



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PAISAJE SOMETIDO

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

PRESENTA
PAOLA DÁVILA PINEDA

DIRECTOR
DR. ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA | FAD

SÍNODO
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA | FAD
MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ | FAD
MTRO. JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA | FAD
MTRO. JOHN LUNDBERG | FAD

Ciudad de México, septiembre 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.

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Estanislao Ortíz Escamilla por creer en este proyecto, por su valioso tiempo y enseñanzas que fueron fundamentales para concluir esta investigación.

Al Mtro. Alejandro Pérez Cruz por compartirme sus conocimientos, por su paciencia y compromiso en la formación de sus estudiantes, pero sobre todo por su acompañamiento incondicional.

Al Mtro. José Luis Aguirre Guevara por la generosidad y confianza que me brindó a lo largo de estos dos años de aprendizaje.

A los miembros del jurado, Dra. Laura Castañeda García, Mtro. José Miguel González Casanova y Mtro. John Lundberg, a quienes agradezco su tiempo y dedicación para comentar y corregir esta tesis.

A mis padres, a mi hermana, a mis compañeros y amigos que siempre estuvieron presentes.

A Iván Trueta por creer en mi siempre.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Antecedentes: la Ciudad de México, sus espacios comunes y la idea de modernización	9
1.1 La Ciudad de México y las relaciones sociales durante la Colonia	12
1.2 El porfiriato: higienización y modernización de la Ciudad de México	15
1.3 El parque como espacio regulador	17
1.4 Miguel Ángel de Quevedo, Forestier y Olmsted	18
1.5 La explosión demográfica, la nueva división del espacio y el Plano Regulador	20
1.6 La reorganización de la ciudad en la década de los setenta	25
1.7 El espacio público en la actualidad: las fuerzas privatizadoras y el espacio común patrocinado	26
Capítulo 2. La propuesta fotográfica de <i>Paisaje sometido</i>	29
2.1 Nociones de paisaje	31
2.1.1 El paisaje visible	33
2.1.2 ¿Cómo se mira al paisaje?	33
2.2 Antecedentes: revisión desde la propuesta artística	34
2.2.1 <i>Morada</i>	34
2.2.2 <i>Schrebergarten</i>	36
2.3 Paisaje sometido	39
2.3.1 El ordenamiento del territorio: lo público y lo privado	40
2.3.2 El ordenamiento sobre el cuerpo: mobiliarios	46
2.3.3 Delimitaciones: higiene y orden público	47
2.3.4 El panóptico: la mirada omnipresente	49
2.3.5 La dirección de la mirada	50
2.3.6 Homogeneidad de los espacios	51
2.3.7 La ruina y la huella del fracaso	52

Capítulo 3. La ciudad: lo público y lo privado	57
3.1 Sobre la serie <i>Paisaje sometido</i>	59
3.2 Juegos	65
3.3 Constelaciones	67
3.4 Juegos en <i>Casa Mosca</i>	71
3.5 El libro de artista	72
Conclusiones	75
Obra	
Fotografía	79
Gráfica	99
Textil	113
Textos en torno al proyecto	121
PAISAJE. CIUDAD. FOTOGRAFÍA.	
Marco Morales Villalobos. Ciudad de México, octubre, 2018.	123
Algunos apuntes que quieren ser parte del juego.	
Luis Felipe Ortega. Ciudad de México, 2019.	127
Fuentes de consulta	129
Bibliografía	131
Capítulos dentro de libros	132
Artículos académicos	133
Referencias hemerográficas	135
Tesis	135
Páginas Web	135
Otras fuentes	136

Introducción

Desde hace varios años, mi obra ha girado en torno al género del paisaje, entendido más allá del concepto de paisaje natural. Mis intereses se enfocan principalmente en la transformación intencionada del paisaje, su invención, construcción y ficción. Alejada de la concepción romántica del paisaje como lugar de encuentro entre lo humano y las inconmensurables fuerzas naturales. Los paisajes que exploro son lugares marcados por los distintos intentos de dictar y ordenar, en todo caso, tales fuerzas: lugares que cargan con todas las pretensiones que se han hecho por determinar la naturaleza.

Mi última investigación artística (*Schrebergarten*, 2016) fue un estudio de dos años sobre el uso del paisaje modificado como herramienta de disciplina y violencia sobre el desarrollo del cuerpo infantil, expresado en el trabajo de Daniel Gottlob Moritz Schreber, en el contexto europeo del siglo XIX, quien dedicó su vida entera al ordenamiento del cuerpo y la psique.

En *Paisaje sometido* recupero ciertos puntos de interés de esa investigación y los traigo al contexto de la Ciudad de México, con el fin de buscar los orígenes y el estado actual de los proyectos de ordenamiento que se impusieron sobre la urbe, en especial desde su desarrollo modernizador porfirista hasta el presente. En este proyecto exploro, en diversas direcciones, la manipulación y la representación de los paisajes y cómo estos, a pesar de su belleza aparentemente inofensiva, ocultan estrategias de control, de extensión territorial y de especulación económica, e incluso sus funcionalidades fallidas.

Por otra parte, con la serie *Juegos* planteo la ciudad como un territorio que es recorrido e reinterpretado; como un mapa que aparece y desaparece conforme lo vamos trazando con nuestra impronta al recorrerlo.

Desde la Revolución Industrial, la ciudad se convirtió en el principal modelo social sobre el cual se sostenía el sistema económico capitalista. A partir de las explosiones demográficas urbanas entre los siglos XIX y XX, los proyectos urbanizadores fueron una estrategia de ordenamiento sobre los diferentes sujetos urbanos, una estructura para situarlos en su lugar correcto, según una lógica jerárquica de centro-periferia; el primero, un espacio protegido con acceso a espacios de ocio y contemplación, la segunda, un conjunto de hacinamientos precarios e invisibilizados.

Larga es la lista de autores e investigaciones que se han dedicado al análisis de la importancia del espacio público en las ciudades, en específico la Ciudad de México, y a su enunciación como manifestación del orden y progreso modernos. En particular, la investigación de Claudia Agostoni, *Monuments of Progress. Modernization and Public Health in Mexico City, 1876-1910*, sobre el proceso de modernización de la capital durante el porfiriato ha sido clave para articular mi interés en la organización

del espacio urbano como un dominio de orden e higiene sobre los impulsos salvajes e incontenibles de la naturaleza y el comportamiento humano.

Paisaje sometido consistió en localizar y recorrer espacios públicos de la Ciudad de México donde las erosiones y desgastes permitan entrever aspectos más profundos de los lugares, sus historias y fuerzas en juego. A través de minuciosos registros fotográficos presento una serie de imágenes y documentos de dimensiones variables que enfatizan la inutilidad, la inaccesibilidad, la exclusión o el fracaso de ciertos espacios que particularmente se encuentran desapropiados o alienados de las poblaciones a las que deberían pertenecer.

En *Paisaje sometido* investigo la utilización del espacio público en la Ciudad de México como estrategia de control social y natural; y cuestiono su supuesta primera intención que lo propone como espacio de integración y convivencia comunal, generando un estudio sobre las diferentes versiones de ciudad que se superponen en el mismo territorio y las diversas fuerzas de dominio y control sobre las que se sostiene la urbe.

El proyecto se plantea desde la interrogante: ¿cómo aprehender mediante la imagen la transformación estructural, conceptual y política de los espacios públicos de la Ciudad de México y las distintas relaciones de poder que en ellos se manifiestan? ¿Cómo producir una imagen de un espacio que capture su inquietud, el conjunto de fuerzas de poder que en él atraviesan?

Paisaje sometido es un acervo de imágenes e indagaciones históricas que funcionan como una herramienta para estudiar el desarrollo del espacio público de la ciudad desde el contexto actual. Es una investigación artística en la que pueden localizarse las historias de diferentes espacios urbanos y las fuerzas que en ellos operan.

Pensando en el registro fotográfico como la producción de un punto de vista particular, de un sujeto dentro de un espacio, el proyecto desarrollará una experiencia a pie, de acercamiento directo con los espacios, sus funciones y transformaciones, junto con un relato histórico de cada uno de ellos y los impulsos que le dieron forma.

Todo esto tomando como punto de partida el trabajo de Michel Foucault y sus tesis acerca de los mecanismos espaciales, físicos y conceptuales de control y violencia sobre los cuerpos y el territorio; rastreando en su estudio también el surgimiento y desarrollo de las instituciones modernas de orden y disciplina sobre las que se sostiene la idea de la ciudad.¹

El primer capítulo de esta investigación revisa el surgimiento y la transformación que han tenido los espacios públicos (parques, jardines, plazas) desde los inicios de la Ciudad de México (y su consciencia como ciudad), los proyectos modernizadores del porfiriato y el Estado posrevolucionario del siglo XX, hasta el proyecto de urbe moderna que a través de políticas públicas ha organizado el espacio urbano.

¹ Véase Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Ciudad de México: Siglo XXI Editores y Foucault, M. (2001). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. 2ª edición. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

En el segundo capítulo, por su parte, establezco un marco teórico sobre el paisaje, a través del cual se puede entender la producción artística del proyecto fotográfico *Paisaje sometido*, cuya investigación teórica y fotográfica busca dialogar con la historia y las consecuencias de los proyectos de ordenamiento que han determinado las dinámicas del espacio público en la ciudad hasta nuestros días. Asimismo, hago una breve descripción de mis proyectos fotográficos anteriores, por ser los antecedentes creativos y teóricos de *Paisaje sometido*, y los que dieron forma a los métodos y procesos empleados en dicha obra.

Por último, en el tercer capítulo, describo el proceso creativo de *Paisaje sometido* y la puesta en práctica de los planteamientos teóricos explicados en los capítulos anteriores. En esta parte explico mi acercamiento y mi interés por trabajar con los objetos de estudio que elegí: parques, jardines, juegos, aparatos para hacer ejercicio, espacios de recreación y esparcimiento; y las múltiples preguntas que me planteé al enfrentarme a estos espacios, las cuales intento resolver a través de la documentación fotográfica de los mismos.

Por otro lado, intento narrar desde mi experiencia personal y de artista los métodos de trabajo, el desarrollo y las transformaciones que el proyecto fue tomando conforme me enfrentaba a retos y problemas de diversa índole: desde la elección de los espacios a fotografiar, el acceso a los mismos, hasta la composición de la toma, los formatos y las herramientas fotográficas. Como se verá, estos "contratiempos", sin embargo, significaron cambios creativos que como artista me permitieron explorar otros caminos, nuevas formas de hacer fotografía y de documentar mi trabajo. Asimismo, lo que en un inicio era un proyecto derivado de la misma línea teórica que llevo trabajando desde hace varios años (el paisaje), evolucionó a otros planteamientos teóricos tales como: cómo cartografiamos la ciudad; cómo la trazamos y recorremos a través de los mapas y viceversa; cómo a partir de la experiencia de transitar la ciudad creamos rutas y caminos para movernos. Y, por supuesto, la manera en que yo como habitante de esta ciudad y como artista recorro esas rutas, las vivo, las experimento y las recreo en mi trabajo.

Capítulo 1

Antecedentes: la Ciudad de México, sus espacios comunes y la idea de modernización

Desde los primeros asentamientos humanos, la organización de la vida colectiva ha sido un constante intento por controlar las fuerzas más primitivas de la naturaleza, de someterlas bajo la proyección de cierto orden.

El ser humano es un constructor nato y es en esta constante transformación del ambiente que se origina el paisaje, una imagen que está en continuo cambio. A partir de estas intervenciones, el paisaje adquiere una serie de sentidos culturales otorgados por factores sociales y políticos. El paisaje es entonces la naturaleza transformada por acción humana en el curso de la historia.

Desde el siglo XIX, las ciudades modernas se plantearon como formas de administrar la sociedad y la naturaleza, las cuales mediante su simplificación se establecieron como estructuras de control, higiene, orden y progreso, donde las fuerzas primarias de la naturaleza (del paisaje y de lo humano) se sometían al aplastante poder del sentido común, moderno, científico y occidental.

En paralelo al control tecnológico de la naturaleza —mediante el drenaje, el alumbrado, el transporte y el aplanamiento del terreno—, a mediados del siglo XIX, en las crecientes urbes se fortaleció el interés por reordenar el paisaje salvaje del campo y su regulación en ambientes controlados: plazas, parques y jardines que hacían del control sobre la naturaleza una experiencia estética de contemplación y ocio urbano. El parque se volvió una concreción del orden moderno proyectado sobre el paisaje, sobre el crecimiento de la vegetación, sobre los estanques y lagos (artificiales).

A pesar de que actualmente las ciudades concentran la mayor parte de la población mundial en nuestros días, son los lugares en los que nos encontramos más aislados los unos de los otros y más atemorizados de los posibles males de la convivencia. En este contexto, los espacios públicos en la Ciudad de México resultan fundamentales no solo por motivos estéticos y medioambientales, sino políticos: fomentar lugares donde los desconocidos puedan coincidir y convivir tendría que ser el rasgo primordial del espacio público en la ciudad, es decir, un lugar en el que tal colectividad pueda emerger en el entorno urbano.

Sin embargo, dichos espacios ya sea por aislamiento geográfico, por la nula planeación en su diseño y construcción, o por que se erigen en lo que Bauman (2007) llamaría la arquitectura del miedo y la intimidación, terminan convirtiéndose en pequeños desiertos urbanos, desarticulados, contradictorios, vulnerables y sometidos al abandono. Zonas que se vuelven motivo de vigilancia y control de políticas públicas pasajeras que responden a intereses electorales. Lugares que repelen y atemorizan mucho más que acoger a los usuarios para quienes supuestamente fueron concebidos.

Desde un contexto en el que la fuerza privatizadora se proyecta sobre el espacio común como una forma contemporánea de control sobre el orden urbano, trazando un camino desde el mapa, plano o proyecto regulador hasta la experiencia del cuerpo colectivo

en los espacios públicos, la presente investigación se pregunta: ¿qué rastros de todas estas estrategias de control se pueden ver en los paisajes públicos urbanos actualmente? ¿Qué ciudad resulta de la acumulación de los diferentes órdenes proyectados sobre su territorio?

1.1 La Ciudad de México y las relaciones sociales durante la Colonia

Son las calles de ella, digo las principales, muy anchas y muy derechas, y algunas de éstas y todas las demás son la mitad de tierra y por la otra mitad es agua, por la cual andan en sus canoas, y todas las calles de trecho a trecho están abiertas por do(nde) atraviesa el agua de las unas a las otras, y en todas estas aberturas, que algunas son muy anchas, hay sus puentes de muy anchas y muy grandes vigas, juntas y recias y bien labradas, y tales, que por muchas de ellas pueden pasar diez de a caballo juntos a la par.

Hernán Cortés, La gran Tenochtitlan

En agosto de 1521, después de dos años de campaña y setenta y cinco días de cerco y de enfrentamientos, cayó la ciudad de Tenochtitlan. Los registros y crónicas documentan que la nueva ciudad fue construida sobre y con los restos de la indígena, en un proceso que comenzó meses después de la caída y sin un planeamiento fijo. Una vez que los restos humanos y los escombros fueron removidos, se intentó replicar en la nueva ciudad el estado de “principal y señora de todas estas provincias” que había mantenido la indígena, con miras a una que “lo será de aquí en adelante” (Hernán Cortés, 1522).

Históricamente la morfología de la Ciudad de México ha sido determinada por su situación geográfica. La ciudad, al estar asentada en un lago desde tiempos prehispánicos, sufrió constantes inundaciones cuando crecía el nivel del agua que la rodeaba y los canales que la cruzaban. En la Colonia, la urbe se inundó gravemente en 1555, 1580, 1604 y 1607, antes de este último episodio la construcción de diques y presas era la medida de protección, posteriormente se comenzaron los proyectos para drenar el agua de la ciudad, que sentaron las bases de los subsiguientes planes de desagüe que tanto modificaron la estructura urbana hasta nuestros días (Agostoni, 2003, p.117).

En cuanto a la planeación estructural de las etapas tempranas de la nueva ciudad, las investigaciones cuestionan en qué medida la proyección siguió el modelo que estructuraba a la indígena, o si la nueva traza tuvo sus orígenes en ordenanzas, decretos o influencias de estructuras de ciudades medievales europeas y en qué proporción (Uribe, 2016).

En la traza en damero (ordenamiento que consiste en manzanas divididas por calles en ángulo recto) que se aplicó a la nueva ciudad hacia 1523 o 1524 podría encontrarse una continuidad de elementos de la estructura urbana mexicana, como las calzadas que conectaban el centro ceremonial con las orillas del islote principal. Sin

embargo, como argumenta Manuel Toussaint (citado por Gómez de Orozco F. y Fernández J., 1938), esas similitudes parecen más bien tratarse de una interpretación parcial que se sostiene en dos planos de Tenochtitlan posteriores a la Conquista y que son más bien traducciones del ordenamiento territorial indígena al modelo europeo.



Plano de Cortés, publicado en Nuremberg en 1524, en el volumen: *Praeclara Ferdinando Cortesii de Nova Maris Oceana Hispania Narratio*.

Para Marcela Dávalos (1991) la traza de una ciudad es vista como el reflejo del orden que rige la vida que la habita, un elemento clave del ideal de ciudad, con el que parcialmente se ha medido el nivel de civilización y progreso alcanzado por una cierta población.

En la traza hecha por Alonso García Bravo, quien había anteriormente trazado la ciudad de Veracruz, sobre el territorio de Tenochtitlan, se pueden leer algunas de las ideas de las ordenanzas de Carlos I, datadas en 1523, para construir ciudades principalmente sobre el punto central del trazado:

La plaza mayor es un elemento estructural básico y generador de la ciudad que se organiza en torno a aquélla. Es el centro de la ciudad: geométrico, vital y simbólico, completamente incardinado en la misma. Con las calles forma el espacio público, el centro en el que confluye la vida de ésta, lugar de encuentro para todas las funciones sociales, oficiales o de diversión y esparcimiento (Wyrobisz, 1980).

Esta asignación de valor a la plaza mayor encontró resonancia en las ordenanzas de Felipe II, datadas en 1573, y que más que imponer un orden sobre las nuevas y futuras

ciudades coloniales, servían de manual depositario de principios urbanísticos comprobados en la práctica en los territorios colonizados. Uno de los puntos importantes referidos por esta ordenanza es la cuestión del espacio libre en una medida adecuada. Espacio que podría urbanizarse con libertad conforme la ciudad se desarrollara y que desplazaba el precepto medieval de la ciudad ideal como una ubicación delimitada por murallas, una cuya estructura abierta permitiera su propia expansión y transformación (Wyrobisz, 1980).

Fue hasta 1592 que otro ideal del espacio público se manifestó en la Nueva España: el parque. El entonces virrey, Don Luis de Velasco hijo, se propuso embellecer la Ciudad de México durante su administración. Para entonces, la ciudad se había extendido hacia el oeste, pasando las acequias donde hoy se ubican el Eje Central y la Avenida Juárez. El acta de Cabildo del 24 de enero de 1592 estableció el presupuesto de 500 pesos de oro común y 2 000 pesos de los impuestos de sisa para la creación de un parque cuadrado, rodeado por acequias y con solo una puerta al oriente. El proyecto de la Alameda fue supervisado por Diego de Velasco como comisionado de las obras de embellecimiento de la ciudad.

Fue en el periodo comprendido entre 1766 y 1771, bajo la administración del virrey Carlos Francisco de Croix, que la Alameda adquirió su actual forma rectangular al derribarse el quemadero de herejes de la Santa Inquisición al poniente del parque, lugar para la “ejecución y justicia y cosas tocantes a la Santa Fe Católica ubicado en medio del tianguis de San Hipólito, y la iglesia de los descalzos” (Lozada G., 2017).

Desde su creación, la Alameda ha sido modificada y adaptada a las tendencias de embellecimiento y jardinería de cada época, con ella se sentó la base del espacio público como lugar de contemplación y paseo, disponible solo para la aristocracia. Un lugar de experiencia estética —aun cuando se asentó sobre las ruinas del suplicio hereje— diferente a la plaza y sus símbolos de poder político, militar y religioso.

Fue durante el siglo XVIII, principalmente, que se fortaleció la relación entre vegetación y sanidad urbana, adquiriendo una presencia pública en la reforestación de avenidas, implementación de pasos y en la remodelación de la Alameda. En este periodo la vegetación se vio vinculada a un ideal de salud y bienestar tanto físico como moral de las personas, por lo que su presencia y mantenimiento se volvieron en importantes cuestiones para las administraciones en turno. Sin embargo, no es sino hasta el porfiriato que se dio la transformación más amplia y significativa de estos lugares, volviéndose espacios para la seguridad, la higiene y el confort de ciertos ciudadanos. “Como señala Pérez Bertruy, ‘la imagen pública de los paseos y jardines fue importante para medir el adelanto de la ciudad’. La ciudad debía ser ‘bella, sana y cómoda para habitarse y... provista de todo género de obras de recreo (y) ornato’ (Citado por Meza y Moncada, 2010, p. 6).

