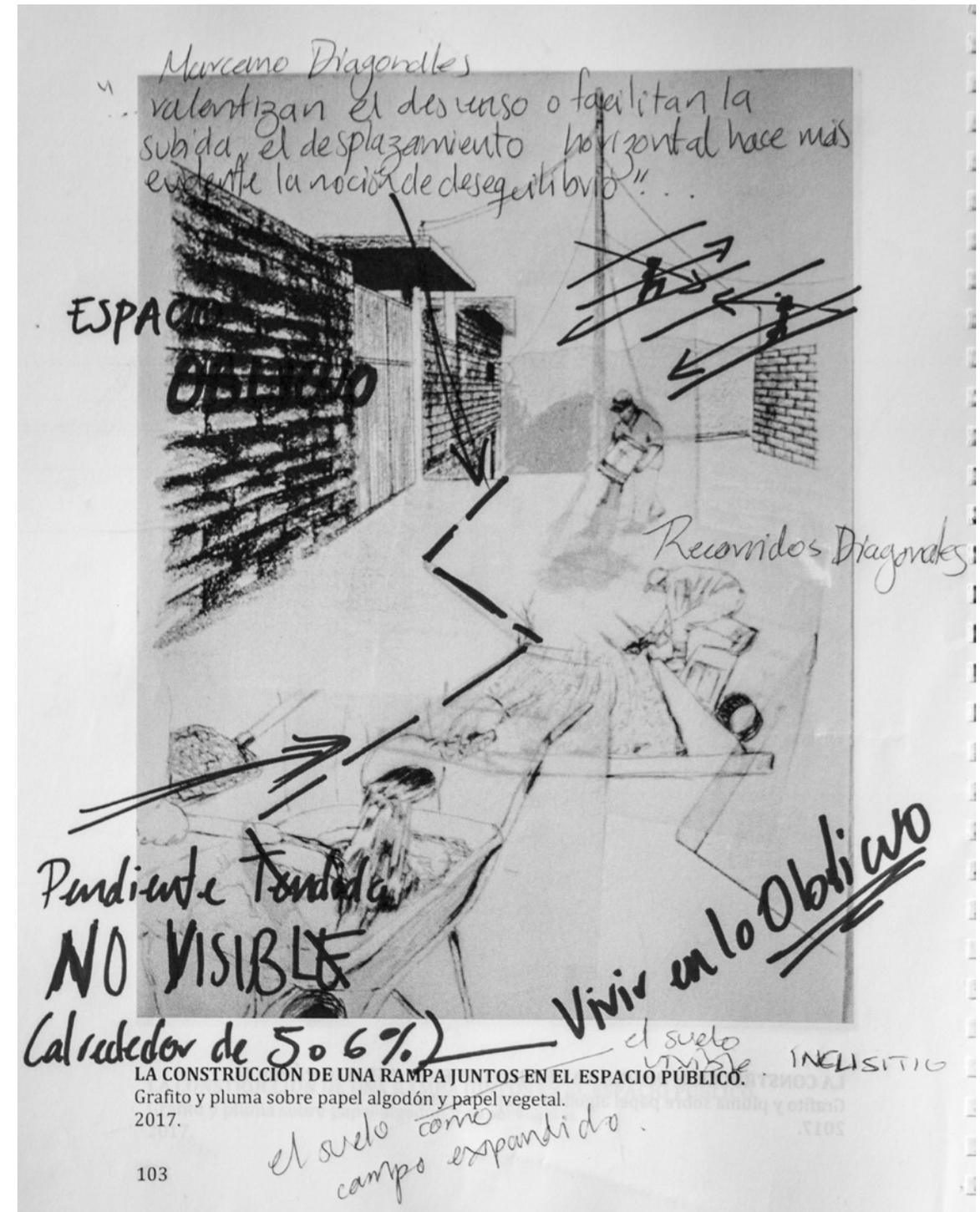
**3er ACONTE-CIMIENTO:** 30 pasos aproximadamente de cemento donado por los camioneros, para continuación y construcción de un registro (tapa de drenaje) en el que aparece un indicio del año de realización (21 de julio de 2010); escrito sobre el material fresco, ésta acción se convierte en el único testigo de la fecha de construcción de la rampa.

**4to ACONTE-CIMIENTO:** 2 escalones continuados por una familia de la calle Porfirio Díaz.

**5to ACONTE-CIMIENTO:** 29 pasos aproximadamente de mezcla-grava y cemento- (varios parches y texturas) y; continuación de la rampa con la arena extraída, recolectada y reutilizada desde el subsuelo de mi casa.



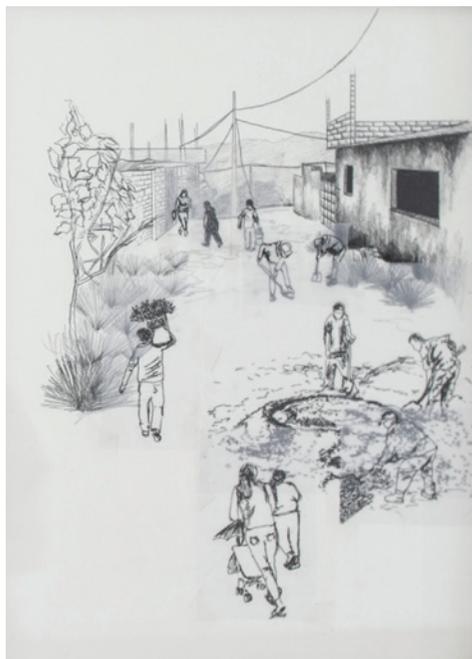
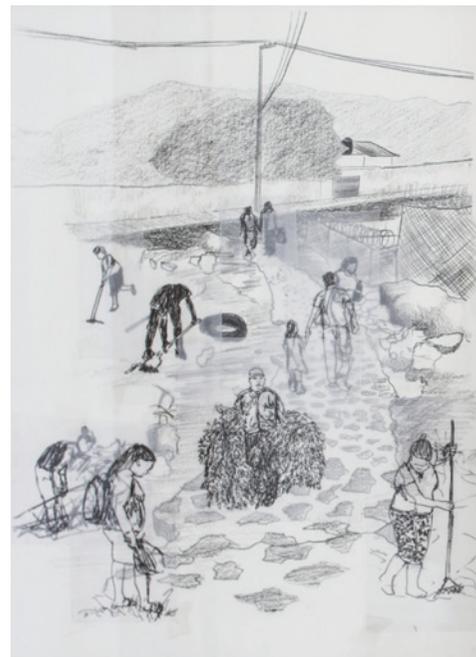
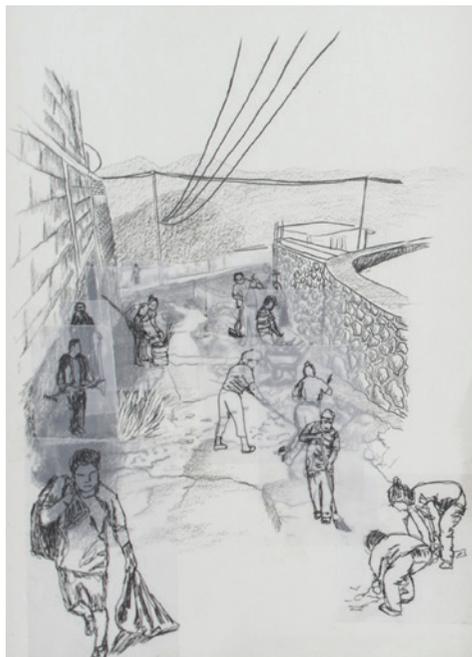
104y 105. Robert Smithson, *Glue Pour*, 1970.