1.2 El porfiriato: higienización y modernización de la Ciudad de México

Durante el periodo comprendido entre los siglos XVII y XIX ocurrieron importantes cambios estructurales en las sociedades urbanas. La Revolución Industrial condujo a una transformación paulatina en la fisonomía neoclásica de las ciudades en Europa y América (Flores-Xolocotzi y González-Guillén, 2010).

A nivel mundial, la revolución urbana que inició en el siglo XIX, tuvo una gran influencia sobre la subsecuente implementación de áreas verdes, así como sobre su función. Con el cambio de siglo sucedieron los primeros congresos sobre problemas de salud, higiene y urbanismo alrededor del mundo.

La Ciudad de México, durante las dos últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del siglo XX, experimentó una gran expansión de la mancha urbana, en un proceso que gradualmente conectó la ciudad con las poblaciones aledañas a través de la creación de colonias y fraccionamientos nuevos. Es en este mismo periodo, caracterizado por las políticas del porfiriato, que se comenzó a definir un perfil *moderno* para la ciudad, una identidad tanto arquitectónica como urbana. Algunos estudiosos, como Manuel Toussaint, ubican en este periodo un proceso de dilución de la identidad urbana, más que de progreso; una serie de proyectos que la transformarían en una ciudad afrancesada, excluyente y de limitada planificación.

Durante el porfiriato se buscaba convertir a la Ciudad de México en una plataforma de visibilidad mundial, propósito con el cual la administración ejerció su poder y control sobre el entorno urbano, además de proyectar una idea de modernidad basada en imágenes de progreso europeo.

La imagen de la ciudad moderna, a través de la mirada científica y clínica, tenía que ser limpia e inodora, libre de sobrepoblación visible. Estos ideales establecían la necesidad de una profunda observación y clasificación de las actividades que se llevaban a cabo en ella. La ciudad, en su apariencia y funcionamiento, tenía que tener un cierto grado de uniformidad (Agostoni, 2003).

Fue bajo esta visión científica higienizante que se sostendrían los principales proyectos de infraestructura y políticas públicas de la época. Desde las perspectivas de la ciencia y la higiene se determinaron los focos infecciosos y las condiciones sanitarias que evitarían la propagación de enfermedades entre la población urbana. Si, como creían los higienistas de la época, las enfermedades en las urbes eran causadas por la baja calidad del aire, la abundante presencia de desechos, heces y suelos contaminados, entonces la clave del equilibrio entre salud y naturaleza yacería en la creación de reservas forestales y parques, en un intento por imitar las condiciones de aire puro que gozaba la población rural.

El higienismo fue la fuerza que rigió el ordenamiento del territorio, las obras públicas de planificación urbana e incluso el control moral, todo bajo la bandera del incuestionable bien común, dictado por una privilegiada clase científica. La modernidad se manifestaba en la manipulación calculada de la naturaleza del territorio y la de sus habitantes. El control sobre las fuerzas naturales fue la estrategia más importante de un gobierno que se proclamaba como garante del orden y el progreso.

[...] Después de las leyes que rigen los grandes conjuntos constructivos de la Ciudad, vienen las que deben regir los elementos componentes de esos conjuntos, es decir, las manzanas o bloques de edificios, las plazas, las arterias de comunicación. Todos estos elementos deben satisfacer no sólo a preceptos de salubridad e higiene, sino muy especialmente a leyes plásticas de la belleza: es decir, que como todo elemento o criatura arquitectónicas, esos elementos no solo deberán ser útiles y convenientes desde el punto de vista de la habitabilidad, sino también bellos. La higiene, por ejemplo, dictamina lo que se refiere al ancho de avenidas, a la altura de las casas, a la proporción de los arbolados, a la capacidad de los factores de ventilación, al abastecimiento de agua, etc., pero la ley arquitectónica por excelencia ordenará el ritmo, la proporción, la variedad, el claroscuro, la armonía, el estilo a que habrá que sujetar esos mismos elementos (SAM, 1922, p. 22. Citado por Valenzuela, A. 2015).

En el porfiriato, la modernidad "sucede" en la ciudad. El deseo detrás de estos avances era alejar a la Ciudad de México de su herencia rural y acercarla al ideal de la ciudad cosmopolita, una llena de *emblemata* de la naturaleza que era administrada y domesticada en forma de jardines, avenidas arboladas y parques públicos. Si bien esta visión progresista estaba fuertemente determinada por estatutos raciales que buscaban alejar a la ciudadanía de su indigenismo rural contemporáneo, existieron ciertos aspectos de lo prehispánico que fueron idealizados.¹

Algunos de los proyectos más destacados en este sentido fueron la remodelación del parque de Chapultepec, la creación del parque Balbuena (dirigidos a ciudadanos de las clases sociales más pobres) y la culminación del proyecto del Gran Canal de Desagüe, obras que documentan el rol de los científicos en aquella época, como los expertos que entienden y determinan las relaciones adecuadas y deseables entre la sociedad y el ecosistema. Estos ejemplos ofrecen también una interesante visión sobre el grado deseable de las manifestaciones de la naturaleza. Es especialmente interesante el paralelismo entre la creación de lagos artificiales en el parque de Chapultepec con el drenaje de los cuerpos de agua naturales en otras zonas de la ciudad.

1 Véase los casos del monumento a Cuauhtémoc, inaugurado en 1887, y las estatuas de los Indios Verdes, inauguradas en 1891.

1.3 El parque como espacio regulador

En 1892, en su influyente tesis sobre la importancia higiénica de las arboledas, el Dr. Jesús Alfaro se refería a los árboles como instrumentos de desinfección y criticaba la desmedida construcción de ferrocarriles que destruían áreas verdes en aras de hacer espacio al símbolo máximo del progreso (Agostoni, 2003, p. 40). El interés sobre los parques y áreas verdes en el porfiriato se documenta en la creación de comisiones como la encargada del embellecimiento o la Comisión de Paseos, Ornatos e Instrucción Pública, cuya encomienda era la creación y remodelación de plazas, parques y jardines, que favorecieron únicamente ciertas zonas de la ciudad.

La producción de nuevos espacios públicos y jardines trajo consigo un conjunto de nuevas consideraciones sobre la relación humano-naturaleza. Por un lado, su mantenimiento y administración fue todo un reto por el control de las plagas e insectos que atacaban a las manufacturadas combinaciones entre especies vegetales. Por otro lado, el parque se volvía una herramienta de instrucción: los usuarios debían ser informados y educados para no dañar la vegetación y el diseño, con normas de comportamiento que prohibían andar fuera de los caminos o cortar las flores. El comportamiento de la naturaleza misma también era regulado con rejas, puertas y límites determinados por el diseño de la plaza o el jardín. Por medio de formas geométricas y diseños fortalecían el control simbólico sobre las fuerzas de la naturaleza, y se establecían los límites espaciales entre lo humano y lo natural. Como argumenta Emily Wakild: "si el cuerpo de la ciudad podía ser redecorado, los cuerpos de los ciudadanos podían ser redirigidos." (2007, p. 116).

El nuevo orden socioespacial prefigurado e inaugurado por el parque público suprimiría las prácticas que refutaban la incipiente espacialidad burguesa de la época (Domosh, 1998) permitiendo a las élites y las clases populares coexistir bajo un código de conducta regulado y ordenado, previsible y libre de conflictos (Sevilla-Buitrago, 2014, p. 57).

El contacto con la naturaleza por medio de parques se convirtió en la estrategia más común contra la perversión moral, pues ofrecían nuevas opciones de recreación, alejando a la población de las pulquerías o cantinas. Los jardines establecían el parámetro de la relación humano-naturaleza y de cómo ambos debían comportarse. Como lo establece Wakild (2012, p. 195), los parques son formas políticas modernas que dependen de relaciones desiguales, pero recíprocas entre naturaleza y humanidad.

El parque en el porfiriato debía suprimir los procesos de apropiación espontánea, educando a los usuarios en un nuevo patrón de comportamiento monitoreado por el gobierno. El parque presentaba siempre la imagen de la autoridad, de la mediación que esta ejercía sobre las relaciones que en la ciudad acontecían; un espacio donde los límites

eran siempre marcados por políticas públicas, no por el individuo.

Sin embargo, el hecho de que los parques hayan desplazado poblaciones habla de que tales logros tenían un costo. De acuerdo con los críticos, la conservación ha sido siempre un proyecto de élite, articulado por y para extranjeros ricos a la expensa de tradiciones locales y poblaciones indígenas. El uso cotidiano de recursos naturales —pastizales, bosques, cuerpos de agua, vida salvaje y más— ha sido restringida por los parques, y quienes cargan con las repercusiones de estas restricciones son quienes menos pueden costearlas. (Wakild, 2012, p.196).

1.4 Miguel Ángel de Quevedo, Forestier y Olmsted

Si la nación entera tiene que adquirir el grado de progreso y de riqueza al que aspiramos, es de todo punto indispensable que se prepare ese engrandecimiento en condiciones convenientes, a fin de que aquella no solo venga a ser una gran ciudad por su numerosa población, sino también una ciudad bella, sana y cómoda para habitarse (Miguel Ángel de Quevedo, 1911, p. 32).

Una de las principales figuras del higienismo durante el porfiriato y uno de los más influyentes urbanistas en México fue Miguel Ángel de Quevedo. Formado como ingeniero civil en Burdeos y posteriormente como ingeniero hidráulico en París, participó destacadamente en la construcción del Gran Canal del Desagüe del Valle de México. En un viaje a Francia, en 1900, De Quevedo visitó el bosque de Bolonia, que estaba entonces bajo la administración de Jean Claude Forestier, quien era además director de Parques y Jardines de París. Forestier recibió influencias de Frederick Law Olmsted (1822-1903) sobre el modelo del parque, a su vez rescatado de los principios de urbanización haussmanianos presentes en París.

Forestier fue miembro fundador de la escuela francesa de urbanismo y gran promotor de la integración de las áreas conurbadas a la ciudad. Para él, la planeación de las ciudades europeas y norteamericanas estaba basada en la belleza y la higiene, lo cual le parecía un planteamiento incompleto a menos que ambos conceptos se articulasen en un plan de espacios interiores y exteriores de la ciudad, a corto, mediano y largo plazo a través de un sistema de parques.

Forestier fue un visionario en cuanto al impacto de los espacios abiertos en la ciudad y alguien que previno el beneficio económico que el mejoramiento del entorno traería. La inversión económica se recuperaría rápidamente con la mejora de la salud, la moral y la higiene, con el aumento del valor del suelo, de los impuestos sobre los prediales al ofrecerle al ciudadano una mejor calidad de vida.

El sistema de parques de Forestier era un plan de espacios verdes articulados donde se integraba a la ciudad de manera indisoluble con los suburbios, además de

atender problemas sociales y de higiene tanto para la ciudad como para la población periférica integrada principalmente por obreros. Estaba fuertemente influenciado por el movimiento *ciudad jardín* que exaltaba el retorno a la naturaleza, en su caso, con la promoción de la creación de parques, jardines y áreas de juego para niños dado sus efectos positivos en la salud y en la valoración del costo de suelo.

En 1900, De Quevedo asistió al Congreso Científico sobre los Problemas de Urbanismo e Higiene Urbana donde se estableció como un parámetro ideal el 15% de áreas verdes sobre la superficie urbanizada de las grandes ciudades. A su regreso a México, presentó un informe a José Yves Limantour, mano derecha de Díaz, sobre lo que observó en los parques y jardines de París bajo la gestión de Forestier. A raíz de esta comunicación, De Quevedo fue designado como regidor de Obras Públicas en 1901, puesto desde el cual realizaría una parte importante de su eventual trabajo urbanístico (Tovar de Teresa L. y Alcántara F., 2002, pp. 56-61).

De Quevedo propuso nuevos reglamentos para la ciudad en los que, por ejemplo, las nuevas colonias tenían que dedicar un 10% a áreas verdes, además de contar con parques populares. Como urbanista, sustituyó los amplios y exuberantes jardines franceses por espacios geométricos, con árboles plantados de manera equidistante y con áreas asignadas para la recreación saludable. Los parques, distribuidos por toda la ciudad, se entendían como un lugar de recreación y de ornamentación, donde los individuos serían “rehabilitados” gracias al contacto con la naturaleza. De Quevedo tomaba como ejemplo los jardines de niños al pensar en los espacios públicos urbanos, espacios donde los infantes se preparaban para ser ciudadanos adecuados. Con ese espíritu se enfocó en lograr que todas las escuelas de la Ciudad de México tuvieran áreas verdes, con cercas o vallas que previnieran a los niños el hacer daño a los jardines.

La línea que se traza desde el París del siglo XIX del barón Haussmann, pasando por Frederick Law Olmsted y Jean-Claude Forestier hasta llegar a las ideas y puestas en acción de Miguel Ángel de Quevedo nos ofrece una mirada transversal sobre las fuerzas que formaron el espacio público durante el importante proceso de consolidación del modelo de ciudad que nos es familiar hoy en día. Mientras que De Quevedo defendía generar condiciones de higiene y salud adecuadas, Forestier había llegado más lejos al proponer los espacios abiertos como una estrategia para prevenir el riesgo de contaminación física y moral.

En el caso del México de principios del siglo XX, el Higienismo imperante revelaba una racionalidad positivista en el cual el territorio era un organismo sujeto a padecer afecciones sujetas a tratamiento (analogía médica), mientras que las contradicciones espaciales no se vinculaban con las condiciones estructurales del sistema socioeconómico vigente (Valenzuela, 2015, p. 10).

El sistema de parques fue originalmente propuesto por Olmsted, quien a su vez se inspiró en lineamientos sanitarios y el deseo de que el diseño tuviera un efecto sobre el organismo humano: “El servicio debe preceder al arte” declaró, “mientras las consideraciones de utilidad sean puestas por detrás de las consideraciones de ornato, no habrá un arte verdadero.” (Citado por Charles E. Beveridge, 1882).

En sus diseños de parques, Olmsted buscaba lograr una “elegancia de diseño”, término que él empleaba para hablar de un sistema donde las partes estuvieran subordinadas a un efecto coherente. Las partes (plantas, mobiliario, esculturas y elementos ornamentales) no debían ser apreciadas por sí mismas, sino por su papel en la composición general del parque. Un elemento crucial en lograr esta coherencia compositiva fue el uso efectivo del espacio, en el que las perspectivas y contrastes, y las elevaciones artificiales de terreno y llanura producían una apreciación escenográfica del parque. Su interés no era meramente estético, Olmsted buscaba resaltar ciertas cualidades en la naturaleza con la intención de producir respuestas psicológicas en los sujetos que habitaban los espacios; es decir, pretendía que el encuentro con la naturaleza que sucediera en el parque fuera un encuentro intensificado y mejorado, en comparación con la experiencia del paisaje natural.

1.5 La explosión demográfica, la nueva división del espacio y el Plano Regulador del Distrito Federal

La representación cartográfica del territorio es también la estrategia para consolidar la creación e invención de las naciones y estados políticos, desde la mirada científica y objetiva de la visión aérea (Larrucea, 2016, p. 31).

El híbrido de ciencia europea, alto modernismo y agendas políticas y sociales nacionales generó una estructura extremadamente influyente del conocimiento científico en México durante todo el siglo XX (Boyer, 2007, p. 96).

Las metas de eficiencia y racionalidad que perseguían estos científicos derivaban de sus lecturas de las tendencias europeas y se adaptaban a la realidad social mexicana. Sin embargo, las políticas sociales que surgieron después de la Revolución mexicana, aunque no eran necesariamente exclusivas de México, adquirieron una relevancia única y un relieve acentuado en la década de 1920. Varios escritores han sostenido que el Estado posrevolucionario se embarcó en un esfuerzo masivo por remodelar la sociedad mexicana según los criterios modernos, seculares y nacionalistas calificados de “revolucionarios” (Boyer, 2007, p. 106).

Después de la Revolución mexicana, comenzó la tarea de ampliar los espacios verdes en la capital. Se fundaron nuevas colonias de acuerdo con lo establecido por De Quevedo, se implementaron amplias calzadas y parques suburbanos, y, contrario a lo

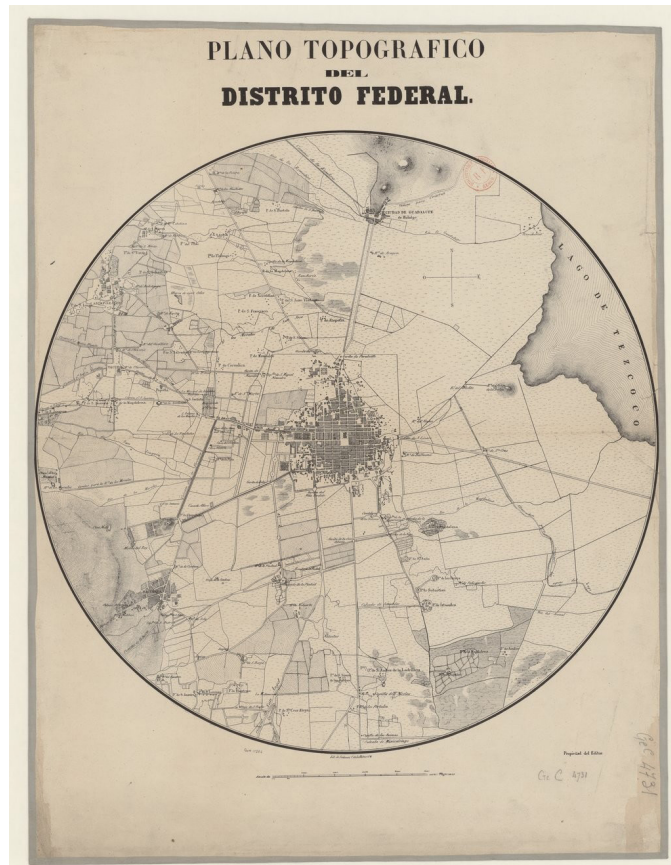
esperado, hubo un auge de áreas verdes. Por un lado crecieron cuantitativamente las áreas verdes al centro y sur de la ciudad, pero los parques que ya estaban establecidos previamente al oriente fueron consumidos por la mancha urbana hasta su extinción.

El discurso científico mexicano que surgió posterior al porfiriato tuvo un gran impacto en la conformación de lo que James Scott nombraría alto modernismo (*high modernism*), pensamiento que hacía eco con esta nueva forma racional, totalitaria y dogmática de administración social. Los expertos mexicanos en paisaje y sus habitantes fueron parte de este movimiento de proporciones globales.

Factores como el crecimiento de la población y una burguesía necesitada de infraestructura para el ocio produjo, en distintos momentos, paseos, plazas y parques. Espacios que regularmente reflejaban “lo ordenado, lo recto, lo simétrico, lo parco, lo uniforme, lo limpio, lo bien hecho y lo funcional, valores que estaban en boga.” (Lombardo, 1978).

Como menciona Katherine Bliss en su artículo “The Science of Redemption: Syphilis, Sexual Promiscuity, and Reformism in Revolutionary Mexico City”, el Estado posrevolucionario esperaba usar la ciencia para “limpiar las relaciones morales, sociales y domésticas de los mexicanos” (Citado por Christopher Boyer, 2007, p.108).

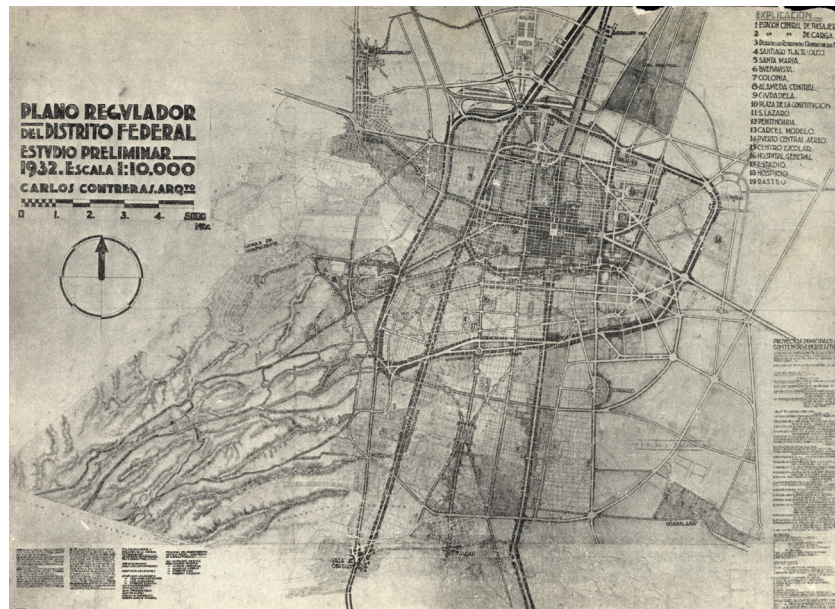
Durante este periodo también surge la necesidad de crear la idea de nación sobre bases certeras a partir del conocimiento de su territorio. Los avances tecnológicos de la época en materia de registro del espacio y medición de la geografía urbana permitían producir mapas más precisos, permeados de los valores del momento que contribuyeron a generar el ideal de nación. Es claro el papel de la cartografía en la construcción del Estado-Nación, contribuyendo a la formación y consolidación de identidades nacionales. Como menciona Benedict Anderson: “El mapa-logotipo, al instante reconocido y visible por doquier, penetró profundamente en la imaginación popular, formando un poderoso emblema de los nacionalismos que por entonces nacían” (1993, p. 245).