106. Estudio para *La construcción de una rampa juntos en el espacio pública*, dibujo, 2016-2017.

181 Francisco, Sanfuentes, *Lecturas de la calle*, 2.

182 *Op. cit.*, Humberto Giannini, 46.



107, 108, 109, y 110. **La construcción de una rampa juntos en el espacio público**, grafito y pluma sobre papel algodón y papel vegetal, 30.3x40.3cm, 2017.

La rampa no era una construcción invasiva, no provocaba grandes cambios en el entorno para ser funcional, la misma orografía marcada en subida hizo la forma de la rampa. Parecía que la rampa estaba basada en la pieza de Smithson en la que artista vierte pegamento sobre una pequeña pendiente de tierra y este material adquiere la forma de la topografía. La rebelión desde el material fue entrópico. Se actuó con la más alta destreza del material de construcción, significativo sólo en su relación con lo excedente estancado y el desecho.

Aquí la propuesta tras toda esa serie de operaciones previas que permitieron tanto el contacto con el lugar como con algunos de mis vecinos, la rampa es desde la conversación, es decir, su construcción también existe en el intercambio o negociación.

Después de recolectar y extraer la arena desde el espacio privado, mi casa, el material fue reutilizado para la ampliación; el diseño fue realizado a partir de la observación de la rampa, es decir, se utilizó la misma forma ya construida, únicamente se acentuaron los quiebres de la misma, para dar énfasis en el recorrido de zigzag que se produce al caminar la rampa.

El proceso fue lento, o mejor dicho diferente; específicamente en el arte público, se enfatiza que los procesos que se dan desde lo colectivo, no se aceleran o se alargan desde una decisión individual. El proceso realmente adquiere una carga significativa para todos, como ciudadanos y en este sentido el espacio público que se comparte, es un tiempo en común. La continuación de la rampa correspondió a lo que sucedía dentro de la calle y la colonia.

Por un momento solo contaba con arena desde mi casa, hacía falta varilla, alambre recocido para la urdimbre (emparrillado); mortero, grava y cemento para la mezcla. Así durante un año aproximadamente estuve recolectando el material faltante, con las construcciones que se llevaron a cabo en ese lapso. Construcciones muy cercanas a la rampa, para facilitar el traslado del material con carretilla. Debido a esto, el material recolectado fue a razón de cómo avanzaba una obra y a razón del material excedente.

De esta manera se logró el emparrillado y posteriormente el colado; Manuel (El que hizo la pieza *simulacro*, el que cavó para extraer arena) se involucró nuevamente, aportó a la continuación de la rampa. Aunque no vive en esta misma calle, sí ha sido trabajador de varios vecinos, así que conoce mejor las casas de todos y precisamente, vive en la profundidad de la mina 5, que antes que unidad habitacional fue hueco. Él menciona que diario cuenta los escalones que sube y que baja para salir o entrar a su casa.

El diseño que tiene la continuación de la rampa corresponde al mismo relieve del espacio natural en el que se marcan diagonales, precisamente para enfatizar una vez más, la *función oblicua*. La continuación de la rampa es una pendiente tendida, no visible, con un 5 por ciento de diagonal, es decir, ocurre la sensación de ascenso o descenso una vez que se experimenta el recorrido, pues a simple vista parece horizontal: "los recorridos diagonales ralentizan el descenso o facilitan la subida, el desplazamiento horizontal hace más evidente la noción de desequilibrio".<sup>183</sup> De esta manera el suelo se transforma en un *suelo vivible*.

183 Ídem., 24.

Además, sobre los intercambios desde la rampa surgió el texto *el polvorín*, la medición de la rampa en pasos con la intención de conocer y saber los nombres de mis vecinos. Finalmente a través de la limpieza, nos conocimos, y conocí más vecinos. La acción se tuvo que hacer repetidamente ya que muchas veces al no completar el material en determinado tiempo, se detenía la obra. Pasaba tiempo y se volvía a ensuciar. Aquí no interesaba que todas las personas se involucraran ya que algunas ya habían estado en el proceso previo antes de que muchos utilizáramos esa rampa, la relevancia radicaba en continuar la circulación del tiempo compartido; más que como objeto, era significativa en la comunicación del lugar, era monumental, en el sentido de colectividad.

Monumental también en el sentido de lo oblicuo:

Lo oblicuo en movimiento NOS CONDUCE sin resultar opresivo, sin aplastar al hombre. Se beneficia del carácter monumental de la obra, pero escapa de la dominación implícita en lo monumental, ya que el movimiento modifica sin cesar la percepción del espacio. De ahí la resurgida importancia de la arquitectura en esta intervención MONUMENTAL.<sup>184</sup>

En primera instancia pareciera que nos basamos en la construcción de un objeto, pero no es la construcción como objeto –la rampa– si no la construcción de un intercambio de tiempo cotidiano; de significados en el espacio público, desde la percepción y la reflexión. Los acontecimientos pasados y los que están a la espera de suceder como creación colectiva, de un arte que es público.

En ese sentido el arte público hace visible eso que para otros parece no ser nada. Abre la posibilidad de dar lectura al espacio público cuando éste se presenta torpe, casi invisible o imperceptible. La rampa es la escritura desde el espacio público que tiene un origen en la presencia de lo individual y lo colectivo.



111. Detalle *La construcción de una rampa juntos en el espacio público*, grafito y pluma sobre papel algodón y papel vegetal, 30.3x40.3cm, 2017.

# CONVULSIONES

## PARTE

### UNO

*Topografía en declive. La construcción de una rampa juntos en el espacio público, es un diálogo de sitio específico donde las propuestas se fueron desarrollando conforme interactuaba con el entorno y en los recorridos que realizaba cotidianamente. A la vez, es un diálogo con otros sucesos que se desplegaron para decodificar y leer lo no vivido,<sup>185</sup> esto con la intención de abrir la discusión*

necesaria para el proceso de la investigación. Es un proyecto artístico procesual realizado durante 2015-2018 tanto en la Ciudad de México como en Cuernavaca, Morelos, siendo esta última el lugar medular del proyecto, que resulta de recorridos y reconocimiento de localidades en donde se observan apropiaciones del espacio público por medio de materiales de construcción en desecho. Su realización depende por una parte, de las propias prácticas artísticas y, por otra, de la convivencia con los vecinos y el intercambio de sus habilidades de recolectar, extraer y reutilizar esos materiales mencionados.

Como se mencionó en la introducción, los tres capítulos se relacionan con diversos materiales, el polvo, la arena, la madera, el cemento, la piedra, el azulejo, el lodo y el agua, y, finalmente, el óxido. Conceptualmente cada uno, en su especificidad, extrae comentarios de la construcción de la promesa y aproxima a diferentes acontecimientos, obras y experiencias, así como con propuestas llevadas a cabo en y desde el espacio público.