Justino Fernández, *Plano topográfico del Distrito Federal*, 1927.

La traducción del territorio en una imagen como son los documentos cartográficos, comenta Enrique Delgado López, guarda siempre un significado que brota con todo un trasfondo cultural rico en mensajes que revelan las concepciones del espacio (2016, pp. 20-30). Un factor que modificó considerablemente la forma de representar a la Ciudad de México fue el perfeccionamiento de la fotografía aérea, con la que las representaciones de la ciudad pasaron de ser meras vistas pictóricas a planos exactísimos, como menciona Manuel Toussaint. Esto proponía una mirada más científica de la ciudad, permitiendo la generación de nuevos proyectos de urbanización como lo fue el *Plano Regulador del Distrito Federal*, proyecto desarrollado por el urbanista Carlos Contreras en 1933.

Contreras, adscrito al movimiento *American City Planning*, ideó un diseño urbanístico de la ciudad basado en el ideal de urbe americana y su adaptación a la realidad mexicana; es así como surgió el *Plano Regulador del Distrito Federal*.



Carlos Contreras, *Plano regulador del Distrito Federal*, 1932.

Para la producción de este gran proyecto, Contreras se basó en materiales producidos en Estados Unidos, donde cursó la mayoría de sus estudios, principalmente en el paradigmático *Plano de Chicago*, de Daniel H. Burnham y Edward H. Bennet y en *Regional Plan of New York and Its Environs* (Plano regional de Nueva York y sus alrededores). Ambos proyectos incluían textos, pinturas, mapas e inclusive aspectos legales, un conjunto de material gráfico que ofrecía imágenes poderosas de lo que debería ser el ideal de ciudad. Particularmente el *Regional Plan of New York* incluía un estudio detallado que integraba la sociedad de la región, el espacio y su economía.

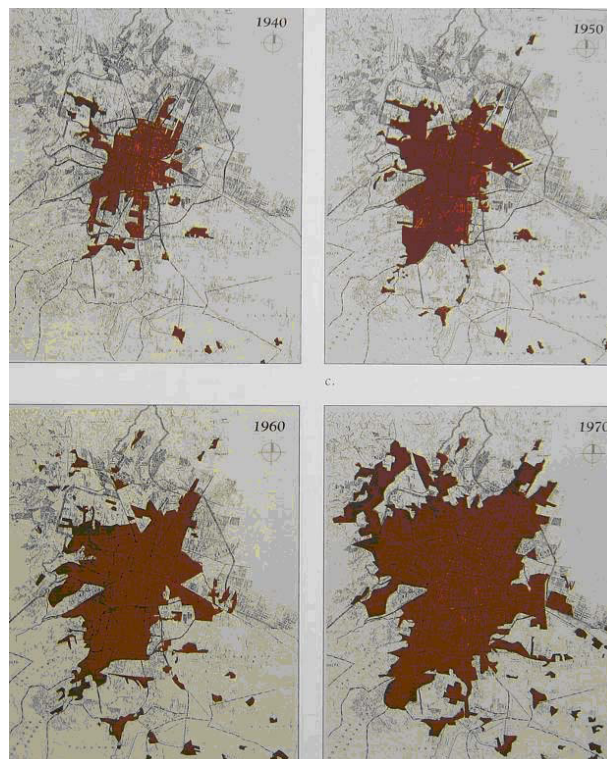
El plano regulador o plano comprensivo que permitiría guiar y controlar el desarrollo físico de las ciudades era el instrumento fundamental de la planificación, disciplina a la que, en el arranque del siglo XX, también se hacía referencia con los términos "urbanismo", "arte cívico", "town planning", "city planning" y "Städtebau" (Escudero, 2008, p. 129).

A pesar de que el *Plano Regulador del Distrito Federal* fue una edición mucho más modesta, continuaba con las propuestas planteadas por las versiones americanas y perseguía los mismos ideales: regular el espacio, guiar y ejecutar. Contreras (1932) buscaba:

[...] un desarrollo coordinado, equitativo y armonioso de la región de la Ciudad de México y sus alrededores que, de acuerdo con sus necesidades presentes y futuras, estimule de la mejor manera la salud, la seguridad, la moral, el orden, la conveniencia, la prosperidad y el bienestar general así como la eficiencia y la economía en el proceso de desarrollo (Citado por Escudero, A. 2008, p. 130).

El *Plano Regulador del Distrito Federal* solo fue conocido por profesionales y funcionarios de gobierno, asentaba lineamientos dirigidos a un desarrollo posterior y poco fue tomado en cuenta en la planificación de la ciudad, aún cuando Contreras impulsó la formación de una serie de secretarías y comisiones a nivel nacional para la creación y regulación de ciudades, puertos y el propio Distrito Federal. Era un trazado con miras al futuro, donde apelaba a la colaboración entre autoridades y lo que conocemos hoy como sociedad civil.

A partir de la década de los cuarenta, la ciudad ya no se mantenía dentro de los límites de la Ciudad de México, sino que comenzó una expansión desde el norte y oriente de la ciudad hasta llegar al Estado de México.



Fuente: Material del Posgrado de Diseño UAM-AZC.

Entre 1960 y 1990 la ciudad sufrió un crecimiento desordenado y fragmentado. Al mismo tiempo, las políticas públicas se transformaron y orientaron hacia la conservación y el patrimonio urbano; durante este periodo también se comenzó a usar el término de centro histórico. Sobre ello Delgadillo apunta que:

Las primeras políticas públicas consistieron en: 1. La promulgación de leyes que identificaban los monumentos, mandataban su conservación y prohibían la demolición del patrimonio edilicio; 2. La elaboración de catálogos e inventarios de bienes patrimoniales; 3. La delimitación física de los centros históricos que se sujetaban a restricciones urbanísticas, constructivas y de imagen urbana; 4. La realización de obra física: restauración de los grandes edificios monumentales que se destinaban a usos culturales y públicos, el remozamiento de fachadas en algunas calles y territorios antiguos, y el mejoramiento de algunos conjuntos urbanos y espacios públicos (plazas, parques, calles), particularmente pintorescos y bellos (2014, p. 8).

1.6 La reorganización de la ciudad en la década de los setenta



Cruce de las avenidas Ejército Nacional, Mariano Escobedo y Río San Joaquín, 1978. Fuente: SSC.

Durante la década de los setenta la fisonomía de la ciudad experimentó cambios importantes en función de la mejora de servicios públicos, entre ellos las vialidades y el abasto. Muchos de estos proyectos se realizaron sobre espacios que eran áreas verdes o reservas, tal es el caso de varios ejes viales y la construcción de la Central de Abasto sobre una antigua zona de chinampas. A pesar de esto, el gobierno realizó algunos intentos por recuperar áreas verdes en el sur y noreste de la ciudad. Se estableció el parque y zoológico del Pedregal en los terrenos expropiados a la papelera Peña Pobre y se creó el bosque de

San Juan de Aragón. También a finales de los ochenta se inició el plan de rescate de la zona de Xochimilco que incluía un parque enfocado a la educación ambiental y un área deportiva. A pesar de todos estos esfuerzos, la superficie proporcional de áreas verdes se mantuvo como en años anteriores en un rango de entre 0,5 a 3,1 metros cuadrados por habitante.

Al quedar la ciudad dividida administrativamente entre el entonces llamado Distrito Federal y el Estado de México, las políticas públicas que regían a cada parte se establecieron desde una visión local. Este periodo marcó la cúspide de la industrialización acelerada del país con un declive en la década de los ochenta. La Ciudad de México se convirtió en una de las urbes más pobladas del mundo, conformadas por un conglomerado que integraba gran parte del Estado de México.

1.7 El espacio público en la actualidad: las fuerzas privatizadoras y el espacio común patrocinado.

A lo largo de la historia de las ciudades, el espacio urbano ha sido escenario de movimientos sociales, políticos, económicos y culturales que han tenido como consecuencia la determinación de las ciudades actuales, es decir, los procesos de cambios por los que ha pasado la ciudad en diferentes etapas, darán como resultado el lugar que vivimos.

Mildred Moreno Villanueva (2016, p.15).

Es hasta 1982 que se empiezan a abordar los problemas de la urbanización desde una visión integral que, sin embargo, no obligaba a ninguna de las entidades involucradas a su cumplimiento. Con la aprobación del primer Programa de ordenación territorial en 1998 se comienzan a tomar en cuenta los problemas en conjunto. Con ello, el discurso que regirá será universalista y de respeto a los derechos humanos, en aras de un interés colectivo, donde el patrimonio urbano es recuperado y el espacio público es de todos.

Sin embargo, el urbanismo en México —planteado desde los postulados de ciudad funcional de Le Corbusier— ha remarcado la gran fragmentación de la ciudad, separando los usos productivos, recreativos y habitacionales, provocando áreas verdes genéricas sin forma ni escala, pensadas posterior a los desarrollos inmobiliarios y viales, convirtiéndolas en espacios residuales con poco impacto en la comunidad.

Con la reinención de la ciudad, las necesidades y configuraciones del territorio, se ha producido una reconfiguración del espacio público en escalas cada vez más reducidas, promoviendo espacios de exclusión basados en barreras socio-espaciales como grandes avenidas, o inclusive proponiendo a estas como parte de las áreas de recreación. Ver la ciudad como un mero escenario puede ser un gran riesgo, concebirla como un territorio fragmentado generalmente refleja a una sociedad dividida que lo habita. Todo lo que sucede en el mundo en términos políticos, económicos y sociales se manifiesta en el

espacio público, este actúa como un protagonista invisible de la ciudad y es por ello que refleja las deficiencias, condiciones, requerimientos y aspiraciones de la sociedad que la habita, tal y como señala Carrión:

Hoy la ciudad se organiza desde lo privado y estos espacios comunitarios —como las plazas— terminan siendo, por un lado, un desperdicio para la lógica económica de la maximización de la ganancia y, por otro, un mal necesario para cumplir con las normas del urbanismo. De espacio estructurante ha pasado a ser un espacio estructurado, residual o marginal (2007, p. 6).

Mildred Moreno Villanueva menciona que la alteración de los espacios públicos crea confusión en contraposición a los espacios privados. Anteriormente el espacio público era todo espacio urbano abierto y de libre acceso, como las plazas, los parques, las calles. Hoy en día existen nuevos espacios públicos pero cerrados, como las plazas comerciales, lugares de productividad económica completamente globalizados que ponen sobre la mesa la interrogante de si son públicos o privados generando confusión entre sus usuarios. “Cada lugar público (debiera) tiene su propio carácter marcado primero por quienes lo diseñan, por los ciudadanos y por los rasgos históricos que a su paso del tiempo va adquiriendo.” (Moreno, 2016, p. 40).

Las políticas públicas implementadas por el gobierno de la ciudad, que tienen el objetivo de promover el “buen comportamiento social y cívico”, eliminan la dimensión política de los espacios públicos de la ciudad y activan medidas de seguridad para desplazar a cualquier sospechoso, vendedor informal o mal portado que atente contra la dignidad de los espacios, además de aumentar la fuerza policial. Todo esto bajo el cobijo de alianzas público-privadas donde las áreas a recuperar y modernizar se encuentran en los territorios urbanos más rentables de la ciudad.

Actualmente tanto gobierno como planificadores urbanos promueven el concepto de espacio público insertado en megaproyectos urbanos, muchas de las veces dirigido hacia negocios privados. Delgado (2011) lo menciona como una suerte de *ideología* que concibe este concepto como un espacio vacío que puede ser utilizado por negocios y construcciones alrededor, que es *llenado* en modos adecuados para gobierno e inversionistas. Aunque no es la situación general de los espacios públicos en la ciudad, sí es una forma recurrente de emplear el espacio público, tal y como lo señala Moreno:

The new “so called” public spaces as a result of the detriment of the real public spaces, concentration of social and cultural activities, impact of mass media and virtual social spaces, displacement of social and personal “face to face” relationships with virtual relationships and the appropriation of the public sphere by powerful corporations, both national and transnational, among others (2015, p. 1158).

Esto presenta una disyuntiva, por un lado la de mantener y conservar el espacio público a pesar de su intenso uso y, por otro, el surgimiento de “nuevos” espacios públicos tales como tiendas, centros comerciales, templos religiosos hacia donde se han trasladado actividades de esparcimiento propias del espacio público, mostrando la confusión existente entre lo que es público y privado, espacios cerrados, pero públicos, que ofrecen productos globalizados, dejando ver las nuevas tendencias en la concepción de la vida de la sociedad.²

A lo largo de su historia, la Ciudad de México ha sido sometida, sistemáticamente, a una serie de ordenamientos y estructuras que poco han respondido a las necesidades directas de aquellos que la habitan. Si bien los planteamientos se han hecho en aras de convertirla en una metrópoli a la altura de las grandes ciudades, poco se ha mirado lo que su población requiere, lo que ha llevado a una serie de contradicciones sobre cómo entenderla y habitarla. Entender la ciudad desde lógicas que no se conectan a su entorno real, lleva a una construcción y concepción del espacio público que poco tiene que ver con el objetivo principal de crear comunidad entre los habitantes que lo rodean. En este trabajo de investigación no pretendo hacer un tratado de la ciudad desde lo arquitectónico y lo urbano, no obstante, consideré importante hacer una revisión histórica sobre los proyectos de ciudad ejecutados y sobre cómo se construye la idea de ciudad desde la imagen, y cómo toma conceptos de estas disciplinas para entender y proponer desde ellos la serie fotográfica que se desarrolló durante la investigación.

2 Desde 2007 en la Ciudad de México opera el Plan Comunitario de Mejoramiento Barrial (PCMB), que funciona a forma de concurso de proyectos de mejoramiento.

Capítulo 2

La propuesta fotográfica de Paisaje sometido

El presente capítulo establecerá un marco teórico sobre el paisaje, a través del cual pueda leerse la producción artística del proyecto fotográfico Paisaje sometido, cuya investigación teórica y fotográfica busca dialogar con la historia y consecuencias de los proyectos de ordenamiento, que han determinado las dinámicas del espacio público en la ciudad hasta nuestros días. Asimismo, se entablarán relaciones entre dos obras fotográficas anteriores de mi autoría que dieron forma a los métodos y procesos de Paisaje sometido.

2.1 Nociones de paisaje

Paisaje: Del francés *paysage*, derivado de *pays* 'territorio rural', 'país'.

1. m. Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar.
2. m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico.¹



Leonardo da Vinci, *Paisaje del valle del Arno*, 1473.

El vocablo *paisaje* se remonta a diferentes apariciones en momentos históricos y contextos culturales diversos. Hay testimonios de que la idea de paisaje ya estaba presente en el siglo IV, con la aparición de tratados dedicados a la pintura de paisaje, la cual existe en la civilización china desde la dinastía Han (II a. C.-II d. C.). El geógrafo y filósofo francés Augustin Berque (2009) ubica el desarrollo del paisaje chino primero en la literatura antes de su aparición en la pintura.

En Europa occidental, el término surge a fines del siglo XV con el *landschap* neerlandés, término que se refiere al "extremo del lugar" que es visible a través de la

¹ Real Academia Española. (2017). Diccionario de la lengua española (Versión 23.1). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=RT6QMkS>

ventana; la *veduta* (vista) abierta en el centro de un cuadro que lleva los ojos a algún otro espacio. El filósofo y geógrafo francés Alain Roger (2007) subraya que el paisaje se constituye cuando el marco de una ventana lo separa y distingue del espacio que una pintura representa. Esta invención pictórica se produce aproximadamente en el mismo momento en Italia con el inicio del género *pittura di paesaggio*, del cual *Paisaje del valle del Arno* (1473) es ampliamente considerado como el primer ejemplo.

En Francia la primera mención del término aparece en el *Dictionnaire françois-latin* (1539/1549) de Robert Estienne (consultado en BnF Gallica, 2017), refiriéndose al paisaje como “un cuadro que representa a un lugar”. De esta primera asociación, vista desde el filtro del lienzo y el marco, eventualmente el término deriva en “la extensión del lugar sometida a la mirada”, ahora desde el filtro del sujeto y el punto de vista, consolidándose en paradigmas de visión y representación que dominaron la producción artística durante los siglos subsiguientes.



Caspar David Friedrich, *Monje junto al mar*, 1808–1810.

Es así que ya en el periodo comprendido entre 1679 y 1892 existían tres tipos de definiciones del paisaje. Por un lado, la extensión de lugar delimitada por una vista; por el otro, las pinturas que la representan y el género pictórico al que pertenecen.

Es así que la palabra “paisaje” es un término cultural creado, una forma de aprehender un objeto basada en uno de nuestros cinco sentidos cuya definición no necesariamente es clara para todos, obligando a desarrollar un sistema de definiciones que busca englobarlo.

Si pensamos el paisaje como signo, se puede concebir como lo visible de los efectos de una serie sistemas de fuerzas en acción.² Según el punto geográfico podemos

2 Hypergéó (2014). Paisaje Nivel 2. Recuperado de: <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article435>

encontrar diversas combinaciones de objetos que son el producto de estas fuerzas. Dichos objetos, colocados en distintas combinaciones en su relación con los otros, se muestran como imágenes a la percepción de posibles espectadores.

2.1.1 El paisaje visible

Es entonces que el paisaje se conforma entre la mirada y sus límites. Es determinado por el sujeto humano y otras tecnologías de visibilidad a las que el territorio se somete. El paisaje puede ser aprehendido incluso desde arriba en vista aérea, con la localización y la descripción de sus componentes. Históricamente esta apreciación se ha manifestado en tradiciones de producción de imágenes tales como la cartografía, la fotografía aérea y más recientemente las tecnologías de geolocalización. Por otro lado puede ser experimentado desde adentro, a nivel de tierra, a través de una mirada inmersa en la colección infinita de volúmenes escénicos, que cambian en cada punto del espacio y en cada ángulo de vista del conjunto.

El paisaje es una imagen doble que registra por un lado una porción de territorio y por el otro, el punto de vista particular o sujeto que lo encapsula. La producción del paisaje es también la producción de paradigmas históricos de representación y de la relación entre lo humano y lo natural. El paisaje representa sucesos naturales y transformaciones del territorio, así como los diferentes deseos proyectados sobre este. Ya sean encuentros sublimes de contemplación, mediciones del espacio por fotogrametría o fotografías aéreas militares, en la imagen del paisaje se cruzan las intencionalidades de su producción (fuerzas humanas) y los elementos del territorio y sus movimientos (fuerzas naturales).

2.1.2 ¿Cómo se mira al paisaje?

El paisaje, como lugar de enfrentamientos entre fuerzas antagónicas y deseos contradictorios, establece una relación de intercambio y codependencia con el espectador. Por un lado, la producción del paisaje depende del punto de vista del sujeto, las limitaciones de su visión y las tecnologías de imagen que se emplean. Por el otro, en tanto el paisaje construye y refuerza paradigmas de visión y representación, este determina la mirada y crea su propio sujeto.

En su ensayo, *En caída libre: Un experimento mental sobre la perspectiva vertical*, Hito Steyerl (2011) relaciona la dominancia de la perspectiva lineal como paradigma de representación con una reinención del sujeto, del tiempo y del espacio, misma que posibilitó el dominio occidental y sus estándares de representación y linealidad tanto espacial como temporal. Repasando una serie de ejemplos de la pintura occidental, Steyerl

desarrolla la idea de la perspectiva lineal, eje de la pintura paisajística occidental, como un mecanismo de propaganda racial y religiosa. En esa particular visión del mundo y del territorio, denominada como científica, Steyerl identifica los estándares que han marcado a ciertos pueblos y modos de ver como "otros", legitimando su conquista y dominio.

2.2 Antecedentes: revisión desde la propuesta artística

Desde hace varios años, mi producción artística se ha situado principalmente en la práctica fotográfica, a través de la cual he buscado generar diversos enunciados visuales partiendo de conceptos como la casa o el paisaje, articulando exploraciones sobre los arquetipos espaciales del adentro y el afuera, lo público y lo íntimo, y los cambiantes límites entre lo uno y lo otro.

Utilizando la fotografía como soporte para entender el paisaje más allá del supuesto estado natural, he cuestionado la concepción temprana del paisaje como un lugar de encuentro entre lo humano y las inconmensurables fuerzas naturales. Los paisajes que exploro, más que espacios de admiración, son lugares marcados por los distintos intentos de contener y aprehender las fuerzas naturales presentes: lugares que cargan con todas las tentativas que se han hecho por capturarlas.

A continuación, retomaré dos proyectos antiguos, cuyo tratamiento de la idea de paisaje antecede a las exploraciones de *Paisaje sometido*.

2.2.1 Morada



Paola Dávila, *Morada*, plata gelatina, 2006.

Morada (2006) es una serie en la que registré madrigueras de coyote fotografiadas en el desierto de San Luis Potosí. Es un proyecto posterior a *Lugares* (1999-2004), serie fotográfica en blanco y negro que, si bien giraba en torno al autorretrato, uno de los elementos clave fueron los espacios documentados, donde pequeños rituales de paso eran ejecutados, imágenes en las que me interesaba hablar de la construcción de la identidad a partir del espacio, de cómo los lugares que habitamos nos construyen, y

como a su vez estos son afectados por nuestro paso. *Morada* fue un paso natural para continuar mi investigación visual sobre el habitar, el refugio, el espacio que nos contiene, que nos protege y sobre cómo lo modificamos, lo alteramos, lo impregnamos de nosotros. Todo esto desde la forma más básica como lo es una madriguera.

En las fotografías de la serie se documentan los remanentes de una acción que inflige su violencia sobre el territorio al reconfigurarlo, ajustarlo, ordenarlo.

Con base en esta primera aproximación al arquetipo del refugio, desarrollé una segunda parte de la investigación visual que consistía en proyectar sobre diferentes paisajes (naturales y urbanos) el ideal de la casa. En estas fotografías sucedía un encuentro (a veces mimetizado, en otras, forzado) entre casas a escala para maquetas –representaciones genéricas del ideal que podían ser adquiridas en cualquier papelería– y los paisajes de diferentes espacios. Casas que respondían más a un ideal de representación que a lo que en realidad es: pintada de blanco con techo rojo, dos ventanas, una puerta, pasto al frente.



Paola Dávila, *Model Houses*, de la serie *Morada*, impresión cromógena, 2006.

En este segundo momento de la serie el interés giraba en torno a lo que idealizamos: ¿Dónde me gustaría vivir? Ya no es la forma primigenia de habitar de las madrigueras, sino la proyección de un tipo de idea de casa sobre un territorio. Al ser una maqueta de casa, que prácticamente podía ser contenida en el bolsillo de un abrigo, las posibilidades eran infinitas. Durante varios meses viajé con las casitas en mi mochila por ciudades y paisajes, buscando entornos donde pudieran ser colocadas. Todos los registros se realizaron con Polaroid, soporte clave para realizar este juego entre lo real y la puesta en escena de las maquetas. Los lugares que se muestran en las imágenes remiten al sueño, al viaje; lugares que no son reales, conteniendo casas que tampoco lo son.

La idea de la casa y su función como refugio y ordenamiento sobre la vida humana, así como la intervención violenta sobre el paisaje ya presente en *Morada*,

han permanecido de diversas formas como constantes en mis proyectos subsecuentes; narrativas que atraviesan las imágenes de mi producción artística, manifestándose en distintos tiempos, lugares y soportes.

2.2.2 Schrebergarten

El proyecto *Schrebergarten* (2016) fue un estudio de dos años acerca del uso del ambiente y el paisaje natural contenido como herramienta de disciplina y violencia sobre el desarrollo del cuerpo infantil, con base en el análisis del trabajo de Daniel Gottlob Moritz Schreber en la Europa del siglo XIX. El Dr. Schreber dedicó su vida a construir el ideal del cuerpo y el talante de los infantes; su hijo mismo se volvió, después, en uno de los casos más estudiados en la disciplina del psicoanálisis.

Se conoce como *schrebergärten* o *allotment gardens* a pequeños jardines comunitarios que comenzaron a aparecer en las ciudades industriales de Europa en la segunda mitad del siglo XIX. El nombre varía según la región, en Austria y Alemania se les conoce como *schrebergärten* por el apellido de su creador el Dr. Moritz Schreber (Alemania, 1808), quien concibió e implementó el primero de ellos, aunque dichos jardines se popularizaron y diseminaron después de su muerte.

El Dr. Schreber era un médico, pedagogo y profesor que dedicó buena parte de sus investigaciones a la salud de los niños, y a cómo la industrialización de las ciudades podía repercutir en ella, pero, sobre todo, a la educación de una ciudadanía ideal por medio de la manipulación física y psíquica de los niños para determinarles un futuro de “adultos dominantes que pudieran ser controlados”, un “batallón de jóvenes obedientes”.³ Los dos grandes pilares de su sistema educativo eran la gimnasia y la ortopedia y, como complemento, el contacto con la naturaleza por medio del cultivo y cuidado de pequeñas parcelas que los mantendrían ocupados y vigilados a la vez. Los *schrebergärten* hacen honor a las ideas que los engendraron: son presentados como lugares de recreación para los infantes, espacios donde podrían tener contacto con la naturaleza y al mismo tiempo ser vigilados por sus padres. Aunque la primera asociación de jardines comunitarios apareció tres años después de la muerte del Dr. Schreber estos mantienen la regulación estricta, el conservadurismo y la violencia de su sistema de educación.

En la actualidad los *schrebergärten* son atendidos principalmente por personas que viven en la ciudad y que no cuentan con un jardín en sus hogares, sin embargo la tierra no les pertenece y son regulados por asociaciones que vigilan el cumplimiento de una larga lista de reglas que van desde las plantas que deben ser sembradas, el tamaño máximo al que estas pueden crecer, el porcentaje que debe ser dedicado a hortalizas, la construcción de una casa a un tamaño no mayor a doce metros cuadrados que no puede ser habitada bajo ninguna circunstancia, hasta el tamaño de la parcela que para tales fines se ocupa.

3 “Moritz Schreber, ejercicios y prótesis para niños”, en Mancia.org

El Dr. Schreber escribió también una serie de libros y manuales en los que incluyó el diseño de aparatos ortopédicos así como rutinas de gimnasia. El uso de los primeros y el cumplimiento de los segundos asegurarían el ideal del futuro ciudadano. Con la intervención de la postura de los niños, a través de los aparatos y los ejercicios, algunos de ellos cercanos a la tortura, producirían los hábitos correctos moldeando al infante para convertirlo en el adulto esperado, dominante y obediente a la vez. El Dr. Schreber diseñó, diría Foucault (2009), una suerte de *ortopedia social*.

Sobre *Schrebergarten* Luis Felipe Ortega (2016) escribe en la presentación a la exposición del proyecto:

Si todo ha de ser perfecto, la casa, el jardín, las flores y plantas; entonces un cuerpo debería ahí de responder a esa perfección, uno que se ordene de manera específica para embonar en ese paisaje donde no hay, humanamente hablando, ningún trastorno. Todo es orden aquí y ese orden es violento. Ese orden tendrá que vincularse a un cuerpo disciplinado.

Este proyecto confronta el fascismo, la violencia y la rigidez de los sistemas educativos del Dr. Schreber con los paisajes de belleza hipercontrolada de los jardines que hasta hoy llevan su nombre, a través de un juego de temporalidades en la imagen.

Las piezas se conforman por dibujos, objetos, animaciones y fotografías a color en formato medio y digital. En su mayoría funcionan como trípticos donde se yuxtaponen los terroríficos diseños de aparatos ortopédicos (reproducidos físicamente a partir de los esquemas que el mismo Dr. Schreber dibujaba. Mismos que usé sobre mi cuerpo para posteriormente fotografiarlos); ilustraciones de los ejercicios de gimnasia de los manuales, que siguen publicando en la actualidad, y las fotografías a color que muestran la perfección ideal, acartonada y regulada de los *schrebergärten*. Esta articulación permitió generar diferentes y nuevos significados de la imagen, y complejizó la puesta en escena de la casa como representación de perfección e ideal.

El caso de *Schrebergarten* considero que requiere una descripción especial para contextualizar el proceso creativo que viví, pues el haberme desplazado del refugio salvaje de la madriguera a la imagen ideal y preconcebida de las maquetas de las casas y su emplazamiento en el paisaje también fabricado significó el nacimiento del actual proyecto *Paisaje sometido*.

Durante una larga estancia en Austria, donde estaba trabajando en otra obra, por accidente encontré las idílicas casitas similares a las maquetas, pero a una escala mayor, con sus jardines hermosos y perfectamente ordenados. Decidí hacer la mayor cantidad de registros fotográficos, sobre todo porque aquellos espacios me provocaron una sensación agradable, me parecieron sumamente atractivos, la encarnación misma del final feliz de un cuento de hadas. Imprimí las imágenes que me siguieron pareciendo fantásticas en

su contexto geográfico, sin embargo, no hice nada más con ellas. Continué el trabajo que estaba haciendo sin pensar más en las casas ni en los jardines. Al volver a México, mientras revisaba el material producido durante la estancia, me encontré nuevamente con aquellas fotografías de jardines y casas, fue entonces que al haberme mudado de frontera se volvieron demasiado bellas y perfectas, no obstante esta sensación, a su vez, las convertía en una imagen conceptualmente simple: solo una casa bonita. Aunque se trataba de una puesta en escena de una casa y su jardín, al estar fuera de contexto el discurso visual no se apreciaba y los jardines del Dr. Schreber se desarticulaban.

Es así que durante varias semanas, frente a las imágenes desplegadas en mi estudio, sentí aquella misma sensación de belleza, de perfección implícita, inclusive en el descuido de alguna planta mal podada, la presencia de una "mala hierba", que me atrajo desde el primer momento a estos lugares fue la que me llevó a interrogarme cuestiones como: ¿cómo fueron concebidos?, ¿por qué?, ¿para quién?

El proceso de mi producción tomó un giro inesperado cuando eso que me atrajo en un primer momento a los jardines, a las casas, esa sensación de ensueño, de perfección, no era suficiente para sostener la imagen fotográfica, es más, era lo que al final terminaba afectándola, "arruinándola". Todas las interrogantes que surgen a partir de aquí me llevaron a investigar durante más de año y medio el origen, la concepción primera y todas las implicaciones sociales y políticas que han acompañado a los *Schrebergärten* desde sus más de ciento cincuenta años de existencia. Así como a estudiar la figura del Dr. Schreber, sus estrictas concepciones sobre la educación y la salud, que eran normales en aquella época pero que él llevaría muchas veces hasta el extremo en aras de la búsqueda del "ciudadano ideal", dedicando algunos de sus últimos libros a "la salvación de las futuras generaciones alemanas".

Aquí vale la pena retomar la concepción de Winkelman (2011) de la historia del arte como un sistema, donde el objeto mismo no es capaz de evocar el ideal, sino tiene que ser siempre bajo su representación que se logra, esto es, a partir de su copia. Las casas de *Schrebergarten* confirman lo que pareciera la única manera de ser alcanzado: casas que no son casas, idealizadas, pintadas, cuidadas y perfeccionadas para "representar" el ideal, una puesta en escena, el set perfecto donde reinan el orden y el buen gusto que tanto se anhelaba desde el Renacimiento.

Es en estos proyectos recientes, *Morada* y *Schrebergarten*, donde más profundamente se concentra mi investigación visual sobre la imagen fotográfica como manifestación de estas tensiones entre el territorio físico y las imágenes o narrativas sobre este proyectadas.

2.3 Paisaje sometido

Sometido: Del lat. submittere.

2. Conquistar, subyugar, pacificar un pueblo, provincia.

6. Hacer que alguien o algo reciba o soporte cierta acción.⁴

En esta investigación recupero conceptos del estudio anterior, pero dentro del contexto de la Ciudad de México. Con ello busco rastros de los proyectos de ordenamiento que se han impuesto sobre la urbe, desde el desarrollo modernizador porfirista hasta el presente. *Paisaje sometido* explora, a través del registro documental de áreas de juego, ejercicio y ocio en la Ciudad de México, la manipulación y el ordenamiento de los espacios y los cuerpos que los habitan construyendo imágenes-fórmula de espacios públicos en cuya enunciación está presente su ruina, al ser modelos que no son gestados desde una realidad nacional.

Como se plantea en el capítulo anterior, las ciudades modernas fueron planteadas como formas de administrar la sociedad y la naturaleza. Desde los primeros asentamientos humanos, proponer una organización de la vida colectiva ha sido un constante intento de controlar la naturaleza y sus fuerzas más primitivas, de someterlas bajo la proyección de cierto orden. Es así que las ciudades se ven transformadas en estructuras de control, higiene, orden y progreso, en donde las fuerzas primarias de la naturaleza (del paisaje y de lo humano) se sometían al aplastante poder del sentido común moderno, científico y occidental.

Paisaje sometido surge desde el cuestionamiento: ¿qué rastros de todas estas estrategias de control se pueden ver en los paisajes públicos urbanos actualmente? ¿Qué ciudad resulta de la acumulación de los diferentes órdenes proyectados sobre su territorio? Con la Ciudad de México como estudio de caso, el proyecto visita diferentes iniciativas de control sobre el espacio público, manifestadas principalmente en parques de juego, plazas y jardines. Estos espacios existen en una doble tensión: primero está la violencia de la imagen de orden proyectada sobre un territorio con lógicas propias, **el ordenamiento sobre el territorio**, por otro lado, el condicionamiento directo producido sobre los sujetos que transitan y ocupan estos paisajes, estructuras para su movilidad, modelar su fisonomía y comportamiento, por ejemplo, juegos infantiles, máquinas de ejercicio físico y bancas: **el ordenamiento sobre el cuerpo**.

Una constante en la mayoría de los proyectos de espacio público es la ausencia de su activación, ya sea por deficiencias de diseño, construcción y ubicación —muchos de ellos se encuentran en sitios aislados, poco transitados, con el fin de llenar “huecos” urbanos— o porque se erigen en lo que Bauman llama la arquitectura del miedo y la

4 Real Academia Española. (2017). Diccionario de la lengua española (Versión 23.1). Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=YKkmBq2>

intimidación: espacios contradictorios que no siguen las lógicas del lugar que habitan y terminan por repeler a los sujetos por los que deberían ser habitados, convirtiéndose desde su concepción en **ruina**.

La relación entre estos espacios y su imagen sucede también en dos niveles. En primer lugar, muchos de estos existen primeramente como imagen. Sitios que más que haber sido planeados para su uso, responden a una lógica de construcción de imagen gubernamental a partir del dominio de patrones visuales (logotipos, tipografía, mobiliario) (Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda, 2013).

Los sitios visitados en *Paisaje sometido* son sets para una posible puesta en escena en diferentes niveles. Por un lado, a través de sus estructuras y mobiliarios, estos espacios operan como reproductores de patrones genéricos de juego, ejercicio y contemplación (a semejanza de los espacios y utilería de un set), determinados por la administración urbana. Como se observa en las imágenes hay en estos espacios un condicionamiento de la mirada además del movimiento, como en las butacas de una sala de cine en desuso, en donde la mirada se dirige hacia un evento ausente.

Partiendo de la revisión histórica del capítulo anterior y las diferentes nociones del término paisaje que hasta ahora se han analizado, la producción de imágenes en *Paisaje sometido* puede estructurarse alrededor de tres ejes de investigación, mismos que se desarrollan a continuación: 1. El ordenamiento del territorio, 2. El control sobre el cuerpo y 3. La ruina.

2.3.1 El ordenamiento del territorio: lo público y lo privado

Toda noción sobre el espacio público está determinada por la dicotomía histórica de lo público y lo privado, misma que a lo largo del tiempo y desde diferentes contextos históricos se ha mantenido como un eje para comprender las dinámicas sociales y la vida pública particulares de cualquier sociedad dada. Es por tanto que para definir el espacio público —concibiendo las delimitaciones del término como cambiantes y específicas a su contexto dado— se vuelve útil examinar aquello que a lo largo de la historia se ha mantenido fuera de los alcances de la noción de lo público.

En la misma línea, en su ensayo *Lo público y sus problemas: notas para una reconsideración*, Nora Rabotnikof identifica tres sentidos básicos de lo público que lo han diferenciado y han construido una imagen modelo que atraviesa las reflexiones occidentales sobre lo político en los últimos siglos, incluso cuando los grados de desarrollo de estos aspectos y las combinaciones entre ellos han sido cambiantes según los momentos históricos.

En primer lugar se encuentra lo colectivo, aquello que es de interés o de utilidad común, que atañe al común y que, a diferencia de los asuntos de interés particular,

concierno directamente a la autoridad responsable sobre este. Este aspecto podría resumirse como una noción de pertinencia. En segundo lugar lo público, es decir, que es visible y se desarrolla a la luz del día, lo manifiesto y ostensible en oposición a aquello que es secreto, preservado, oculto y sucede en espacios privados. Este segundo aspecto se refiere a la visibilidad. Finalmente, lo abierto, aquello que es de uso común, accesible a todos y por lo tanto abierto, a diferencia de aquello que es cerrado, que se sustrae a la disposición de los otros. Este tercer aspecto se refiere a la accesibilidad.

El primer contexto que estudia Rabotnikof (1993) bajo estos términos es la *polis* griega, en ella la autora ve una articulación ejemplar de estas tres nociones de lo público en tanto que la *politeia* implicaba la discusión sobre temas de interés comunal, se realizaba durante el día y en presencia de otros, y consistía en un espacio potencialmente abierto a todos aquellos considerados ciudadanos iguales ante la ley.

Para Rabotnikof, la construcción de lo público ha sido también un desarrollo de la noción del poder soberano como principal campo de lo público (en tanto que actuaba sobre lo colectivo, aún sin ser manifiesto ni abierto) a la concepción del "interés público" como una fuerza que desafía al poder autocrático. Esta transición, para la autora, tiene un punto de consolidación en la Revolución francesa, cuando no solo se concibe a lo público como la suma de los intereses particulares, sino que se intenta dar una forma institucional a la voz de ese interés público, forma que permitiría la reconstrucción de la unidad social alrededor de los ideales revolucionarios. Esto representa una unión entre la razón del Estado por un lado, como la fuente de ese equilibrio englobante, y la suma de fuerzas del "espíritu" público, por otro.

Las manifestaciones del espacio público como articulador y escenario de relaciones sociales vienen desde la Antigüedad, a partir de las interacciones surgidas alrededor de la asignación de terrenos para la agricultura. Tanto en la antigua Grecia como en Mesoamérica se consolidó la idea del espacio público no solo como los sitios donde las expresiones y debates de la colectividad sucedían, sino como lugares que simbolizaban esas estructuras sociales y el poder que las regía. Para Valenzuela (2002), la dimensión simbólica del espacio público como lugar de relaciones perdió intensidad en la ciudad romana, de la que se excluye a aquellos que no cuentan con un poder real sobre las decisiones de la ciudad, en una transición a una dimensión mucho más operativa y administrativa de lo público.

Según su estudio, el espacio público central (el *ágora*, la plaza, la *polis*), como eje simbólico y táctico de la vida pública en la urbe, pasó a fragmentarse con la ciudad romana en una serie de lugares de encuentro con una definición mucho más específica a la realización de ciertos oficios y actividades. Para Valenzuela, esta fragmentación de los espacios para lo público persiste hasta el siglo XVIII, cuando el diseño de jardines y plazas dedicados al ocio se popularizó y multiplicó entre las principales ciudades del mundo. Espacios que, al no estructurarse alrededor de un oficio o práctica común ni pertenecía a

una cierta clase política, propiciaban el encuentro entre sujetos que provienen de contextos diversos y el surgimiento de colectividades que respondían a otro tipo de articulaciones (Valenzuela, 2002, pp. 32-33).

En su estudio sobre la urbe contemporánea, Carrión (2016) traza también una historia de la transformación del espacio público físico y el papel que desempeña en una ciudad, desde un lugar protagónico como articulador de la colectividad a uno secundario que se manifiesta en una serie de espacios residuales. Para el arquitecto y autor, el espacio público urbano es un concepto histórico cambiante en el tiempo, que surge con una función específica, ya sea comercial, política o estética, aun cuando esta se transforme y corrompa en el tiempo.

Para el arquitecto y autor Oriol Bohigas (citado en Carrión, 2016) la ciudad es en sí misma el espacio público, en tanto que se vuelve el punto de encuentro de la heterogeneidad de diversas expresiones sociales, y el espacio donde estas pueden converger y hacer intercambios.