De esta forma ubico la recolección, extracción y reutilización como una estrategia metodológica que si bien no se trata de una manera estricta ni una forma específica de procedimiento, sí establece una forma de pensar y accionar sobre ciertos problemas que, de alguna manera, encontraba necesario evidenciar y abordar: ¿qué fue de esas promesas de progreso y qué se puede tensionar, evidenciar y cuestionar desde el arte? Es decir, una estrategia siempre estable y presente, pero abierta a diferentes procesos, produjo posibilidades de encuentros y desencuentros en el espacio público y del planteamiento y desarrollo del proyecto de investigación.

<sup>185</sup> A propósito de esta frase, me gustaría señalar de dónde fue extraída. Durante la presentación del libro de David Pérez llevada a cabo en el IVAM, Valencia, España en el mes de noviembre de 2016, se señalaron varias preguntas, entre ellas: "¿Si lo mostrado no es lo que vemos, qué es lo que vemos?"

El primer capítulo se planteó a partir del concepto de *promesa*, la imposibilidad de predecir su cumplimiento y el poder que ejerce dicha imposibilidad, el desarrollo de este concepto se apoyó en la investigación de Hannah Arendt y fue el punto de partida para cuestionar y reflexionar sobre el acto de prometer como una trampa que permite articular los discursos de progreso, libertad y seguridad. Cabe señalar que estos discursos son amplios, por lo que se trató de dar un panorama general de estos en torno a *la promesa del habitar*. Considero necesario dar continuidad a la investigación para profundizar la historia desde la arquitectura y urbanismo en Latinoamérica con el objetivo de explorar campos más específicos.

Por otra parte, las estrategias o tácticas artísticas se establecieron a través de recolectar, extraer y reutilizar el material de construcción en desecho para confrontar, cuestionar, atestiguar y reconfigurar el concepto de *promesa*. La investigación se planteó por medio de reflexiones sobre los materiales recolectados y sus características. La estrategia permitió desarrollar todo el proceso tanto conceptual como metodológico. Durante mi proceso artístico, los materiales de construcción en desecho se concibieron como testigos tanto de las promesas fallidas como de los deseos, inquietudes y posibilidades de conflictos, tensiones e incoherencias.<sup>186</sup>

Al establecer una postura sobre el espacio público, en el segundo capítulo se generó un acercamiento con propuestas de *arte público* que responden a rituales de cooperación. Dichas propuestas buscaban cuestionar precisamente la individualidad, marcada por un momento de transformación tecnológica y social, así como hacer énfasis en la colectividad como punto de encuentro y reencuentro en donde se desenvuelven marcas indelebles del habitar, es decir, de cómo vivir juntos. Por esto, caí en cuenta que en el proceso hubo piezas fallidas, pues no entablaban una relación de colectividad; sin embargo, son parte importante del mismo para comprobar que de los errores se desprenden cuestionamientos y reflexiones más críticas y contundentes sobre la postura artística, así como sobre los modos de operar en el espacio público y la circulación de imágenes derivadas de la investigación.

Por lo tanto, el proceso artístico presentado en el segundo capítulo, y parte del tercero, son aproximaciones fallidas, errores e ideas que fueron madurando al establecer cuestionamientos en función de la relación de la presencia y distribución de las imágenes, de los problemas que surgen al elaborar proyectos artísticos en el espacio público y de tomar una postura en dicho espacio, como es el hecho de ser ciudadana y dar importancia a la relación de unos con otros desde el conflicto y la diferencia.

Finalmente, en el tercer capítulo se realiza un análisis puntual del proceso y las estrategias artísticas, tanto para la producción de obra como para la investigación. La intención fue tener una estrategia movible, transmutable y cambiante, lo cual fue un aporte importante, ya que el proyecto desarrollado en la maestría permitió extenderse a otros proyectos para trabajar conceptos más específicos en el espacio público.

<sup>186</sup> Manuel Delgado, *El espacio público como ideología*, 103 y 104.

Por medio de la recolección pude ampliar una relación con signos y símbolos propios del espacio público, de investigar las relaciones que los materiales y otros acontecimientos guardaban entre sí. Pude detectar tensiones y resistencias desde la materialidad, de manera que, para mí, recolectar es la búsqueda de diferentes sedimentos, un lenguaje de fragmentación.<sup>187</sup>

La extracción del material de construcción en desecho la considero como la resistencia de cumplir una función impuesta, una utilidad del material. Dicha estrategia me permitió obtener ese perfil de grandeza –no en relación al tamaño pero sí en relación a una monumentalidad por lo significativo que aparece tanto en la relación individual como colectiva- del espacio público en un fragmento excedente.

La reutilización es una traducción de las cosas; más que de producir, se trata de recolectar, extraer, separar, organizar, deshacer, reutilizar y volver a juntar, lo cual propone una reconfiguración en el espacio público. “La reconfiguración tiene una perspectiva más experimental y un procedimiento más informal; arreglar una máquina vieja puede llevar, si se juega con ella, a transformar tanto su finalidad como su funcionamiento... demuestra ser extraordinariamente eficaz en la renovación de la cooperación”.<sup>188</sup> Dichas tácticas analíticas y procesuales se sostienen a partir de las significaciones de los materiales de construcción en desecho y su transformación, estableciendo vínculos con acontecimientos pasados y presentes. Entiendo la construcción del concepto de promesa del habitar a través de la materia excedente no como un suceso aislado, sino relacionado a un contexto que está ligado al poder, a la especulación y a la simulación. La promesa fallida inserta en el espacio público a través de rituales de la apariencia.<sup>189</sup>

Específicamente, en el desarrollo del último apartado del tercer capítulo se manifiesta la médula de la investigación, ya que a partir de la observación y el contacto con los materiales de construcción en desecho a través del recorrido, encontré una rampa autoconstruida que marcaba la misma estrategia abordada en el proyecto. Dicha observación consistió en poner especial atención a cada material colocado de manera orgánica en el suelo, de esta manera, se desprendió todo un fenómeno de lo que significaba la rampa construida en el espacio público. Son cinco acontecimientos que aparecen a lo largo de la rampa, ya que se hizo en cinco tiempo diferentes que se evidencian por el cambio de materiales, texturas y formas.

La rampa pone de manifiesto saberes transfigurados y relaciones con la materialidad desde la emergencia, la rampa sucede entre diversas acciones: barrer, limpiar, juntar, construir, guardar, acumular, compartir, construir, levantar, cargar, mezclar, continuar, hacer, apropiarse, reclamar. De esta manera, el proyecto transcurre sin imponer ideas propias sobre el espacio sino que el espacio mismo, su relación con todos y lo que acontece de manera cotidiana,

<sup>187</sup> *Una sedimentación de la mente* de Smithson, en Lucy R. Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, [Madrid: Akal, 2004], 99.

<sup>188</sup> Richard Sennett, *Juntos*, 311.

<sup>189</sup> *Ídem.*, 74 y 75.

lo que señala, modifica y da continuación a la rampa. Por esto, el diseño se relaciona con la misma orografía del espacio, lo cual enfatiza las diagonales y abre una postura crítica contra las líneas verticales impuestas por las ciudades y que aparece como un *suelo vivible* de Claude Parent. La distribución de las diagonales se dio en función al material recolectado para hacer la cimbra y la forma de la misma, es así que fueron elegidas y por lo que construyeron la rampa, en función de su experiencia del trabajo de albañilería. Desarrollar un proyecto en el espacio público significa que se trabaja sin jerarquías, sin imponer una idea establecida, y siguiendo procesos en relación al tiempo-espacio del lugar y a los habitantes. Había pautas ya marcadas por lo ya construido: un sitio inclinado o *inclisito*, por lo que la continuación de la rampa fue sencilla.