Para Delgado (2011) la noción del espacio público es un valor ideológico, un escenario cambiante en respuesta a los pesos y contrapesos sociales y políticos en un momento dado. El espacio público responde a lógicas de control y se alinea, según Delgado, a lo siguiente:

- 1) Sirve para la reapropiación capitalista de la ciudad;
- 2) bajo el argumento del "paraíso" de la ciudadanía (cortés, consciente y bien portada) excluye y desplaza los comportamientos inapropiados de las clases bajas (vendedores ambulantes, indigentes, inmigrantes, prostitutas, etcétera);
- 3) bajo el argumento de un "espacio para todos", ordena y controla el espacio público, elimina los malos comportamientos en aras de ocultar o excluir la pobreza, construye un estado de excepción para generar un espacio para un público inerte y pasivo, en el mejor de los casos.

Los espacios públicos en que vivimos hoy en día son, por un lado, el resultado de transformaciones generadas por fenómenos que han configurado la ciudad: economía, intervenciones privadas, diversidad cultural y social, procesos de globalización, falta de intervención estatal, y por último pero no de menor importancia, fenómenos naturales tales como terremotos, huracanes, inundaciones o tornados. Por el otro lado, los espacios públicos son formados por lugares con fuerte relevancia histórica y simbólica que ha sido conservada (Moreno, 2015, p. 1165).

Víctor Delgadillo (2014) propone que "el espacio público es (debería ser) un espacio incluyente y de libertad, un bien público que debería favorecer la interacción, la identificación social y las prácticas comunitarias y sociales". Para Delgadillo, el espacio público se trata de lugares que deberían, por definición, ser altamente democráticos, que:

“no excluyen a la diversidad de la población por ningún motivo; son lugares accesibles y abiertos donde caben todos; permiten usos múltiples y diferenciados para desarrollar actividades individuales y colectivas; y son imanes que atraen a la gente” (2014, p. 8).

Para Delgadillo, el espacio público es además el escenario y contenedor de los conflictos sociales, un espacio que se impregna de funciones y significados dependiendo de los pesos y contrapesos sociales y políticos. Es así que el espacio público en una ciudad se transforma no solamente en cuestión de la función con la que se pretende, sino en el grado en que esta es activamente practicada o desafiada por la colectividad. El espacio público refleja las tensiones en juego en una ciudad (Delgadillo, 2014, pp. 6-7).

En ese sentido, el espacio público representa el lugar donde las nociones de lo público y cómo este se inserta en la estructura urbana son replanteadas. El espacio público como escenario de transformación —representado por la plaza a lo largo de la historia— es donde se vislumbran las posibilidades de nuevos fenómenos de articulación colectiva y de participación urbana.

Diferentes evaluaciones sobre la transformación del espacio público visitadas anteriormente coinciden con la Revolución Industrial y la sobreacumulación del capital en las ciudades en el siglo XIX, como el periodo en que se dieron las reformas más aceleradas y resonantes en la estructura urbana. Harvey (2013) identifica al espíritu detrás de estas transformaciones como “la búsqueda de las soluciones espaciales para resolver el problema de sobreacumulación del capital”. El autor lo explica de la siguiente manera:

Los capitalistas inician la jornada con cierta cantidad de dinero y finalizan con más dinero. Al día siguiente se despiertan y tienen que decidir qué van a hacer con el dinero extra que ganaron el día previo. Enfrentan un dilema faustiano: reinvertir para ganar todavía más dinero o consumir el excedente. La ley coercitiva de la competencia los obliga a invertir, porque si uno no reinvierte, seguramente otro lo hará. Para permanecer como capitalista, hay que reinvertir cierto excedente para producir aún más excedente (Harvey, 2013, pp. 22).

Harvey desarrolla, por otro lado, el concepto de la acumulación por desposesión, que consiste en el uso de métodos de la acumulación originaria en función de sostener el sistema capitalista, mercantilizando ámbitos hasta entonces cerrados al mercado. Mientras que la acumulación originaria supuso la implantación de un nuevo sistema que desplazó al feudalismo, la acumulación por desposesión tiene por objetivo mantener el sistema actual. El término, según el geógrafo y teórico marxista, define los cambios neoliberales sobre lo público y lo privado que desde los setentas hasta la actualidad se han manifestado en lo que él identifica como cuatro principales prácticas: la privatización, la financiación, la gestión y manipulación de las crisis y redistribuciones estatales de la renta. Estas transformaciones se manifiestan, entre otros, en la privatización de empresas,

servicios públicos y de la propiedad comunal en su sentido más amplio y simbólico.

Para Merino (2010, citado en Delgadillo, 2014) el espacio público se corrompe cuando su naturaleza se convierte en privada, se oculta lo que debe saberse, los atributos de inclusión y accesibilidad se transforman en excluyentes, lo abierto se cierra, los recursos públicos se utilizan como si fueran privados, la información pública se usa de manera privada, se oculta el origen y destino de los recursos públicos, se cierran las calles y plazas en beneficio privado, y el gasto social y la política pública se tornan excluyentes e inaccesibles. En los modelos de gestión y políticas urbanísticas son identificables entonces: 1) la vía mercantil privada, en la que el espacio público es visto como un freno al desarrollo y es mantenido como una noción marginal, y 2) aquella en que se da un mayor significado a lo público y su rol en la organización urbana (Carrión, 2016).

En América Latina, la explosión demográfica urbana sucedió principalmente a partir de la década de los cincuentas. En 1950, el 41% de la población se concentraba en ciudades y en el año 2000 el 78%. En la actualidad, el 37% de los habitantes de las urbes latinoamericanas son pobres y el 12% indigentes. En su prólogo al estudio *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada* coordinado por Patricia Ramírez Kuri, Carrión identifica a tales ciudades de pobres como: "(...) ciudades con baja capacidad de integración social y espacios públicos muy débiles" (2016, p. 17). En la misma línea, Carrión se refiere a Borja, Castels y Muxi (2003) para quienes existe:

(...) una especie de 'agorafobia', asedio, rechazo o desprecio por el espacio público, al extremo de que la población los considera peligrosos y les teme porque no protegen ni son protegidos. Es un territorio abandonado incluso de la disputa social, su mantenimiento prácticamente no existe o es escaso: se ha convertido en guarida y no en hábitat (Borja, Castells y Muxi, 2003, citados en Carrión, 2016).

Para Carrión (2016), en el escenario de la urbe actual existen cinco principales peligros al espacio público. En primer lugar, la fragmentación, que se desarrolla a través de la desarticulación de los componentes del conjunto urbano, produciendo la ruptura de la unidad urbana. La fragmentación ha dado lugar a la foraneidad en la ciudad, así como a la pérdida de los espacios referenciales para la construcción social (espacio público) y del sentido de pertenencia. En segundo lugar, identifica la segmentación en la que el espacio público no genera el encuentro entre los diversos habitantes, porque se ha llegado al punto en el que los ricos y los pobres ya no se encuentran en ningún lado. El espacio público queda circunscrito solo para los pobres, porque los ricos construyen sus propios espacios privados. El espacio público es la expresión de lo popular y por lo mismo se ve amenazado. En tercer lugar, la difusión, en donde la centralidad se desvanece como factor integrador, adoptando la forma de flujo debido a la dispersión periférica,

dando lugar a una ciudad sin centralidad, con un sentido de pertenencia diluido y con espacios discontinuos que impiden el encuentro. En cuarto lugar, la inseguridad, cuyo impacto se manifiesta en la reducción del tiempo activo de la urbe, la disminución del espacio habitable y la reducción de las posibilidades de la ciudadanía con la pérdida de la confianza en el otro. Es esta inseguridad desde donde puede entenderse la proliferación de espacios cerrados, monofuncionales y especializados como los que parecen ser los nuevos lugares públicos (Giglia, 2001, citado por Carrión, 2016). En quinto lugar, la privatización, que puede identificarse en el crecimiento de servicios de lo público (calles y autopistas, parques o plazas), que, finalmente, son administrados por la iniciativa privada a través del pago de concesiones y tasas.

Para García Canclini (citado por Carrión, 2016): “El espacio público entregado a la hegemonía del mercado —formado por la concurrencia de actores privados— deviene semipúblico, mientras que el espacio privado se publicita públicamente”. Asimismo, García Canclini identifica los medios masivos de comunicación como el espacio donde sucede mayormente lo público en la actualidad. En esta misma línea, para Foucault (2015), las tres grandes variables del desarrollo del espacio son el territorio, la comunicación y la velocidad. El espacio público es donde el poder debería ser cuestionado y controlado, donde el derecho de expresión debería ser ejercido.

A partir de estas revisiones sobre cómo se han entendido las fuerzas que en las últimas décadas han acosado al espacio público, las imágenes de *Paisaje sometido* arrojan luz sobre espacios que muestran las consecuencias de los desarrollos neoliberales sobre el espacio público y los principales fenómenos que lo amenazan, acorde con Carrión (2016).

Con el acervo de imágenes y documentos constituido por *Paisaje sometido* pretendo generar una herramienta para el estudio del desarrollo del espacio público de la ciudad desde el contexto actual. Así como aprehender mediante la imagen la transformación estructural, conceptual y política de los espacios públicos de la Ciudad de México y las distintas relaciones de poder que en ellos se manifiestan, en casos de estudio de fenómenos urbanos que ejemplifican y contienen las discusiones que en la última sección del presente trabajo sintetizo.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.

2.3.2 El ordenamiento sobre el cuerpo: mobiliarios

Una exploración recurrente en la investigación e imágenes de *Paisaje sometido* es la forma en la que los mobiliarios presentes (banacas, juegos, máquinas de ejercicio) se insertan en las dinámicas (o en la ausencia de ellas), que propician los espacios públicos tomados como caso de estudio. Así como la configuración del espacio público propone las relaciones y dinámicas que en este se desarrollan, de la misma forma el mobiliario se establece como un conjunto de condicionantes que moldean la experiencia del cuerpo que atraviesa cada uno de estos espacios. En ambos —el espacio público y su mobiliario— existe también la posibilidad de experiencias divergentes, que se apropian del espacio en usos intuitivos que expresan los deseos que deberían informar los proyectos de ordenamiento urbano.

Generalmente el término mobiliario urbano se refiere a aquellos objetos de libre acceso emplazados en el espacio público. Es bajo este concepto que se puede agrupar a aquellos objetos que prestan alguna función al usuario y participan en la construcción del paisaje urbano. Barthes (2009) menciona que dichos elementos deben ser comprensibles para el ciudadano. Además de su función primaria, el mobiliario urbano representa un papel primordial dentro de la lectura del espacio público y asume un gran peso dentro de la mirada paisajística como portadora de la carga simbólica en los espacios que habita (Pacheco E., 2015, p. 41).

En palabras de Oriol Bohigas (citado por Jornet Jovés, 2007, p. 33) el diseño urbano es “la disciplina proyectual que debe acometer el diseño específico de cada espacio urbano y el diseño de los elementos urbanos”, esto último debe ir acorde con el paisaje y la idiosincrasia de la ciudad donde se instalan. Sin embargo, como es evidente en los sitios visitados por *Paisaje sometido*, la configuración de estos espacios y sus mobiliarios forman parte de lenguajes homogéneos poblados de elementos visuales que establecen la presencia simbólica de la administración pública, en una imagen que se proyecta sobre el territorio sin que las particularidades de este formen parte significativa en el proceso de planeación.

El mobiliario urbano se instala en el espacio público con el propósito último de ofrecer un servicio, la función que este cumple es cambiante y se adapta a las necesidades y urgencias de la ciudad. Un mobiliario urbano verdaderamente en sintonía con sus usuarios tendría que adecuarse a esa mutabilidad y mantenerse como un espacio permeable, en el que nuevas dinámicas constantemente pasen a ser parte de la identidad y configuración del sitio (Jornet, 2007, pp. 31 y 65-67).



Paola Dávila, *Juegos*, siligrafía sobre papel arches, 2018.

2.3.3 Delimitaciones: higiene y orden público

Lejos de convertirse en una figura política autónoma, la subclase está en ocasiones sujeta a intervención, pacificación, mejora, políticas de desarrollo, proyectos en favor de la construcción de comunidad, etcétera, y su horizonte emancipatorio yace en el espíritu empresarial.

(Emmelhainz, 2016)

Como se revisó en el primer capítulo, los proyectos urbanizadores del porfiriato fueron las más amplias transformaciones que se hicieron sobre la fisonomía de la Ciudad de México

en su historia, de la misma forma en que los proyectos urbanizadores de la segunda mitad del siglo XIX alrededor del mundo transformaron profundamente el territorio y las dinámicas de las ciudades, al mismo tiempo que establecieron una imagen modelo de la ciudad como reguladora de territorio y comportamientos a la que se aspiró en las décadas subsiguientes.⁵

El parque se implementó en el porfiriato como una fuerza de control en dos sentidos: sobre las fuerzas de la naturaleza dosificada y vuelta agradable para su consumo controlado, y sobre el comportamiento de los habitantes de la urbe. El parque, como un instrumento de instrucción sobre los cuerpos que lo transitaban, determinaba las vías por donde se debía caminar, las escenas que observar y los espacios donde sentarse. Esta serie de parámetros establecía un marco dentro del cual el ocio se convertía en una actividad socialmente aceptable por su previsibilidad y corrección moral. La idea del parque como instrumento de corrección del comportamiento se expresa en el porfiriato en el proyecto del ahora desaparecido parque Balbuena, que introducía los principios del reordenamiento de la ciudad y sus habitantes en el mayor asentamiento periférico y popular de la época.

En su estudio, Álvaro Sevilla-Buitrago (2014) toma a Central Park como caso de estudio y hace una revisión similar sobre la figura del parque como una herramienta reguladora, por medio de la cual estructurar los encuentros entre personas pertenecientes a diferentes clases sociales. Mientras que los lugares de encuentro para la burguesía neoyorkina de mediados del siglo XIX estaban fuertemente regidos por normas y protocolos (fuesen espacios de participación política, producción o consumo), las calles eran la desregulación absoluta, donde personas de diferentes gremios y clases se cruzaban entre sí. El creciente flujo migratorio hacia Nueva York de aquella época también se reflejaba en una gran diversidad de comunidades para las que las barreras entre lo público y lo privado eran flexibles. El espacio del hogar se entretreía con el espacio de las calles: "La permeabilidad entre la esfera pública y privada que tanto impacientaba a los reformistas (...) era el fruto espacial de una reproducción social sustentada parcialmente en la dependencia mutua de los vecinos" (Sevilla Buitrago, 2014, p. 61).

En el contexto de lo que las élites consideraban una ocupación desmedida del espacio de la calle —misma que se asociaba al crimen y a la corrupción moral— es que surge el proyecto del Central Park. Los ideales morales y materiales de la burguesía hegemónica estaban entrando cada vez más en conflicto con la realidad del espacio público que representaba la calle. Por tanto, la idea de regular y contener la imprevisibilidad de las relaciones sociales que ahí sucedían se volvía crecientemente urgente.

5 Véanse las transformaciones de París dirigidas por el barón Haussmann de 1853 a 1870, y la influencia que ejercieron sobre proyectos de renovación urbana en todo el mundo.

2.3.4 El panóptico: la mirada omnipresente

En su crucial obra *Vigilar y castigar*, publicado en 1975, el filósofo francés Michel Foucault hace un estudio de las transformaciones que han sufrido los sistemas penales y punitivos en el mundo occidental con la modernidad. Foucault desarrolló la idea de la disciplina —puesta en acción por las instituciones regidoras de la modernidad industrial— como un mecanismo productor de cuerpos dóciles, ideales para el funcionamiento de la modernidad a través de regímenes militares, fábricas y escuelas.

Para Foucault (2009), la transformación de las instituciones punitivas tiene una relación muy importante con la mirada y la visibilidad. El autor recalca en primer lugar la importancia de la relación entre la opacidad y la visibilidad de los procesos penales del siglo XVIII. Mientras que el proceso penal sucedía en absoluta secrecía, oculto principalmente de la persona acusada, el castigo era donde ese secreto se volvía público, fuera a través del ritual de la tortura pública o de lo visible de las heridas infringidas sobre el cuerpo del sujeto condenado. Sin embargo, para Foucault, la modernidad pasaría a crear otro paradigma disciplinario para la relación entre mirada y cuerpo, uno que se ve condensado en el panóptico.

Planteado a finales del siglo XVIII por el jurista y filósofo inglés Jeremy Bentham, el panóptico establece un modelo de institución disciplinar caracterizado por una mirada absoluta, misma que aseguraba su efectividad por medio de la interiorización de esa mirada en los cuerpos por disciplinar, más que por su realización en términos prácticos.

El modelo del panóptico es un edificio con una estructura circular periférica y una única torre de vigilancia al centro. La estructura circular estaba dividida en celdas que ocupaban el ancho completo del anillo. Una ventana a cada extremo del anillo permitía el paso de luz, misma que garantizaba la visibilidad de los sujetos dentro de la celda por medio de anchas ventanas correspondientes en la torre de vigilancia, lo que permitía observar a los reclusos sin que ellos pudieran saber cuándo estaban siendo vigilados.

El panóptico fue pensado como un modelo aplicable a todo tipo de instituciones de control de la conducta —escuelas, sanatorios, etcétera—, aunque Bentham concentró su posible aplicación en el sistema carcelario. Aunque el modelo nunca fue llevado a la construcción en los términos exactos de los planos de Bentham, el modelo del panóptico ha sido, en diferentes grados, una influencia crucial no solo para el desarrollo estructural de instituciones carcelarias, sino a la misma organización y concepción de la disciplina institucional a través del mundo.

La mayor relevancia del panóptico de Bentham, como modelo para estudiar el desarrollo posterior de las instituciones disciplinarias, radica en el tipo de observación que ejerce a través de una mirada inequitativa debido a que los prisioneros dentro del panóptico no podían saber si estaban siendo observados, la mirada vigilante era constante

en potencia, lo cual causaba la internalización de la disciplina en el cuerpo del recluso: un cuerpo que se autorregulaba hacia la docilidad: “La luz plena y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que en último término protegía. La visibilidad es una trampa” (Foucault, 2009, p. 232).

De ahí el mayor efecto del panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantizaba el funcionamiento automático del poder.

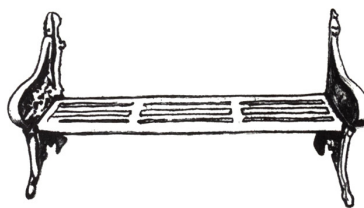
2.3.5 La dirección de la mirada

El arte pictórico no inventó totalmente la mirada paisajística, pero generó un modelo paisajístico que debe mucho a los códigos culturales de la pintura occidental.⁶ La investigación presente en la sección *Nociones de paisaje* de este capítulo hace precisamente una revisión de las transformaciones de ese modelo.

Desde el *modelo paisajístico* el paisaje puede ser comprendido de dos maneras: como lo que está dentro del marco, rectangular, homogéneo, fijo, dotado de un punto de observación único o como lo externo al marco, con límites menos precisos, esférico y con múltiples puntos de vista. Esta relación de visibilidad, previamente explorada en esta tesis, atraviesa la noción del paisaje a través de la historia.

El surgimiento del concepto *paisaje urbano* como género supone un desvío en donde el foco de atención pasa de la naturaleza a la cultura y sus manifestaciones. La mirada romántica entendía la naturaleza como *producto inevitable del tiempo*, una noción enlazada con el sentido de la historia, por eso el ojo romántico escrutaba las ruinas del pasado como lo haría un naturalista. Por el contrario, la mirada moderna atenderá a lo efímero, lo fugitivo y lo superfluo (Maderuelo, 2010), que contempla a la ciudad como un fenómeno cambiante.

El paisaje urbano muta en función de la mirada que lo contempla, pero es también a partir del mobiliario que lo constituye que dicha mirada es conformada y dirigida, transformando la manera en que este paisaje es aprehendido. El filósofo alemán George Simmel (1986) alude al ser humano como un artista en potencia, al señalar su capacidad para transformar los elementos observados en paisajes.



Paola Dávila, dibujo para la serie *Juegos*, 2018.

6 Hypergé (2014). “Paisaje Nivel 2”. Recuperado de: <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article435>

En términos de mobiliario urbano, la relación de visibilidad entre el paisaje y el observador se ve condensada en dos elementos: la banca y el mirador, que representan puntos estratégicos propiciadores del encuentro visual con la naturaleza. Es muy común observar en el paisaje urbano la disposición de bancas y sillas que responden más a un diseño arquitectónico visto desde fuera, que a la intención de un uso real del objeto por el usuario del espacio. Esta ausencia simbólica del sujeto-usuario, que por otro lado evidencia las fuerzas en potencia que se proyectan sobre el mismo, es crucial en las lecturas del paisaje urbano que plantean las imágenes de *Paisaje sometido*: en el fracaso de esas intenciones particulares de control es que pueden leerse usos alternativos y reapropiaciones que expresan los flujos reales del territorio y sus habitantes.

2.3.6 Homogeneidad de los espacios

En *La producción del espacio* Henri Lefebvre (1994) establece una noción del espacio compuesta de tres partes: la práctica espacial, los espacios de representación y las representaciones del espacio. En su lectura de estos términos, Manuel Delgado (2013) relaciona a la práctica espacial con la idea del espacio percibido, aquel más cercano a la vida cotidiana y escenario donde cada sujeto se desarrolla como un ser social, inmerso en un contexto histórico específico. Por otro lado, los espacios de representación son los espacios vividos, aquellos que sobreponen en espacios físicos un sistema de símbolos, códigos, imaginarios y usos en una serie de expresiones propias de los habitantes. Los espacios de representación abarcan, para Lefebvre, los usos que corresponden a los códigos impuestos desde el poder así como aquellas expresiones clandestinas que se oponen a él, lo desobedecen y lo reinterpretan.

Como tercer elemento en su noción, Lefebvre integra a la representación del espacio, que se relaciona en todo momento a los primeros dos espacios —el percibido y el vivido— el cual busca imponerse sobre estos. La representación del espacio no es percibida ni vivida, pero pretende serlo. Son los espacios del poder que intentan imponer un orden sobre los usos y los códigos a través de la violencia inherente, simbólica y física. La representación del espacio es, para Lefebvre, el campo de acción de planificadores, tecnócratas, urbanistas, arquitectos, diseñadores y administradores públicos, es la expresión del espacio dominante, cuyo objetivo es hegemonizar mediante discursos los espacios percibidos y vividos de manera unidireccional, así como lo ejerce la mirada del panóptico.

En contraposición a esta fuerza que se proyecta sobre las expresiones reales de percepción y uso del espacio, Lefebvre desarrolla la noción de lo urbano:

Constituye un campo de visión ciego para aquellos que se limitan a una racionalidad ya trasnochada, y así es como corren el riesgo de consolidar lo que se opone a la sociedad urbana, lo que la niega y la destruye en el

transcurso del proceso mismo que la crea, a saber, la segregación generalizada, la separación sobre el terreno de todos los elementos y aspectos de la práctica social, disociados los unos de los otros y reagrupados por decisión política en el seno de un espacio homogéneo (1978, p. 99, citado por Delgado, 2013).

En esta visión, lo urbano, además de ser un lugar de convergencia, comunicación e información, es un espacio de deseo y desequilibrio permanentes, donde se expresan lo lúdico y lo imprevisible, las posibilidades e improvisaciones, los encuentros entre lo diferente, en resumen, aquello que se identifica con la simultaneidad de eventos, sujetos y signos.

Es a través de la presencia del mobiliario urbano, ya sean juegos infantiles, aparatos para hacer ejercicio o bancas, que las imágenes de Paisaje sometido indagan en la sensación de soledad y abandono que producen estos espacios, ya que sin ellos posiblemente serían espacios indistinguibles de lotes baldíos. Estos objetos que activan el espacio público y lo convierten en jardín, parque o plaza, espacio en potencia para lo urbano que enuncia Lefebvre. Estos elementos son los verdaderos agentes que intervienen y producen el paisaje urbano, al tiempo que desde su abandono o inutilidad anuncian su ruina. Estos sitios, a diferencia de la simultaneidad que debería caracterizarlos, encarnan una comunicación vertical de un solo sentido, que se encuentra solamente con el silencio.

2.3.7 La ruina y la huella del fracaso

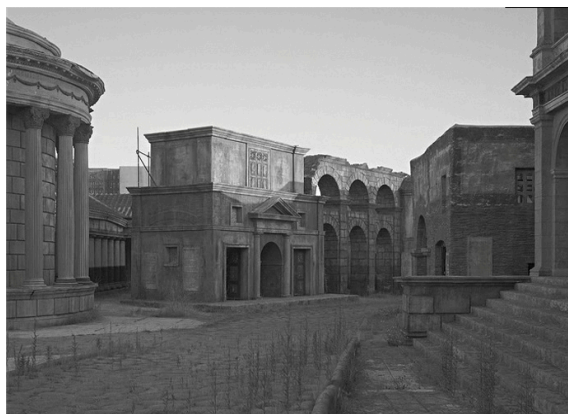
En *Pleasure of Ruins (El placer por las ruinas)*, obra de 1953, la autora inglesa Rose Macaulay analiza e historiza la fascinación expresada por la cultura británica y occidental —y la de ella misma como ávida viajera— por las ruinas de civilizaciones pasadas.

En un fragmento de su obra, Macaulay (1953) remarca el aspecto más triste y sereno de las manifestaciones de la ruina en la cultura china, observado por sir William Chambers a finales del siglo XVIII en sus notas sobre la construcción oriental:

(los chinos) siempre han, al parecer, gustado de producir un efecto placentero y terrible en sus jardines al decorarlos con edificios ruinosos, castillos, palacios y templos en ruina, arcos triunfales medio enterrados y cualquier otra cosa que sirviera al propósito de indicar la debilidad, las decepciones y desilusión de la humanidad; que (...) llena a la mente de melancolía y la inclina a la reflexión seria.

El trabajo de Macaulay colocó el concepto de ruina como un motivo de estudio en la historia del arte, la cual ha transitado desde la fascinación romántica por lo otro —lo lejano, lo antiguo— hacia lecturas que más que buscar el placer estético en la ruina, la problematizan como espacios que contienen las consecuencias y fracasos de proyectos sobre lo público; la ruina como un espacio no de ausencia sino de latentes fuerzas invisibles.

Cuando el fotógrafo Gregory Crewdson visitó los estudios Cinecittá en 2009, encontró en los laberínticos lotes de estos legendarios estudios romanos un estado suspendido entre la grandeza y la ruina, desprovisto de la presencia humana. Las fotografías en la serie *Sanctuary* muestran un lugar habitado por fantasmas arquitectónicos de la antigua Roma, Nueva York, Italia medieval y otras ambientaciones y lugares, todos residuos de producciones pasadas, que incluyen legendarias cintas como *La condesa descalza* (1954), *Ben Hur* (1959) y varios proyectos de Federico Fellini.



Gregory Crewdson, *Sanctuary*, 2009.

Los espacios de Cinecittá vistos en la serie *Sanctuary* son ruinas tanto en su imagen (en tanto que son representaciones de lugares y tiempos perdidos) como en su operatividad (en tanto que en su condición actual son espacios abandonados, desprovistos de su función).



Gregory Crewdson, *Sanctuary*, 2009.

La fascinación contemporánea por la ruina, por la imagen de un tiempo lejano y desconocido, puede ser datada en el periodo del Romanticismo, cuando surgieron miradas que revisitaban el pasado gótico de la Edad Media como un tiempo añorado y poblado de misterios, previo al dominio del racionalismo y las formas sociales derivadas de este.

En la ruina, dos fuerzas opuestas cohabitan: la catástrofe y la resistencia, y la inevitabilidad del tiempo y la resistencia ante este que representan los fragmentos supervivientes. De igual forma, las imágenes en *Paisaje sometido* buscan operar como espacios donde sucedan los choques entre las fuerzas de la idea proyectada y el territorio, tensión en la cual se vislumbran paralelamente los momentos de su origen y su futuro fracaso. Es en la imagen fotográfica donde se abre este espacio heterocrónico, donde diferentes temporalidades conviven, haciendo perceptibles la proyección y la ruina, a modo de realidades paralelas y en una permanente inquietud.

Una pieza de Joseph Michael Gandy, artista del Romanticismo inglés, cristaliza una de estas tensiones. La acuarela, producida de 1794 a 1796, presenta una vista aérea del Banco de Inglaterra con cortes transversales que develan interior y exterior, súper y subestructura en una imagen ambigua que presenta simultáneamente al edificio en construcción y en ruinas. La acuarela fue exhibida por John Soane, arquitecto del edificio, en la Real Academia. La ambivalencia entre edificación y ruina pretendía contener la grandeza de la obra arquitectónica, en tanto que, aunque el tiempo por venir la transformaría en ruina, esta sería tan icónica como aquellas de Roma y Pompeya (cuyas imágenes representadas por Piranesi fueron influencias tanto para el arquitecto como el artista). Esta imagen existe como encuentro entre dos temporalidades que podrían considerarse opuestas, el proyecto romántico y la catástrofe del futuro aún por venir.



Joseph Michael Gandy, *Banco de Inglaterra*, 1794-1796.

La ruina también ha sido explorada artísticamente como una imagen de los regímenes de poder e impunidad que han dado forma a identidades nacionales. Una reciente exposición *Monumentos, anti-monumentos y nueva escultura pública* (2017),⁷ curada por Pablo León de la Barra, busca relacionar diferentes aproximaciones creativas latinoamericanas hacia lo monumental, así como establecer al anti-monumento y la ruina como una imagen que desafía esa narrativa hegemónica. Una obra crucial en este sentido es el archivo fotográfico en el que Helen Escobedo y Paolo Gori registraron monumentos posrevolucionarios a lo largo del país a finales de los años ochenta. La serie evidencia el uso de esculturas, monumentos y proyectos de espacio público como herramientas de homogenización, misma que serviría al propósito de establecer un antecedente histórico y de identidad común e incuestionable.

Otra exposición, *Ruin Lust* (2014)⁸ había previamente identificado la preocupación por la ruina en la producción artística más contemporánea, tomando su título del término alemán *ruinenlust* —empleado por Macaulay— y que se refería al placer provocado por el descubrimiento de nuevas ruinas en los exploradores del siglo XIX. La exposición buscaba exaltar a la ruina como el espacio donde los funcionamientos y mecanismos de la sociedad se evidencian, en una visibilidad que se gana por su desactivación. Ambas exposiciones, como prácticas del arte contemporáneo, han establecido a la ruina, lejos de un ideal estético, como una imagen donde examinar lo más presente e inmediato.

En *Paisaje sometido*, la relación entre estos espacios y su representación en imagen se explora en dos niveles. En primer lugar, muchos de los sitios fotografiados existen primeramente como imagen, es decir, más que haber sido planeados para su uso, responden a una lógica de construcción de imagen gubernamental a partir del dominio de patrones visuales (logotipos, tipografía, mobiliario). En segundo lugar, los sitios visitados funcionan como sets para posibles puestas en escena en diferentes niveles: los espacios operan, a través de sus estructuras y mobiliarios, como reproductores de patrones genéricos de juego, ejercicio y contemplación (a manera de utilería), determinados por la administración urbana. Además de que en estos espacios el movimiento está condicionado, la mirada también: como butacas apuntando hacia una pantalla de cine en desuso, la mirada es dirigida hacia un evento ausente.

7 Exposición albergada por el Museo de Arte de Zapopan (mayo–julio 2017) y por el Museo Universitario del Chopo (octubre 2017–enero 2018).

8 Exposición albergada por la galería Tate Britain (marzo-mayo 2014).

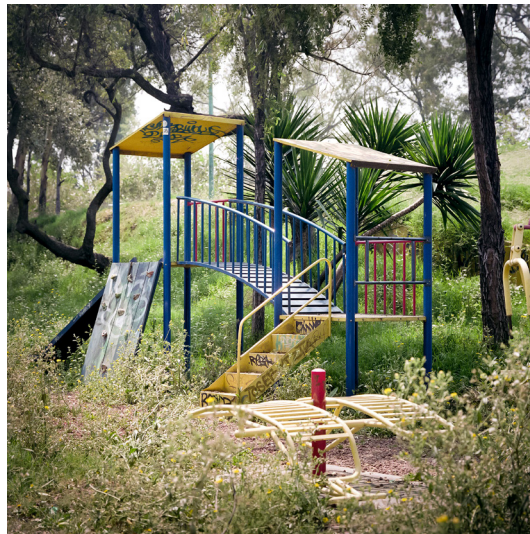
Capítulo 3

La ciudad: lo público y lo privado

A lo largo de este capítulo se mostrará el proceso de trabajo artístico realizado durante la investigación. Se profundizará en cada uno de los medios y soportes que fueron explorados durante el desarrollo del proyecto, así como los diversos caminos que el mismo proceso de trabajo fue determinando. Se expondrá cómo cada uno de los soportes fue llevando naturalmente a otro, a pesar de que en apariencia la evolución del proyecto no necesariamente fue espontáneo. Se planteará también cómo a partir de un ejercicio de exhibición parcial de la obra, el proyecto mismo fue marcando estrategias y posibles formatos de ser leído.

3.1 Sobre la serie Paisaje sometido

¿Cuándo el paisaje se convierte en un conjunto de objetos? ¿Cuándo a dimensión poética, invisible, el estado de ánimo presente en cualquier concepción moderna de paisaje, de repente desaparecen, se convierten en geografía y en otras ciencias sociales, en 'cosa', en objeto, en cartografía única puerta de acceso a lo visible, a lo existente? (Minca, 2008).

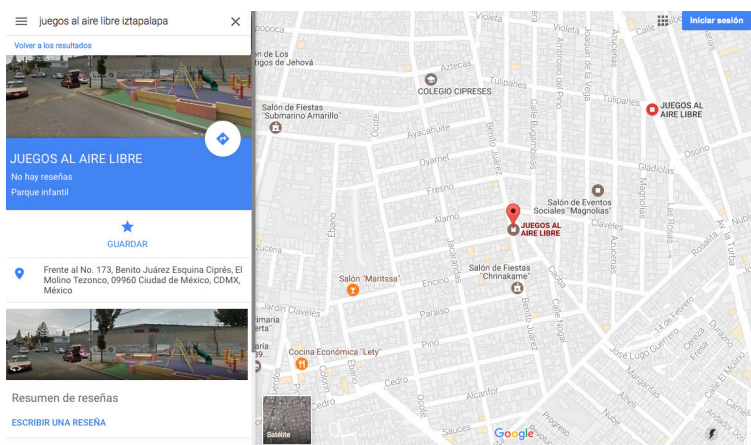


Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2017.

La primera vez que vi uno de estos parques fue hace varios años en una glorieta de Periférico. Lo recuerdo perfecto: lleno de colores, lleno de ilusión. Lucía impecable, insertado en la vorágine de vías de concreto, como un oasis en la ciudad. Pensado como una puesta en escena visualmente era muy atractivo, pero inevitablemente vacío. En seguida pensé: ¿Cómo llega la gente ahí? ¿Quién puede jugar ahí? ¿Quién ocupa esos espacios, para quién o por qué están hechos?

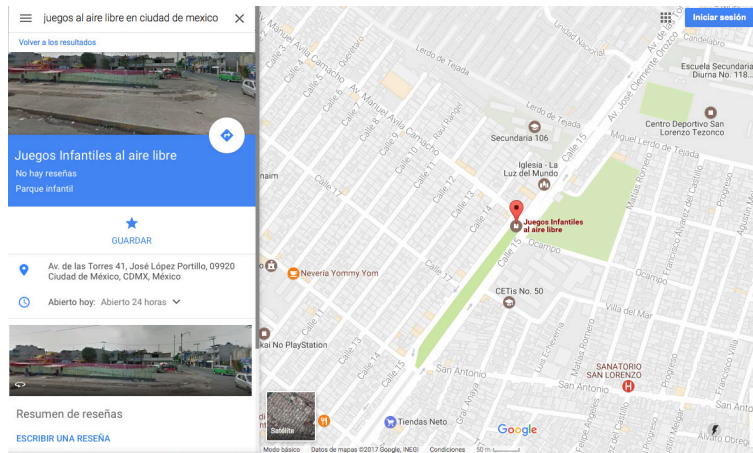
Un par de años después de ese encuentro, durante el proyecto *Schrebergarten* todo hizo sentido. Los *scherebergärten* se presentan como espacios donde reina el orden y el buen gusto. Generan una sensación de puesta en escena, de set montado que funciona para ser visto, mas no para ser utilizado, perfectamente “incorporado” en el entorno. Esta sensación fue la misma que sentí la primera vez que me encontré con los parques registrados en *Paisaje sometido*. Al concluir *Schrebergarten* me pareció natural comenzar a trabajar en este proyecto: registrar fotográficamente aquellos espacios. La pregunta seguía siendo la misma: ¿Cómo llegar a ellos?

La primera estrategia que seguí para localizarlos fue hacer búsquedas por internet, porque si bien había observado varios en mis recorridos por la ciudad, no tenía identificada su localización. *Google Maps* fue una herramienta importante porque además de localizar las ubicaciones, me permitía muchas de las veces tener imágenes de los sitios, aunque no necesariamente recientes. Conforme los visitaba comprobé que varios de ellos habían sido remodelados más de una vez, a pesar de su nula activación. Mientras buscaba los que ya tenía ubicados, me encontré con muchos más en el camino. Las palabras claves eran: *Juegos para niños, jardines de bolsillo, gimnasios al aire libre*.



Búsqueda en *Google Maps*, 2017.

Sin tener necesariamente claro desde qué punto partir, *Google* de alguna manera me ayudó a encontrar dentro del mapa de la Ciudad de México dónde estaban en su mayoría estos jardines y juegos. Esta investigación me llevó a pensar en las estrategias políticas de cada una de las entonces llamadas delegaciones: ¿Por qué en esos lugares y no en otros? ¿El Gran Canal es el mejor lugar para poner un sinnúmero de áreas de juegos? ¿Alguien investigó o se preguntó sobre esto?



Búsqueda en Google Maps, 2017.

Era evidente que tendría que organizar una suerte de rutas para ir trazando la ciudad por zonas. Primero pensé en dividirla en tres áreas y abarcar una por una lo más significativo que encontrara. Conforme la investigación fue avanzando, el objetivo se definió: no haría un registro urbanístico, no es mi especialidad ni el objetivo de esta investigación, sino sino plantear, desde estos espacios, sus condiciones, mismas que me llevarían a proponer una serie de reflexiones artísticas y sociales. No se trataba de “acumular” imágenes de estos espacios ni de registrarlos todos, sino de un ejercicio de reflexión en torno a ellos.

Es así que fui seleccionando los más significativos, los que resaltaban por su mal emplazamiento o abandono. No tenía sentido fotografiar parques o áreas de juego que sí eran funcionales, de hecho, cada que encontraba uno activo me provocaba una suerte de felicidad, era como pensar que no todo estaba perdido.

Comencé a fotografiar con la cámara que siempre me ha acompañado, una Hasselblad de 6x6. El primer problema al que me enfrenté fue el formato cuadrado, que muchas veces no permitía ver el contexto donde se encontraban insertos estos juegos y parques, o si la imagen lo incorporaba, terminaban siendo escenas muy lejanas que poco dejaban apreciar. Gracias a la recomendación y apoyo del maestro José Luis Aguirre pude cambiar a un formato un poco más amplio, una Mamiya RB 67 formato 6x7 con una lente angular. Trabajar con un encuadre apaisado hizo una gran diferencia en la propuesta fotográfica. Utilizar película fotográfica fue una decisión que en un principio no me cuestioné, pues es el soporte con el que siempre he desarrollado mis proyectos. Sin embargo, conforme fue avanzado la investigación y se presentaron los primeros problemas de formato, realicé pruebas en soporte digital al mismo tiempo que analógico,

para poder comparar desde cuestiones de formato y encuadre hasta calidad y gama de tonos. Definitivamente la calidad que se puede lograr en cuanto a la separación de planos, y gama de tonos con una cámara de formato medio fue superior por lo que decidí continuar con este formato.

Conforme trabajaba hacía escaneos e impresiones para ir revisando los avances: qué funcionaba, qué no; qué lugares debían ser fotografiados nuevamente ya fuera por el encuadre o por las condiciones de luz que no necesariamente resaltaban los objetos de interés. Lo peor era cuando las fotos estaban desenfocadas. Cualquiera que haya trabajado con una cámara de formato medio sabe que es un equipo que requiere de cierta preparación para la toma. Muchas de las áreas de juego donde realicé las fotografías eran inhóspitas, frecuentados por chicos de la calle o incluso habitadas. También las zonas donde se encontraban no eran las más seguras o vigiladas; así que llegar a los sitios, tomar las fotos y salir lo más rápido posible logrando una imagen bien enfocada fue uno de los más grandes retos.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.

Por otro lado, el contexto urbano en el que se encontraban estos parques y juegos se volvió un problema técnico. La mayoría estaban situados en zonas muy complicadas en términos visuales, es decir, en espacios caóticos, rodeados de elementos que contaminaban visualmente la imagen. Era muy complicado capturar estos lugares sin que las imágenes parecieran de informe de un programa institucional.