Apropiaciones de los habitantes para hacer *lugar* en el espacio público, su capacidad de organización y resistencia constituyen prácticas constructivas que obedecen a las necesidades inmediatas. Hay un entendimiento del propio contexto, cómo está construido y constituido su entorno y cómo es que se construye cotidianamente. Una rampa comunicativa, acumulativa, matérica, procesual y gradual que hace eco en contradicciones, imaginaciones y supervivencias.

Considero que la rampa es una lectura del suelo, del recorrido como proceso de constante cambio, la rampa es un suelo vivible. La investigación se presenta como un relato para construir una historia que no existe en documentos oficiales ya que evidentemente al ser pequeñas historias y locales se pierden en el mar de información.

Hablamos aquí de relacionarnos con la materialidad en donde se producen saberes importantes, sobre la autoproducción, sobre los espacios habitables, que permiten consolidar un sentido ciudadano basado en el trabajo comunitario<sup>190</sup>. La rampa es el suelo en el campo expandido, alternativa por su capacidad de transformar los procedimientos cerrados e institucionales, permitiendo generar espacios más equitativos, de un uso y bien común.

*La construcción de una rampa juntos en el espacio público* es una propuesta que reúne, problematiza, intensifica, evidencia, marca y recorre el material de construcción en desecho como postura crítica, un modelo de rebelión a los procesos destructivos de la construcción. La rampa se entiende como un proceso de posibilidades infinitas en el espacio público, desde el pensar, desde la reflexión como posibilidad latente de un reencuentro ciudadano<sup>191</sup>. El material de construcción en desecho se vuelve parte de la circulación del tiempo cotidiano, ya sea de procesos individuales o colectivos, se presenta como tiempo desde otros tiempos de comunicación en donde el espacio público se iguala desde un intercambio.

Los materiales de construcción en desecho no solo eran polvo, arena, cemento, piedra, madera, azulejo; significan más en su presencia concreta, es decir, desde su capacidad de desaparecer, fragmentarse, dividirse, pudrirse, quebrarse, oxidarse, dispersarse, propiedades que resignifican la arquitectura

190 Héctor Quiroz, [comp.], *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular*, 19.

191 Humberto Giannini, *La "reflexión" cotidiana*, 69-70.

abierta desde la realidad como soporte (rampa). De esta manera, al tomar la realidad como soporte la intención no fue reproducirla, sino cuestionarla. No de lejos, no a la distancia, sino en una especie de relación entre la intervención, la realidad, la carga, el peso, la densidad de un espacio tratando de acomodarse,<sup>192</sup> en relación al cuerpo y la materia, en un lugar determinado, dentro de una búsqueda en el espacio público en donde algo pasa cuando aparentemente no pasa nada,<sup>193</sup> en la reflexión cotidiana.



Evidentemente, en todo el proceso surgieron preguntas sobre la imagen, ya que este concepto fue central para las acciones realizadas en el espacio público, la manera de registrar y de darles continuidad a través de la investigación y de otras formas de distribución.

Desde la imagen –sea fotografía, dibujo, escultura, arte objeto, video, etc.– se abre la pregunta sobre qué presentar en la investigación desde la propuesta estética. Primero se experimentan situaciones en donde se atraviesa la vida y su representación. Aparecen diversas acciones cotidianas como caminar, barrer, limpiar, recoger, cargar, construir. Y a su vez, estas actividades se reconfiguran desde aportaciones propias del arte; dentro del discurso del arte.

A partir del segundo capítulo y en el desarrollo del tercero, hubo un entendimiento de la construcción del arte en el espacio público en su sentido estético. Se consideraron las problemáticas y los errores desde la perspectiva de Miwon Kwon o de puestas en escena de las que hace mención Anna Deuze. Tomando en cuenta la utilización y el aprovechamiento que se hace de ciertas comunidades para hablar de *arte público*, haber realizado un proceso de dos años y medio en el lugar donde vivo –en contacto directo, cercano–, sin atender a una agenda artística o a un tiempo dado por un proyecto a corto plazo, resultó de suma importancia ya que se estableció un compromiso con las formas en que el arte se desarrolla dentro de la vida cotidiana y colectiva, por lo que la decisión de qué imágenes utilizar para la presente investigación fue precisamente con base en el compromiso establecido con el lugar y los habitantes. La intención fue que, al mostrarse ese espacio desplegado en diversos formatos, a través de un proceso artístico, crítico, comprometido y reflexivo, se hiciera presente un *lugar*.

A modo de paréntesis de todo lo dicho, hecho, desecho, entendido y malentendido de la investigación, y como conclusión preliminar, manifiesto que es posible abordar el material de construcción en desecho desde otros modos de operar. Es importante considerar la acción, la actividad y el tiempo como parte fundamental del proceso artístico para abordar conceptos

192 Francisco, Sanfuentes, *Arte y calle: precariedad y desaparición*, 3.

193 Humberto, Giannini, *La "reflexión" cotidiana*, 28 y 29.

relacionados al cuerpo y su relación con otros cuerpos, temas que se fueron manifestando a lo largo de las propuestas realizadas.

En cada una de las obras surgen piezas activas; la acción surge como punto de encuentro entre los conflictos que se suscitaban en el espacio público. Muchas piezas se establecen a partir de cuerpos en recuperación, desde acciones como cargar, mover, jalar, construir; es decir, a partir de la implicación del propio cuerpo y de otros cuerpos. Dicha reflexión me llevó a considerar que trabajo desde dos tiempos diferentes. Por una parte, a largo plazo: la acción para la transformación de la ciudadanía. En este caso, la rampa, aquí el proyecto no se cierra, sino que permanece a la espera de diversos acontecimientos. Por otra, acciones a corto plazo, que se traducen en imágenes que guardan estrecha relación con el lugar y que designan un acontecimiento de un momento particular, es decir, surgen del lugar para convertirse en testigos de las promesas fallidas, mismas que resultan en esculturas, objetos recolectados, fotografías, mapas, etc. Dichos acontecimientos permanecen de otra manera, ya no en el lugar, pero sirven de coordenadas para entender contextos locales, de tiempos específicos, en los que se lleva años trabajando.

Así, las imágenes se despliegan, se expanden en el proceso de la investigación artística y se relacionan con una vía de transformación ciudadana porque cuestionan y confrontan. Es otra forma de diálogo sobre la ciudadanía, sobre la relación que tenemos de unos con otros desde el conflicto, en el que estamos viviendo juntos. Derivado de estas conclusiones y de alcances propios sobre maneras de ver, considero necesario replantear las estrategias llevadas a cabo y abordar otro tipo de tácticas que me permitan también desarrollarme en otros campos artísticos.

La intención de resolver qué imágenes crear, desde dónde hacerlas y cuáles son las posturas para las decisiones, es precisamente realizarlas desde una confrontación en donde la obra de arte tenga consecuencias políticas sostenibles. Por esta razón, el proyecto pretende tener cabida en museos y galerías y otros espacios. Se tiene ideado como una ampliación del espacio, pero la intención primera fue no apresurar el proceso, por lo cual queda un proyecto abierto a pensarse dentro de otros soportes y registros que permitan el conocimiento del público general. Debido a esto, al finalizar la maestría, se generó una exposición con el mismo nombre: *Topografía en Declive*, en el Museo de la Ciudad de Cuernavaca (14 junio- 8 julio de 2018).

La intención del proyecto es también diseminar el proceso artístico para entablar diálogos sobre la postura del *arte público*. Para tal efecto, se pudo desplegar parte de la presente investigación dentro del ciclo de conferencias Co-creación y Ciudad. Experiencias mexicanas e internacionales (15- 25 enero de 2018) en el anexo de la Facultad de Arquitectura, con alumnos de la licenciatura en Urbanismo, de la UNAM. *Topografía en Declive* dio oportunidad de compartir saberes, experiencias y procesos aportando a otros campos y haciendo énfasis en procesos artísticos que son marcas indelebles de la reconfiguración de la promesa del habitar, en donde la percepción y la sensibilidad posibilitan un acercamiento crítico y reflexivo del contexto, y de formas posibles de vivir juntos.

Parte de la investigación también sirvió para desarrollar el taller Arte y espacio público. Recolección-extracción y reutilización, impartido en La Tallera Siqueiros en Cuernavaca, Morelos (marzo de 2018), dirigido al público en general y en el que se abordaron las mismas estrategias por medio del *scouting*, el mapeo colectivo y el recorrido. También, se participó en el diálogo abierto Espacio público y privado en el arte, realizado en la misma sede (10 marzo de 2018) y en el que se abordaron proyectos de la misma índole realizados por diversos artistas e investigadores. Por último, *Topografía en Declive* fue uno de los proyectos seleccionados para formar parte del archivo de la plataforma: [arte-util.org](http://arte-util.org)<sup>194</sup> coordinado por la artista Tania Bruguera. La plataforma contiene proyectos de diferentes partes del mundo, donde se muestran valiosas maneras de trabajar experiencias estéticas, enfocadas en la implementación del arte en la sociedad.

*La construcción de una rampa juntos* y otras de las propuestas presentadas posibilitan que las acciones realizadas tanto en el espacio privado como en el espacio público sean leídas a través del proceso registrado, presentando así un lugar desplegado y conformado por todo lo hecho y dicho previamente. Por esto, la investigación no se constituye hacia un proceso cerrado, ya que se deja la posibilidad de continuar con otros cuestionamientos y lecturas de mi producción que, al enunciarlas y colocarlas en diálogo, permitan su aparición bajo otras formas. Por tal motivo, las conclusiones no son definitivas, por el contrario, buscan propiciar nuevas líneas de discusión y análisis de estas y otras experiencias.

Por tanto, la importancia de este proyecto radica en que al relacionarlos con y desde el espacio público, desde el ser ciudadano, las obras o propuestas artísticas se intensifican cuando pierden el pedestal. El arte es planteado desde un sentido crítico y cívico, en relación con todos, postura que me permitió aproximarme a las reflexiones del artista Siah Armajani sobre *arte público*. Propuestas que dan apertura a lo participativo, reflexionando desde la calle, en el tránsito cotidiano del espacio público; la intención es volver a ser ciudadanos para resolver problemas públicos.<sup>195</sup>

De esta manera, propongo reflexionar sobre encuentros que posibilitan realmente una transformación, en marcas sociales indelebles, y que en lo local revelan un compromiso a largo plazo. Esto significa abordar las diferencias y cerrar las distancias entre las cosas, las personas, los lugares, los pensamientos; un fragmento junto al otro, “en lugar de invocar equivalencias con una cosa después de otra”.<sup>196</sup> Desde las ideas más sencillas o simples se crean acciones más significativas, partir de caminar, recolectar, extraer, reutilizar: una manera de habitar y hacer espacio público.

194 En: [<http://www.arte-util.org/projects/topografia-en-declive/>] [Consultado por última vez en julio de 2018].

195 Dentro del Manifiesto: La escultura pública en el contexto de la democracia americana, dentro del catálogo Siah Armajani, [Madrid: Ministerio de Educación y Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999].

196 Miwon Kwon, *One place after another*, 166.

*Topografía en declive* coloca varias preguntas del material de construcción en desecho durante un proceso de un mismo lugar. La recolección, extracción y reutilización en el espacio público es lo que define esta práctica artística así como el ser ciudadano, para proponer una postura del *arte público* y una manera de ver el mundo. Por ahora planteo la investigación a partir de enunciaciones simples, sencillas, que se disuelven en el arte y la vida como: cavar hasta encontrar arena, medir la rampa, juntar polvo, quebrar azulejos, construir una rampa, actuar desde la relación con el contexto, desde la correspondencia de la realidad plural y diversa con el entorno. En general, sucede desde el cuestionamiento, es decir, el arte me permite hacer las preguntas sobre cómo ser habitante de este tiempo. Preguntas que no necesariamente generan respuestas.

Finalmente, la importancia de situar contextos locales que no aparecen en la historia es precisamente para darles significación en el relato, en un texto académico como el que se presenta ahora, desde procesos propios del arte. Acciones, registros, esculturas, dibujos, relatos, construcciones que se generan desde la vinculación de otras formas pertenecientes a la arquitectura, el urbanismo popular y configuraciones del espacio público en las que coexisten múltiples conflictos que, por medio de la materialidad y su magnitud, se muestran como procesos que podemos llamar monumentales, importantes y significantes. En este caso, se busca en lo pequeño, en lo cercano, en lo que padece.

ACONTECIMIENTO  
EXTRA

**El patrimonio pesa**

**Y sobre la piedra cuestionamientos:**

- ¿Qué es una piedra angular?
- ¿Qué es una piedra de fundación?
- ¿Qué es una piedra ceremonial?
- ¿Qué es una primera piedra?
- ¿Hace falta una piedra?
- ¿Cuál piedra falta?



**Y sobre el patrimonio, cuestionamientos:**

- ¿Qué es el patrimonio cultural?
- ¿Patrimonio de la humanidad o del mercado?
- El patrimonio tiene densidad.
- El patrimonio pesa. ¿A quién le pesa el patrimonio? ¿Cuánto pesa el patrimonio?
- En la Avenida José de Sucre esquina García Moreno el patrimonio pesa 8 libras.
- El patrimonio pesa distinto para cada persona. ¿Cuánto pesa el patrimonio en el mercado de San Roque? El patrimonio pesa más.
- ¿Cómo se habita con la carga del patrimonio?



¿El patrimonio equivale al castigo de Sísifo?

Empujar una piedra enorme cuesta arriba hasta la cima y, antes de alcanzarla, la piedra cae. Entonces, se empieza de nuevo; una y otra vez.

Derivado de la presente investigación, se desarrolló a la par otro proyecto que es importante mencionar, ya que surgió de las mismas estrategias de recolección, extracción y reutilización y porque cuestiona también la promesa del habitar. Además, considero que este proyecto pudo afianzar elementos que en algunas piezas anteriores no se concretaron de manera idónea. El proceso previo a la presente investigación formó un cimiento para realizar un proceso artístico más contundente desde la imagen, en este caso, de la falsificación de la ciudad, o como lo llama Manuel Delgado, *las ciudades postizas*, haciendo referencia a los centros históricos como falsificación de las políticas de rehabilitación para poder vender su propia imagen, simplificada y tematizada.<sup>197</sup>

Dicho proyecto fue realizado en Quito, Ecuador, durante septiembre y octubre de 2017. *El patrimonio pesa*, acotado aquí como un acontecimiento extra que resultó de todo lo dicho, escrito, hecho y entendido, y que generó

112] Plaza de San Francisco en Quito, Ecuador, 2017.