Es importante señalar que este fue el primer proyecto de fotografía documental que realicé, por lo que para mí significó un reto producir imágenes desde un lugar en el cual nada o muy poco podía ser modificado. Varias veces intenté fotografiar parques que físicamente representaban lo que estaba proponiendo y que cumplían con los criterios de mi proyecto, no obstante, la imagen resultante era estéticamente mala. En la mayoría de los casos, el caos de la zona dominaba sobre la escena, o simplemente en lo bidimensional el abandono del espacio no era necesariamente perceptible.

De modo que decidí comenzar a explorar otras estrategias. En un principio pensé en hacer video de algunos de los parques, donde se evidenciara lo poco accesible que era o lo caótico de la zona como para ser considerado un espacio de esparcimiento. Casi inmediatamente pensé que sería mejor alterar el punto de vista, haciendo tomas elevadas, con ángulos que permitieran tomas más amplias y dieran más información del contexto. Comencé a trabajar con un dron, que definitivamente proponía una nueva manera de ver y abordar los espacios.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, fotografía digital, 2018.

Gracias a la lente angular, además de controlar la posición donde se encontraba la cámara, logré tener un mayor panorama de lo que sucedía alrededor de los parques. Asimismo, permitía mostrar eficazmente el difícil acceso de la mayoría de los espacios. Esta fue la primera variante que comenzaría a tener el proyecto; fue en este momento cuando me di cuenta que el soporte fotográfico no sería suficiente para registrar lo que

a mí me interesaba; que la fotografía no sería la única herramienta necesaria para poder plasmar las complejidades que presentaban cada uno de los lugares, su uso, su acceso y su hostilidad.

Conforme se fue desarrollando la serie fotográfica fue importante definir qué aspectos de la investigación se verían plasmados en las imágenes y comenzar a seleccionar los parques desde ahí. El absurdo, el abandono, la contradicción y su inevitable condición de ruina fueron los conceptos que me ayudaron a determinar la línea conceptual que seguiría el registro fotográfico.

¿Cómo lograr que las imágenes funcionaran por sí solas, sin tener que colocar un texto de referencia que explicase el proyecto? ¿Desde qué lugar hacer la selección de las imágenes para que rebasaran su cualidad de documento, para que pudieran presentarse solas? Estas preguntas me acompañaron a lo largo de todo el proceso. Actualmente he realizado más de 600 fotografías y si bien sigo documentando los espacios de forma frontal, a manera de registro, he buscado enfocarme más en producir imágenes que vayan más allá del mero documento, con las cuales pueda provocar en el espectador la sensación de abandono, ruina y contradicción.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.

Paralelo al momento en que defino que no todos los aspectos de mi interés deben estar registrados en las fotografías, comienzo a plantearme otros soportes, a diseccionar

los espacios, a hacer registros de los elementos que los componen, a reflexionar sobre las características que hacen a un parque, parque. Aunado a esto comienzo a proponerme la ciudad como un territorio; a pensar en el uso de los espacios públicos; a reflexionar en mi propio uso de la ciudad, lugar desde el cual surge todo el proyecto: ¿Cómo me muevo, qué trazos dejo sobre ella, qué rutas sigo? ¿Cómo uso mis espacios personales: casa, estudio, la escuela? ¿Cuánto tiempo ocupo en los traslados, en los trayectos?

3.2 Juegos

¿Qué convierte a un espacio en parque? Los objetos emplazados convierten un espacio baldío en un parque. Mesas, bancas, fuentes, columpios tendrían que referirnos directamente a la contemplación, esparcimiento, juego, convivencia. ¿Quiero sentarme ahí? ¿Quiero jugar ahí?

Si por un instante nos imagináramos los espacios donde se encuentran insertados estos parque y áreas de juego sin esos elementos, ¿en qué se convertirían? La única respuesta posible que me viene a la mente es: terrenos baldíos.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.

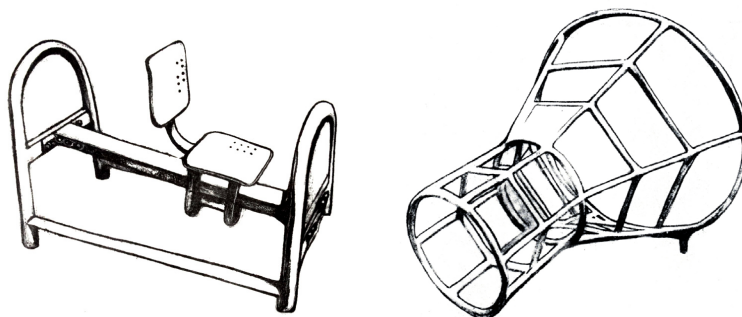
Intuitivamente comencé, en paralelo a la documentación fotográfica, un minucioso registro con una cámara Fuji INSTAX wide, que produce fotografías instantáneas,

de los elementos que componían estos lugares: bancas, juegos, aparatos de ejercicio. El resultado se convirtió en una suerte de tipología de mobiliarios que iba encontrando en mis recorridos. Así comencé a “coleccionar” desde sillas, bancas, mesas y distintos tipos de columpios, hasta aparatos para hacer ejercicio de lo más sofisticados, nuevos, brillantes, perfectos, añorando convertirse en algo ante el abandono en el que se encontraban aún antes de ser emplazados siquiera.



Paola Dávila, fotografías instantáneas para la serie *Paisaje sometido*, 2018.

Cada vez que encontraba un juego o aparato nuevo lo registraba con la cámara instantánea, sin más intención que ir armando la colección de objetos. Sin embargo, nuevamente, el entorno, el encuadre y los elementos que se colaban dentro de la imagen no me dejaban del todo satisfecha, quería mostrarlos aislados, solos. Comencé a hacer bocetos en dibujo que terminarían siendo transferidos a placas de offset para realizar siligrafías.¹



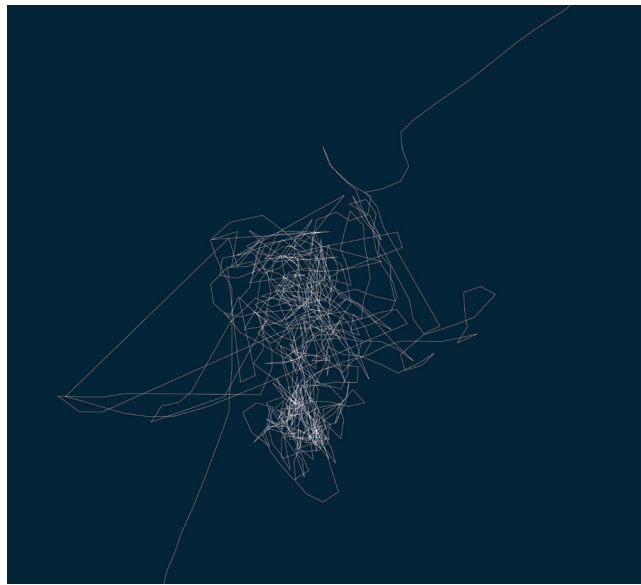
Paola Dávila, dibujo para la serie *Juegos*, 2018.

¹ Siligrafía, o mejor conocida como litografía en seco, es una técnica de grabado que consiste en transferir o dibujar sobre láminas de offset una imagen, reservando la áreas no trabajadas con silicón. Se imprime por medio de prensa o se pueden utilizar herramientas manuales.

Fue así como surgió el título de Juegos, inspirado en un principio en este conjunto de dibujos, sin embargo, el término “juego” termina siendo trasladado hacia los registros de recorridos que realizaría posteriormente sobre la ciudad.

Aquí es importante mencionar la gran aportación del Maestro Alejandro Pérez Cruz al proyecto. Durante la maestría me inscribí en clases de gráfica, en un inicio, con la intención de producir mapas y trabajar con la documentación que iba realizando durante mis recorridos. Durante mi estancia en el taller el maestro generosamente compartió conmigo las técnicas que creía más convenientes para el proyecto, y fue así como comencé a trabajar con siligrafía. En un segundo momento fue él mismo quién sugirió la serigrafía como el mejor soporte para el conjunto de recorridos, que terminarían convirtiéndose en la serie *Constelaciones*.

3.3 Constelaciones



Paola Dávila, boceto para serigrafía a dos tintas, 2019.

Siempre me han gustado los mapas. A lo largo de mi vida se han convertido en objetos que atesoro, contenedores de memoria. El mapa está invariablemente ligado al viaje. Viajar a donde sea. Conservar, abrazar las ciudades por medio de sus mapas. Cada uno tiene marcas, dibujos, notas: dónde comer, qué museos visitar, dónde ir. Notas para mí, notas para volver. Definen épocas de mi vida y de cómo era yo: ¿qué es importante en ese momento, en ese viaje? Mismo mapa, misma ciudad, diferente viaje. La manera de

recorrer, de entender una ciudad siempre es nueva. La ciudad cambia, uno cambia, uno viaja distinto.

Cuando llegué a la Ciudad de México me causaba mucha angustia no saber dónde estaba, todo parecía igual: gris, atiborrado de construcciones, sin referencias de ubicación. Pasó tiempo hasta que pude tener un mapa de la ciudad, saber dónde quedaba cada cosa. Puse mucha atención en los trayectos, en dónde estaban los sitios, las colonias. Llevo veinte años viviéndola y ahora casi todo me es familiar. He estudiado, aprendido calles, colonias, rutas y atajos para las horas pico. Recorro la ciudad todos los días, la observo.

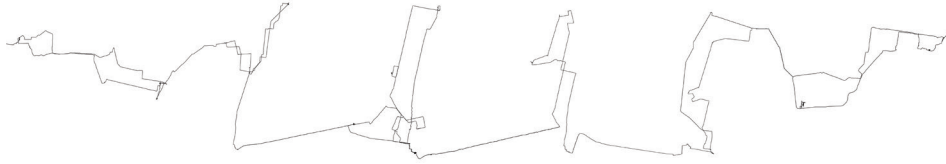
A pesar de que mi trabajo artístico siempre ha girado en torno al habitar y al paisaje, no es sino hasta hace poco más de un año que me planteé trabajar con la ciudad como eje temático; como espacio de proyección y ejecución de una propuesta, algo que ahora mismo parece natural en mi proceso de producción. Es precisamente desde este transitar cotidiano que surge *Juegos*, proyecto que, si bien revisa desde la fotografía iniciativas de ordenamiento sobre el espacio público de la Ciudad de México, centra su atención en parques de juego, plazas y jardines, de donde toma su nombre.

A lo largo de las visitas a estos espacios —la mayoría de ellos convertidos en ruina desde su concepción, debido a lo desafortunado de su emplazamiento o a su nula activación—, comencé a cuestionarme sobre mi propio uso de la ciudad, cómo la recorro, cómo mis trayectos son determinados por ese ordenamiento, cómo un sistema de transporte pobre convierte las distancias en infinitos, cómo paso más tiempo en los traslados que en casa, o peor aún, descubrir que mi presencia es más activa en el trabajo que en el taller de producción.

Por medio de una aplicación de teléfono celular, que generalmente se usa para marcar rutas de bicicleta o caminatas en cualquier parte del mundo, comencé a trazar rigurosamente mi uso de la ciudad y los espacios que habito en ella. Cada día comenzaba grabando un recorrido que culminaba al momento de acostarme. Esta plataforma hizo posible registrar los movimientos, cambios de dirección y decisiones tomadas durante el trayecto. Cada registro, cada traslado me permitían plantearme la ciudad como espacio de ejecución; cada día como una nueva posibilidad de leer la ciudad; mis recorridos como una forma de leerme. La ciudad como una forma infinita de ser interpretada: jugar en la ciudad.

Poco a poco fui descubriendo que cada mapa mostraba una nueva visión, proponiendo diversos itinerarios sobre el mismo territorio, mostrando mis propios recorridos como rituales que se repiten.

El arte es el territorio, el mapa es el discurso. La ciudad como territorio, el sendero como discurso.

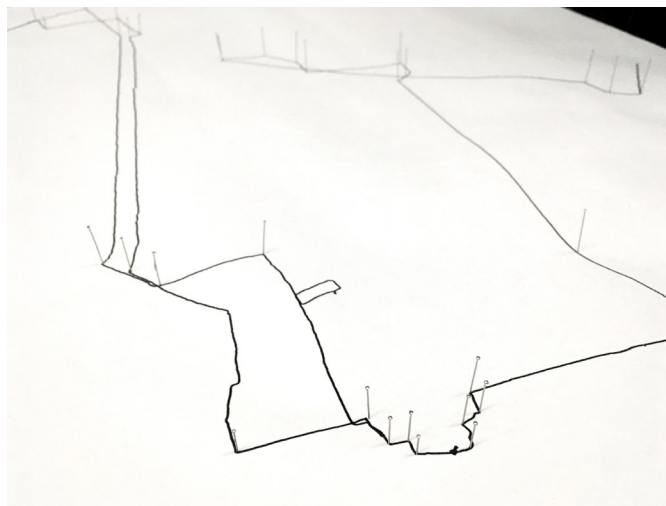


Paola Dávila, boceto para pieza textil, 2019.

¿Qué narran estos traslados?, mejor aún, ¿qué le proponen al espectador? El arte puede servir como mapa, el arte puede ayudar a entender cosas de mí, revisitarme a través del mapa. ¿Entiendo el trayecto? ¿Entiendo lo que hago? Hago, hago, hago. Camino, camino, camino.

Roland Barthes (2002) propone que el autor ya no es un límite para relacionarse con la obra. Sin mapa y sin autor, el recorrido se relaciona directamente con lo que el espectador quiere mirar. Recorrer, contemplar, evocar. Cuando se pierde la referencia espacial el trazo puede ser todo.

Producir es deshacerse. El resultado no importa, importa la actividad. Deshacer, desdoblar, desmenuzar, separar.



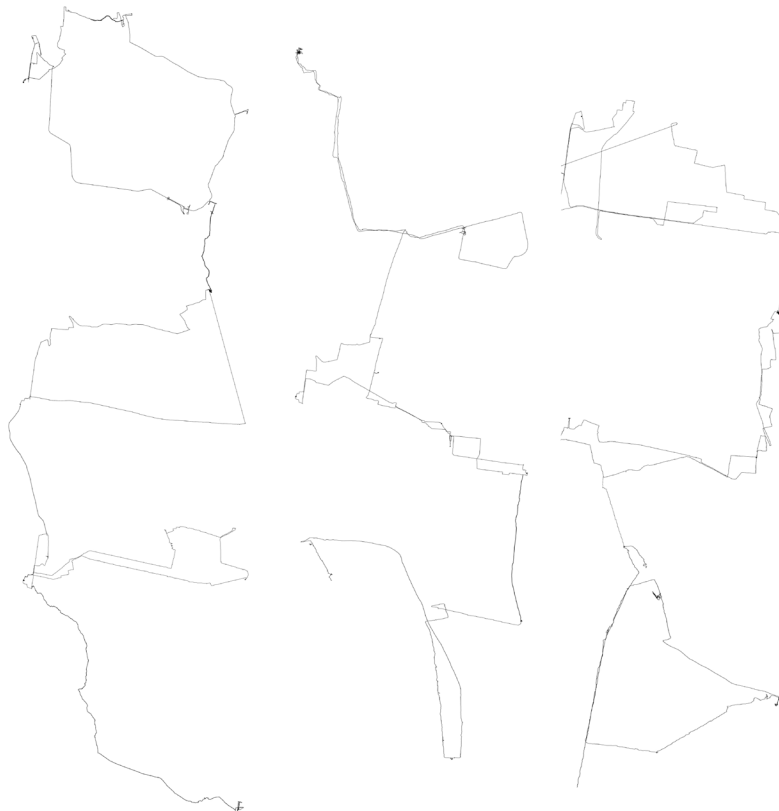
Paola Dávila, fotografía digital impresa sobre papel de algodón, 2018.

No todo lo que es real es medible. Los recorridos son medibles: 3 178 anclas.

Travesía: un evento solo significa en retroactivo. Todo lo que pasa en una obra se explica mediante el autor y la historia de su vida. Lo importante en la historia son las irrupciones/separaciones en el transcurso del discurso. Encontrar los momentos clave.

Jeu, jouer, tienen un doble sentido en francés: jugar e interpretar nos dice Barthes en su conocido ensayo *De la obra al texto* (2002). Plantear la ciudad como una partitura, donde el artista al recorrerla genera nuevos acordes. El trazo se escribe y sobrescribe en un mismo territorio, y, sin embargo, no es el mismo. El relato cambia, se producen nuevos compases, nuevas interpretaciones.

Los mapas que produzco no separan lo público de lo privado. Todo espacio transitado queda registrado: la habitación, la oficina, la espera en la parada del autobús. Todo es visible, pero no se sabe que se puede ver. Cuando es burlado el código que permite ser leído, el registro pierde la referencia espacial a la que está anclado el trazo, permitiendo que lo privado se vuelva público, conservando su cualidad a pesar de ser mostrado, de estar a la vista de todos.



Paola Dávila, bocetos para piezas en textil, 2019.

En el momento en el que el territorio sobre el que se ejecuta el recorrido es eliminado y sustituido por el azul añil, la referencia espacial se desdibuja, la casa ya no

es casa, la calle ya no es calle, las direcciones marcadas por el movimiento imponen una nueva lectura que no está anclada a su referencia, se libera. Al eliminar la referencia espacial, el código cambia. ¿Cómo se lee este mapa? ¿Desde qué lugar? La línea es previa, el territorio es previo, el juego sobre la ciudad produce un sendero nuevo. ¿Se puede descifrar al autor?



Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.

Uno toma el camino más corto. Tener la oportunidad de vagar por el paisaje es un lujo. Aun así, el paisaje es recorrido, no desde el placer, ya que es un camino impuesto. Sin embargo, la ciudad puede igualmente ser contemplada mientras se transita.

Caminar hace al paisaje; el trayecto es el que lo crea. Pero es el paisaje a la vez lo que posibilita el caminar. Es una manera activa de desaparecer el dentro-fuera.

Mi mirada hace el mundo, pero el mundo posibilita mi mirada. En la práctica se deshace. Al enunciarlo existe el riesgo de caer en la dualidad nuevamente.

El tiempo es ya un espacio.

3.4 Juegos en Casa Mosca

Durante el verano del 2018 me invitaron a realizar una residencia de artista en Casa Mosca, en la ciudad de Oaxaca, que culminaría con un *open studio* al final de la estancia. El plan

era continuar lo que venía trabajando y pensar las posibles salidas a toda la colección de recorridos que tenía mapeados. Comencé por decidir cómo clasificar los mapas, que de alguna manera estaban determinados por contenedores de tiempo: cada mapa representaba un día, la semana, como contenedora de días. Así, fui agrupando los recorridos de cada semana y armé plantillas que contenían todos los días mapeados de esa semana.

Jugando con las posibilidades surgen dos salidas que sin saberlo determinarán los dos medios con los que trabajé. Por un lado, los detalles de cada día mapeado, esto es, los lugares que eran habitados y generaban complejos nudos, constelaciones dentro del registro de un día, y por otro la semana en su totalidad. Para los nudos la primera idea fue trabajarlos también con la técnica de siligrafía, pero al ser muy finos los trazos no se iba a lograr el efecto deseado sobre esa técnica. Luego, gracias a la sugerencia del maestro Alejandro Pérez Cruz, se plantea la posibilidad de trabajar con serigrafía, medio que podría dar tanto la plasta de color base como líneas finas para los recorridos.

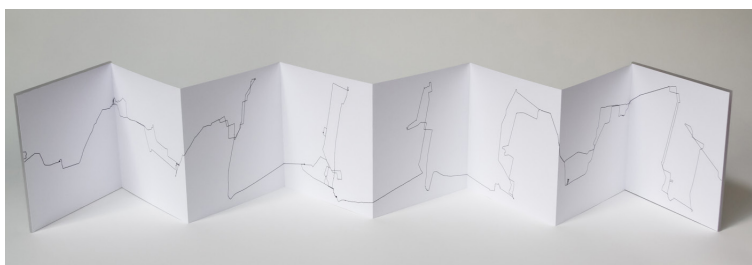
El proceso entonces fue escoger una semana, extraer de ella los nudos más complejos y/o interesantes en cuanto su forma y direcciones de trazo, y hacer una selección de 10 para realizar las serigrafías. Para la semana en sí resolver el soporte fue más complejo, ya que el formato exigía una escala mayor que no necesariamente se resolvería con gráfica. Fue gracias a la visita al taller de textiles del maestro Román Gutiérrez y su familia en Teotitlán del Valle, Oaxaca, que decido realizar la pieza en textil. El trabajo del maestro Román es reconocido internacionalmente debido no solo a su gran destreza y manejo de la técnica, sino por ser uno de los mayores promotores en la recuperación de tejido y teñido tradicionales de la región, además de técnicas prehispánicas. Durante la visita nos mostró una serie de piezas que estaba trabajando, entre ellas una elaborada a partir una técnica prehispánica de arte plumario, en la que las prendas son bordadas o tejidas con plumón, que es una sección de filamentos que se abren en la pluma y que a las aves les sirve para calentarse. El hilo se confecciona en una rueca torciendo dos cabos de hilo de algodón donde el plumón va quedando entrelazado. La idea me pareció fascinante: realizar los recorridos con un hilo hecho de plumas, sobre una base de lana tejida previamente, no solo produjo una pieza excepcional, sino que conceptualmente reforzaba la idea de recorrer, transitar (representada con hilo de plumas) la ciudad (representada con hilos de lana entretejidos).