113] Vista aérea del retiro de las piedras de la Plaza de San Francisco. Foto: Vicente Costales / EL COMERCIO, 2016 Imagen recuperada de: elcomercio.com



114] Las piedras de San Francisco serán llevadas al museo arqueológico Rumipamba. Foto: Paúl Rivas / EL COMERCIO, 2016 Imagen recuperada de elcomercio.com

115] Las piedras de la plaza de San Francisco fueron numeradas para luego ser removidas. Foto: Armando Prado / EL COMERCIO, 2016. Imagen recuperada de elcomercio.com

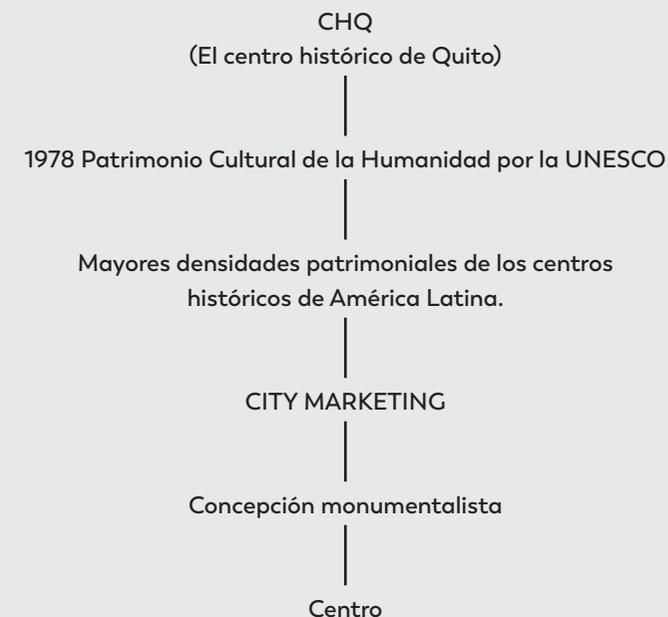
relaciones con diversas imágenes de la ciudad de Quito, en específico, con la Plaza de San Francisco de Quito.

En un lugar como el Centro Histórico de Quito, la noción de lo patrimonial es latente y ha sido motivo de conflicto en relación a la promesa del habitar. Este hecho detonó una serie de acciones y objetos que abren la reflexión sobre la idea del patrimonio y sus relaciones con la ciudad y sus habitantes. El proyecto toma como escenario la Plaza de San Francisco, espacio icónico de la ciudad, desde el cual se proponen una serie de acciones cuyo resultado está emplazado tanto en el espacio público como en la sala de exposición.

Particularmente este proyecto se fue transformando al colocar la palabra "patrimonio" como despliegue conceptual de los cuestionamientos de la imagen. Imagen de la ciudad de Quito para el turismo, imagen de la plaza para los habitantes, imagen de la plaza sobre la construcción de metro, imagen

de lo patrimonial, imagen de la plaza desde una leyenda (cuestionamientos sobre la carga de esas imágenes, la densidad, la materia, el peso, etcétera). Y el conflicto del territorio que se da en diversos estratos, desde lo prehispánico y lo colonial hasta la modernización y la promesa de progreso.

El siguiente esquema sirvió para entender la imagen de patrimonio:



Las problemáticas de los lugares se presentan cuando los recorremos y vivimos, así que el contexto de Quito, Ecuador, fue la columna vertebral del proyecto. Conocí a personas que de alguna manera me hacían vivir en este

<sup>197</sup> Véase, Manuel Delgado, "Ciudades postizas. El 'centro histórico' como falsificación, [recuperado de: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2017/12/ciudades-postizas-el-centro-historico.html>] [Consultado por última vez en junio de 2018]



y otros tiempos de la ciudad de Quito, cada una con perspectivas diferentes, artistas, historiadores, colectivos, habitantes. Al Borde arquitectos, Alfonso Ortiz, Manuel Kingman, Javier Cevallos, La Multinacional, Al-Zur-ich, El perro de la colmena, Jenny Jaramillo; también Telmo Ramos, de la marmolería; Luis Eduardo, vendedor en el puente de San Roque; Pilar, comerciante de sombreros en Rocafuerte y otras personas con las que cruce palabra mientras realizaba los recorridos.

Además de la recolección de material (el cual se planteó como una forma de relación con el espacio público y con otras personas), se hizo otra recolección, extracción y reutilización de datos, horarios, formas, personas; es decir, un análisis a partir de la observación de características específicas por medio de recorridos turísticos y no-turísticos; la intención era salir poco a poco de la “burbuja” (burbuja marcada para el turismo, donde aparece la puesta en escena). Así que los recorridos comprendían desde la madrugada hasta acabar el día, ya que la plaza se transformaba según el horario en que era visitada.

El recorrido inició en la Plaza de San Francisco (donde actualmente se lleva a cabo la construcción del metro) hacia diversos puntos de la ciudad: la Basílica del Voto Nacional, de la calle García Moreno hacia la calle Imbabura (donde se encuentran la mayoría de las marmolerías), el cementerio San Diego, el Expenal García Moreno y el Mercado de San Roque. Zonas que se mantienen en tensión debido a las problemáticas que se desarrollan cuando los centros históricos aparecen como una mera escenificación destinada a los turistas.

Desde el segundo día, al realizar un recorrido con Vites, Ramón, Pancho

116] **PIEDRA PATRIMONIAL NO. 9.** Arte objeto. Piedra patrimonial extraída del adoquinado de la Plaza de San Francisco, Quito, Ecuador. Numerada y con la inscripción *El patrimonio pesa*, realizado por Telmo Ramos en la Marmolería El Ideal 12.8 x 24 x 14 cm, 2017.

y Byron en diferentes puntos del centro histórico de la ciudad, el proyecto se fue desdoblado. Conocer la leyenda de Cantuña, fue el punto de partida para generar la relación de la materialidad y el espacio público como conflicto.

Se dice que el indígena Cantuña tuvo que construir la iglesia de San Francisco, pero que al acercarse el plazo estipulado y ver que la construcción aún no estaba lista, se desesperó y optó por pactar con el diablo: terminaría a tiempo la construcción de la iglesia a cambio de su alma. De esta manera, la construcción parecía llegar a su fin exitosamente, pero Cantuña arrepentido, decidió robar una piedra pensando que de esa forma el diablo no podría quitarle su alma, ya que era imposible asegurar que la iglesia estaba acabada si le faltaba una piedra.

La leyenda detonó una serie de cuestionamientos: ¿qué es una piedra angular?, ¿qué es una piedra de fundación?, ¿cuánto pesa el patrimonio? Al igual que Cantuña, decidí robar una piedra patrimonial del adoquinado de la Plaza de San Francisco en Quito, Ecuador, para realizar una serie de acciones sobre el objeto: numerarlo, nombrarlo, pesarlo, recorrerlo y compartirlo en un recorrido al mercado de San Roque. Es importante señalar que el mercado de San Roque es el punto en conflicto sobre esa falsificación de los centros históricos de los cuales se quiere presentar una imagen “limpia”, dedicada exclusivamente al turismo. El mercado cercano a dicha plaza genera maneras de habitar cuya mera visibilidad, el comercio ambulante, el desplazamiento, etc, detona dinámicas de resistencia.

La serie de acciones sobre la piedra patrimonial fueron las siguientes:

1. Numeración y nombramiento de la piedra patrimonial extraída. Tomando como referente las imágenes de la codificación y retiro de las 107,695 piedras de la Plaza de San Francisco para llevar a cabo la construcción del metro.
2. Inscripción. *El patrimonio pesa* sobre la piedra, llevada a cabo por Telmo Ramos y Maribel Argudo en su taller donde realizan lápidas conmemorativas, ubicado en la calle Imbabura, Quito, Ecuador, en la marmolería El Ideal.
3. Recorrido con la piedra patrimonial extraída. Desde la calle García Moreno, pasando por la Plaza de San Francisco hasta llegar al Mercado de San Roque.<sup>198</sup>

Todo esto resultó en una serie de cuestionamientos de los que se pretende generar la siguiente investigación.<sup>199</sup>

198 En: [https://vimeo.com/242978426] [Consultado por última vez en junio de 2018].

199 En: [http://perlaramosm.wixsite.com/perlaramos] [Consultado por última vez en junio de 2018].

**BIBLIOGRAFÍA**

- ABARCA, Francisco. *Urbanismos sin lugar. Utopías, riesgos e incertidumbres*. España: Editorial de la Universidad de Granada, 2011.
- AGUIRRE, José Gonzalo. *El mundo y la mano. Prácticas y estrategias archivísticas*. Tesis de maestría, Facultad de Artes y Diseño, Posgrado de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- ALÿS, Francis. *Diez Cuadras alrededor del estudio*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- ARENDRT, Hannah. *La condición humana*. México: Paidós, 2016.
- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- AUSTER, Paul. *El país de la últimas cosas*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BARRIENDOS, Joaquín. "La colonialidad del ver, hacia un nuevo diálogo visual interepistémico", *Nómadas (Col)*, núm. 35, (octubre 2011)
- BENÍTEZ Dueñas, Isaa Ma, Ed. *Hacia otra historia del arte en México (1960-2000)* (México: Conaculta, 2004)
- BENJAMIN, Walter, *Calle de sentido único*. Madrid: Akal, 2015.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: siglo xxi editores, 2011.
- BLANCO, Paloma [et al. ] (ed.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad, 2001
- BO, Lina. *Lina Bo Bardi Por escrito. Textos escogidos 1943-199*. México: Alias, 2014.
- BORGES, Jorge Luis, *El libro de arena*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- BREA, José Luis. "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90", *Arte. Proyectos e ideas*, Universidad Politécnica de Valencia, no. 4, Tomo I, (diciembre 1996)
- BURKE, Peter. *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2005.

- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela, 2012.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- CASTELLANOS Alejandro, Néstor García Canclini, Ana Mantecón Rosas,Coord. *La Ciudad de los Viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. México: FCE, UAM, 2013.
- CORNEJOS, María de los Ángeles. *Del monumento al lugar. Relaciones y apropiaciones entre escultura pública y ciudad*, Tesis de Maestría, Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012
- DEBROISE, Oliver, Medina, Eds. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006).
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano.1 Artes de hacer*. México: Cultura libre, 2000.
- DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata, 2011.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Memorias del subsuelo*, México: Sexto piso, 2014.
- GALLO, Ruben. *New Tendencies in Mexican art: the 1990's*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- GARCÍA Canclini , Néstor, coord. *Cultura y comunicación en la Ciudad de México. Primera parte. Modernidad y multiculturalidad: La Ciudad de México a fin de siglo*. México: Grijalbo/UAM-I, 1998.
- GARCÍA Canclini , Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GARCÍA Canclini , Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz Editores, 2010.
- GEHL, Jan. *Ciudades para la gente*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2014.
- GIANNINI, Humberto. *La "reflexión" cotidiana*. Chile: Editorial Universitaria, 2004.
- GILLES, Ivain. *Urbanismo situacionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- GÓMEZ, Gabriel y Alberto Villar. "Impactos de lo global en lo local: Gentrificación en ciudades latinoamericanas" *Revista de Urbanismo, FAU, Universidad de Chile*, no. 32, (enero – junio 2015).

- GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- HALL, Stuart. *The Spectacle of the "Other"*, en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage/Open University, 1997.
- HARVEY, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013.
- HUYSEN, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2010.
- KOOLHAAS, Rem. *El Espacio Basura*. Al fin Liebre ediciones digitales, 2012.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Traducido por Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- KWON, Miwon. "One Place after Another: Notes on Site Specificity", *October*, vol. 80, (1997)
- KWON, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- LACY, Suzanne. Ed. *Mapping the Terrain New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2013.
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, el escribiente*. Madrid: Nordica, 2007.
- MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- PACHECO, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: Editorial ERA, 2001.
- PARENT, Claude. *Vivir en lo oblicuo*. Barcelona: GGmínima, 2009.
- PARRA, Iván Díaz. "La gentrificación en la cambiante estructura socioespacial de la ciudad", *Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, vol. XVIII, núm. 1030 (junio 2013).
- QUIROZ, Héctor, comp. , *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular. Una mirada desde México*. México: UNAM, 2014.

- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México: Editorial RM, 2005.
- SANFUENTES Von Stowasser, Francisco. *Arte y calle: precariedad y desaparición*. Material del curso "Arte y Espacio Público, impartido en UAbierta, Universidad de Chile, 2016.
- SANFUENTES Von Stowasser, Francisco. *Lecturas de la calle como espacio de inscripción y huella de experiencia*. Material del curso "Arte y Espacio Público, impartido en UAbierta, Universidad de Chile, 2016.
- SENNETT, Richard. *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.
- SMITHSON, Robert. *Selección de escritos*. México: Alias, 2009.
- THOREAU, Henry David. *Caminar*. Madrid: Árdora Ediciones, 2001.
- TOSCANO, Javier. *Contra el arte contemporáneo*. México: Tumbona Ediciones, 2014.

## SITIOS DE INTERNET

- ALÿS, Francis. "Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura." México: Catálogo de exposición Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2015 [Consulta 13 diciembre de 2016]): disponible en [francisalys.com/libros/TamayoBook.pdf](http://francisalys.com/libros/TamayoBook.pdf)
- ALÿS, Francis. "La fe mueve montañas", (2002 [Consulta 15 junio de 2017]): Disponible en <https://lalulula.tv/cortitos/sueltos/francis-aly-s-cuando-la-fe-mueve-montanas>
- ARMAJANI, Siah, "Siah Armajani", catálogo. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (1999 [Consulta 13 diciembre de 2016]): disponible en [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1999020-fo\\_es-001-siah-armajani.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1999020-fo_es-001-siah-armajani.pdf)
- ARMAS, Marcela, "Implante", (2015 [Consulta 18 febrero de 2018]): disponible en <http://www.marcelaarmas.net/?works=implant>
- ARTE ÚTIL, Archivo. (2013, [Consulta 14 julio de 2018]): disponible en <http://www.arte-util.org/projects/topografia-en-declive/>

- AUGÉ, Marc. "La identidad y los derechos humanos" INAH Transmisión en línea (20 septiembre 2016 [Consulta 13 diciembre de 2016]): disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hMVil-CElwO>
- BAUDINO, Luján. "Una aproximación al concepto de arte público", *Boletín Gestión Cultural*, No. 16: Arte Público (abril 2008 [Consulta 12 junio de 2017]): disponible en <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-LBaudino.pdf>
- CERECEDA, Sánchez, Miguel. "Sobre el fracaso del monumento" entrevista de Luis Montes R. Uabiarta Chile (6 octubre 2016 [Consulta 10 diciembre de 2016]): disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yCHahNOBqCM>
- DELGADO, Manuel. "Ciudades postizas. El "centro histórico" como falsificación" (5 diciembre 2017 [Consulta 20 junio de 2018]): <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2017/12/ciudades-postizas-el-centro-historico.html>
- DEZEUZE, Anna. "Thriving on adversity: The art of precariousness". (5 septiembre 2016 [Consulta 15 julio de 2017]): disponible en [www.metamute.org/editorial/articles/thriving-adversity-art-precariousness](http://www.metamute.org/editorial/articles/thriving-adversity-art-precariousness)
- Entrevista realizada por Gerardo de la Fuente a Georges Didi-Huberman "Pensadores contemporáneos. En síntesis.", (2018, [Consulta 5 abril de 2018]): disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgr-xXdg&list=PLDG-Na6NR16vCtaKf-zgoQLtlhv\\_cQ2y&index=12&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgr-xXdg&list=PLDG-Na6NR16vCtaKf-zgoQLtlhv_cQ2y&index=12&t=0s)
- Exposición "FAKE. No es verdad, no es mentira." (Valencia, 2006 [Consulta 15 febrero de 2018]): disponible en <https://www.ivam.es/wp-content/uploads/noticias/fake-no-es-verdad-no-es-mentira/Dossier-Fake.-No-es-verdad-no-es-mentira.pdf.pdf>
- FRANCISCO, René. "Proyecto palitos, 2008" Post-it City Barcelona (2011, [Consulta 7 julio de 2017]): disponible en [www.ciutatsocasionals.net/proyectos/60rene/index.htm](http://www.ciutatsocasionals.net/proyectos/60rene/index.htm)
- JOHNSTON, Frances B., "The Hampton álbum" The Museum of Modern Art (1966 [Consulta 7 julio de 2017]): disponible en [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3481\\_300062309.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3481_300062309.pdf)
- KOOLHAS, Charlie. "City of the dead, Cairo" Venice Biennale of Urbanism and Architecture (2006 [Consulta 13 julio de 2017]): disponible en <http://charliekoolhaas.com/2005/02/city-of-the-dead/>

- ICONOCLASISTAS. *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires, tinta limón (noviembre 2013. [Consulta 13 junio de 2017]): disponible en <http://www.iconoclasistas.net/mapeo-colectivo/>
- MOORE, Rowan. "Pruitt-Igoe: death of the American urban dream" *The Guardian* (febrero 2012 [Consulta 7 septiembre de 2016]): disponible en <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/feb/26/pruitt-igoe-myth-film-review>
- MEYER, Lorenzo. "Agenda ciudadana "muchos Méxicos... con poco en común", *Agenda ciudadana* (30 octubre 2014 [Consulta 2 enero de 2017]): disponible en [www.lorenzomeyer.com.mx/documentos/pdf/141030.pdf](http://www.lorenzomeyer.com.mx/documentos/pdf/141030.pdf)
- LADERMAN Ukeles, Maerle. "Manifeso For Maintenance Art, 1969!" Proporsal for an exhibition "Care" (1969 [Consulta 2 enero de 2017]): disponible en [https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifeso-for-maintenance-art-969/Ukeles\\_MANIFESTO.pdf](https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifeso-for-maintenance-art-969/Ukeles_MANIFESTO.pdf)
- OITICIA, Hélio. Tropicália, penetráveis PN2 "Pureza é um mito", PN3 "Imagético". Museo Reina Sofía (2011[Consulta 10 diciembre de 2016]): disponible en [www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrables-pn2](http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrables-pn2)
- ORTIZ-ANTORANZ, Pedro. Curador de la exposición "Un mundo en común. Muestra sobre arte participativo y de comunidad específica" (2016[Consulta 8 junio de 2017]): disponible en <http://unmundoencomun.com/curaduria.html>
- SASSEN, Saskia. "Ciudad Global y la lógica de expulsión." (2013 [Consulta 7 abril de 2018]): disponible en <https://antropoperplejo.wordpress.com/2013/05/06/ciudad-global-y-la-logica-de-expulsion-saskia-sassen/>
- Segundo simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, Arte y Ciudad. "Estéticas Urbanas. Espacios Públicos. ¿Políticas para el arte público?" México, PAC (2003 [Consulta 2 enero de 2017]): disponible en <http://www.pac.org.mx/assets/site/images/general/2-Arte-y-ciudad-SITAC-PDF.pdf>
- SIERRA, Santiago. "Obstrucción de una vía con un contenedor de carga" (México, 1998 [Consulta 20 junio de 2017]): disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=MPAoz4VD\\_zO](https://www.youtube.com/watch?v=MPAoz4VD_zO)
- TERCERUNQUINTO. "Ampliación de un área verde", 2004. ARTECONTEXTO, Madrid (no.30, 2011 [Consulta 20 julio de 2017]): disponible en [http://www.artcontexto.com/es/leer\\_en\\_linea-30.html](http://www.artcontexto.com/es/leer_en_linea-30.html)

TREBER, Leonie. "Mito "mujer de escombros: recuerdos germano-alemanes" (2015, [Consulta 28 febrero de 2018]): disponible en <http://www.bpb.de/apuz/204282/mythos-truemmerfrau?p=all>

ZERZAN, Johned. "Against Civilization. Readings & Reflections" (1999, [Consulta 20 julio de 2017]): disponible en <https://archive.org/details/AgainstCivilization>

## **FILMOGRAFÍA**

ESTRADA, Luis. *Un mundo maravilloso*. México, Altavista Films/Bandidos Films/ IMCINE, 2006.

FIENNES, Sophie. *Anselm, Kiefer, Por encima de sus ciudades hierba crecerá*. ARTE France/AMOEBA film/ Ribotte Paris, 2010. ([Consulta 2 diciembre de 2016]lalulata): disponible en <https://lalulata.tv/cine/no-ficcion/anselm-kiefer-por-encima-de-su-ciudades-hierba-crecera>

REGGIO, Godfrey. *Koyaanisqatsi-Life Out of Balance*. Estados Unidos: New Cinema/ Island Alive, 1982.

STEINER, Ralph y Van Dyke Williard. *The City*. Civic Films, New York, 1939 ([Consulta 10 enero de 2017]Youtube): disponible en [www.youtube.com/watch?v=7nucpnysjU](http://www.youtube.com/watch?v=7nucpnysjU)

*Theresienstadt. El Führer da una ciudad a los judíos*, ([Consulta 28 febrero de 2018] Vimeo): disponible en <https://vimeo.com/64142452>

# TOPOGRAFÍA EN DECLIVE

**LA CONSTRUCCIÓN DE UNA RAMPA JUNTOS  
EN EL ESPACIO PÚBLICO**

\*

**P E R L A R A M O S**

Se terminó de imprimir en diciembre de 2018  
en los talleres de Offset Rebosán.  
El diseño editorial es de Israel G. Vargas