3.5 El libro de artista

Como parte de la exposición se tenía planeado producir un impreso dentro del formato de los impresos que ya se habían hecho en otras exposiciones. Generalmente se realizaban en risografía² y el formato era media carta. El reto con este proyecto era encajar, dentro de

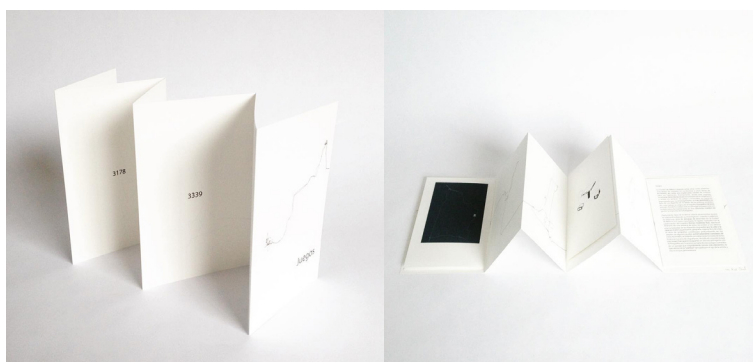
² La risografía es una técnica de impresión que se realiza por medio de una duplicadora. Se imprime por medio de pantallas que bloquean o dejan pasar la tinta en función de diseño y los colores que se utilizan son planos.

esos parámetros, tres series que, si bien no son distintas en cuanto concepto, sí en cuanto a su resolución y soportes, por lo que parecía casi imposible que fuesen contenidas en un formato así. Lo primero fue descartar la risografía, ya que con ella se perdería mucho del trazo fino que contenían las piezas. El siguiente reto era el formato, ya que teníamos piezas muy apaisadas —500 x 60 cm—, y piezas casi cuadradas —22 x 28 cm— además de la variedad de técnicas como la serigrafía, la siligrafía y el textil. Teníamos claro que no sería una selección de color, por lo que tratar de reproducir el textil en una impresión sencilla hubiera sido terrible para la pieza ya que no daría la calidad ni el detalle que se merecía.



Maqueta para catálogo, 2018.

Después de varios días de trabajo con el curador Marco Morales Villalobos, y partiendo de una maqueta previa que realicé sobre el mismo trazo de recorrido que contenía el textil, decidimos que el diseño fuera a manera de biombo, y no un cuadernillo cosido. Esto nos permitiría, por un lado, realizar encartes de cada apartado —las constelaciones, los juegos y el texto— y que el contenedor mismo fuera el trazado del tapete, mostrando simplemente la línea de los mapas registrados durante esa semana de recorridos.



Catálogo a propósito de la exposición *Juegos*, Casa Mosca, 2018.

El diseño, la impresión y la encuadernación estuvieron bajo mi cuidado en colaboración con Yazmín Hidalgo, reconocida artista especializada en libros de artista. El proceso fue completamente artesanal; cada impreso se hizo con la misma dedicación que la obra contenida en la exposición. Fue debido a esto que se decidió convertirlo en una obra firmada y seriada —100 ejemplares—, que sería obsequiada en la adquisición de alguna de las piezas.

Conclusiones

El paisaje no es solamente el decorado de nuestras vidas cotidianas y de nuestras contemplaciones fugaces o deseos escapistas, sino, permanentemente y de múltiples maneras, una expresión de las fuerzas que determinan nuestra experiencia en el espacio. La utilización del territorio como paisaje es entonces multiforme y no ha cesado de diversificarse: este es vendido, consumido, bosquejado, pintado, fotografiado, analizado y cartografiado.

La presente investigación ha explorado la idea del paisaje como el momento en que una porción de espacio es percibida, y cómo en este encuentro entre mirada y espacio se encuentra contenida una serie de fuerzas de control, deseo y proyección a futuro.

Desde el establecimiento de puntos de vista universales y métodos de medición espacial en el Renacimiento a la confrontación romántica de la mirada ante lo sublime e inabarcable de las fuerzas naturales; de los proyectos del paisaje urbano como formas de dominio sobre la naturaleza y la organización social en las ciudades industriales de finales del siglo XIX, hasta la exploración fotográfica de la ruina y la contradicción en *Paisaje sometido*, esta investigación —a través de la producción tanto de imágenes como de la escritura— tuvo como cuestionamiento principal cómo es que la imagen se vuelve un recipiente de estos procesos históricos y fuerzas contradictorias: un momento congelado en la relación bidireccional entre mirada y espacio, condicionándose y transformándose mutuamente.

Ante el fenómeno de la globalización, con sus estándares de funcionalidad homogenizante y la pérdida de espacios de propiedad pública a la propiedad privada, el paisaje actual se somete a lo que el antropólogo francés Marc Augé define en su tesis como “no lugares” (Augé, 1996). La ciudad del siglo XXI se convierte así en una sucesión des-jerarquizada de espacios anónimos que, a falta de señas de identidad, se presentan como idénticos unos a otros en cualquier punto del planeta, rechazando la posibilidad de contener elementos simbólicos otros que las grandes marcas multinacionales del consumo, convertidas en referentes universales para los “territoriantes” (Maderuelo, 2010).

Es en esta última tensión que el proyecto opera, desde la experiencia espacial de una ciudad sometida a las fuerzas privatizadoras y de homogenización, contenedora de ruinas, proyectos fallidos, pasados y futuros: una experiencia en la que cada imagen producida me construye como sujeto observador y abre miradas hacia otras formas de habitar la ciudad.

La serie de fotografía realizadas se convierte entonces en un registro contenedor de tiempos proyectados sobre estos espacios. Pasado y futuro convergen en cada imagen que nos recuerda, que nos anuncia, la falla, el absurdo y la inutilidad. La ausencia de usuarios, de la comunidad circundante a cada uno de ellos, los convierte en un recordatorio de cómo habitamos la ciudad o más bien, como no lo hacemos, como nuestros trayectos

son determinados por un diseño urbano muchas veces absurdo, que poco responde a las necesidades de los que lo transitan.

De ahí mi interés por los mapas, no solo como documentos que intentan describir y contener espacios, en este caso ciudades, sino como resultados o testimonios de cómo transitamos, recorremos y habitamos esos espacios, tal y como lo describí en el tercer capítulo dedicado a mi experiencia creativa.

Como una metáfora de lo que mi proyecto intentó demostrar, es posible decir que el proceso de trabajo de *Paisaje sometido* es en sí mismo un claro ejemplo de que el trayecto es el que crea al mapa y el camino al paisaje; en este caso, los retos a los que me enfrenté fueron trazando las rutas del proyecto, sus formatos, sus soportes, sus canales para ser comunicados, a pesar de ese "mapa teórico" con el que arranqué.

La naturaleza de mis objetos de estudio en este proyecto (parques, juegos infantiles, aparatos para hacer ejercicio, espacios de recreación y esparcimiento) fue marcando el proceso de investigación y registro. Es decir, si bien en un principio tenía planeada una metodología tentativa, no fue sino hasta que me enfrenté a diversos problemas técnicos, estéticos, incluso físicos, que tuve que replantearla y reinventarla, lo que pone de manifiesto que los procesos creativos y artísticos son espontáneos, cambiantes y flexibles. Sin embargo, esto, como se pudo observar, me permitió retomar soportes con los que ya había trabajado y explorar nuevos, derivando en un proyecto más complejo y multidisciplinario, prueba misma de que la experiencia de perderse, de recorrer o de caminar "sin rumbo" es una forma de nuevos mapas.

Obra Fotográfica



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.

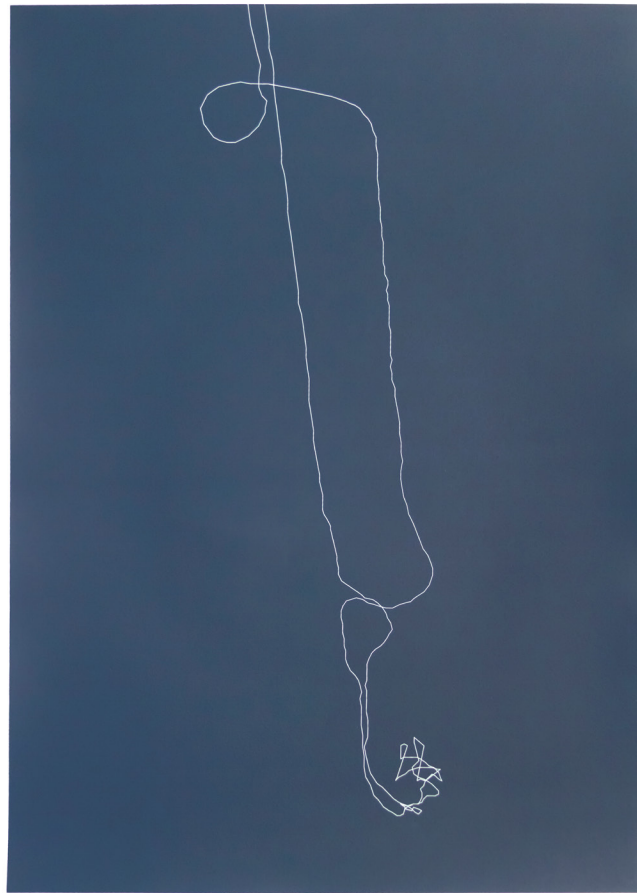


Paola Dávila, de la serie *Paisaje sometido*, película a color C-41, 2018.

Obra Gráfica



Paola Dávila, de la serie *Juegos*, siligrafía a una tinta, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.



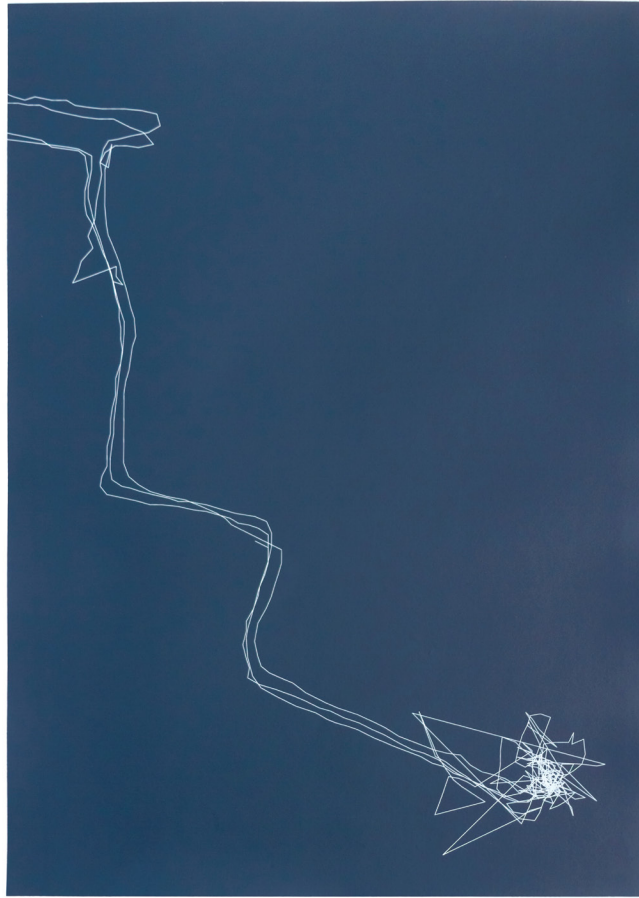
Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.

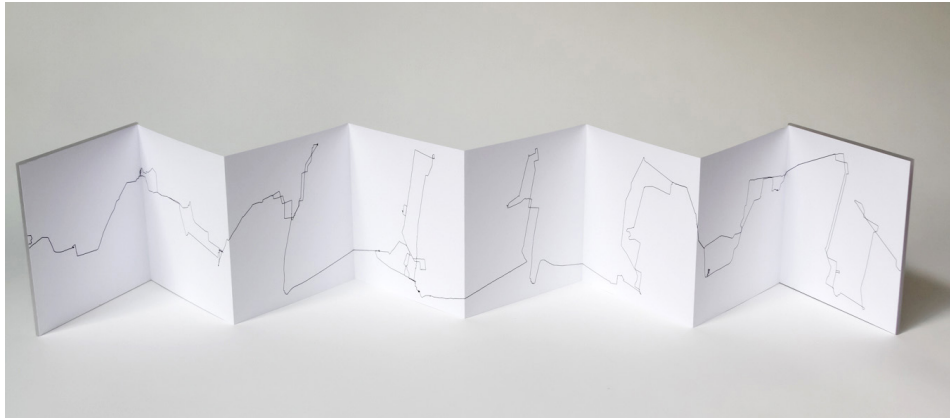


Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.

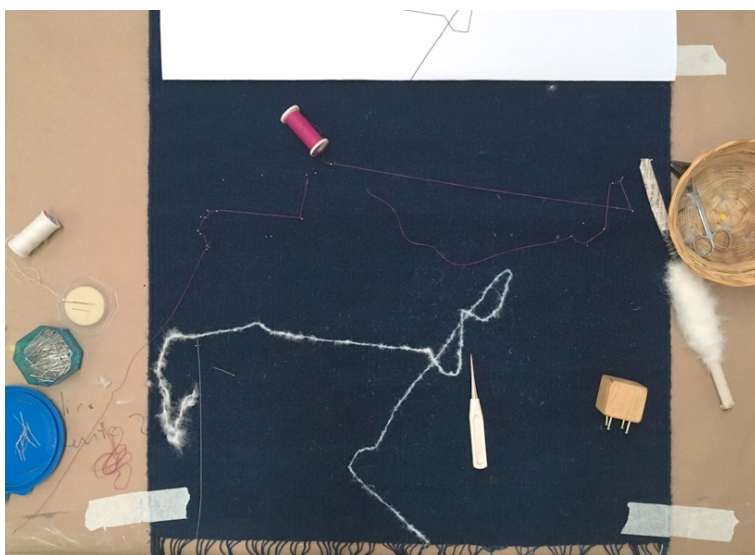
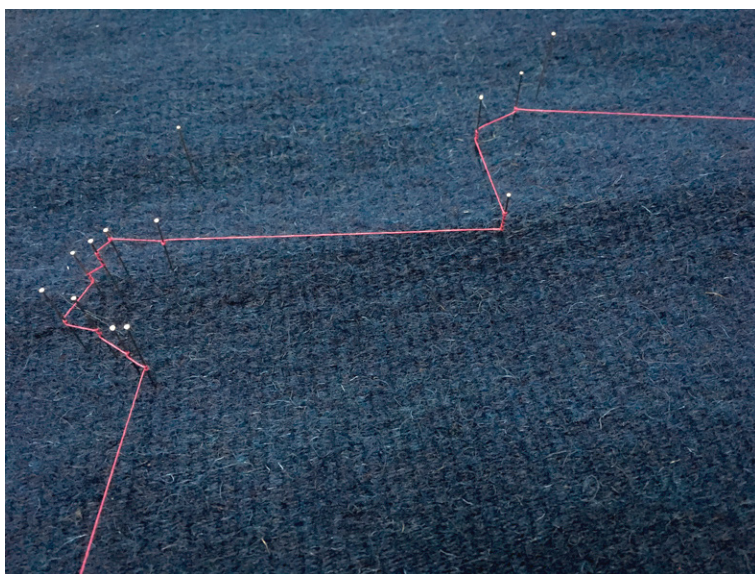


Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.

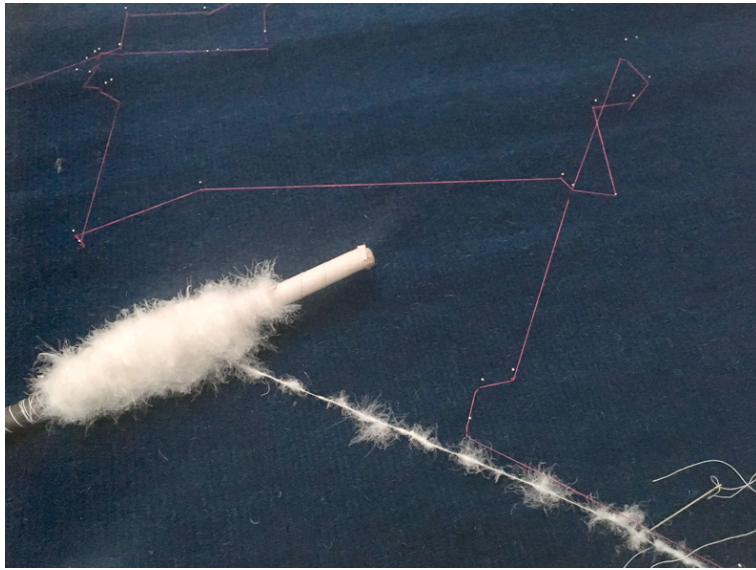
Obra Textil



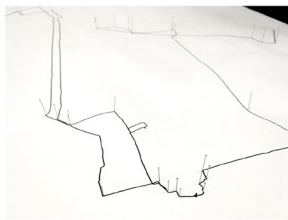
Paola Dávila, maqueta para pieza textil, 2018.



Paola Dávila, proceso para pieza textil, fotografía digital, 2018.



Paola Dávila, proceso para pieza textil, fotografía digital, 2018.



Paola Dávila, proceso para pieza textil, fotografía digital, 2018.



Paola Dávila, de la serie *Juegos*, serigrafía a dos tintas, 2018.

Textos en torno al proyecto

PAISAJE. CIUDAD. FOTOGRAFÍA.

PAISAJE

El concepto de paisaje es problemático, hay tensiones alrededor de él que han hecho imposible lograr una definición que permita, para no ir más lejos, que una porción de la geografía interesada en su cuantificación haya tenido que aceptar la imposibilidad de eliminar la subjetividad y afectividad inherente a él. Sin embargo, esta indeterminación no ha obstaculizado las investigaciones a su alrededor, con todo, se puede coincidir con Denis Cosgrove cuando escribe que "... el paisaje denota el mundo exterior mediado por la experiencia humana subjetiva de una manera que ni región ni área logran surgir de inmediato. El paisaje no es meramente el mundo que vemos, es una construcción, una composición del mundo. El paisaje es una manera de ver el mundo".¹ Además, continuando con su línea argumental, se puede aceptar que "el paisaje representa una forma histórica específica de experimentar el mundo creado por ciertos grupos sociales para los cuales es significativo".²

Efectivamente la Geografía en su intento por comprender el espacio que habitamos, en función de distintos intereses, ha elaborado representaciones bidimensionales de un territorio, mapas que han servido para diferentes causas, algunas de ellas para cambiar el mismo espacio geográfico. Uno de los casos más representativos serían las transformaciones que el barón Haussmann realizó a la ciudad de París; o, en México, el proyecto de ejes viales realizado por el profesor Carlos Hank González en la Ciudad de México a finales de los años 70. La potestad del espacio público de la ciudad por el estado, y las negociaciones sobre su uso y ocupación con otros poderes tanto económicos como sociales, informan el paisaje urbano y establecen restricciones para su habitación de las que es imposible sustraerse. Los cambios impuestos terminan modificando la relación de quienes habitan ese territorio, estas modificaciones no son sólo de carácter espacial; es decir, además de los cambios entre formas de relacionarse habitantes-ciudad, también se generan alteraciones entre los habitantes en las formas de vincularse los unos con los otros. En este sentido, históricamente hay evidencia literaria que se manifiesta con entusiasmo alrededor de estos cambios, *El Hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe es uno de ellos; pero también Baudelaire cuando en *El Pintor de la vida moderna* cita a Constantin Guys: "todo hombre que no está abrumado por una de esas penas de naturaleza demasiado positiva para no absorber todas las facultades, y que se aburre en el seno de la multitud, ¡es un necio!, ¡un necio!, ¡y yo lo desprecio!".³

CIUDAD

“¿Qué son los peligros del bosque y la pradera comparados con los choques y conflictos diarios que se dan en el mundo civilizado?”.⁴

Charles Baudelaire citado por W. Benjamin

Ciertamente el crecimiento de las ciudades obliga a realizar cambios que idealmente tendrían que contribuir a mejorar las circunstancias de éstas. Sin embargo, las intervenciones en la geografía urbana, en el paisaje social se complican en la medida de la magnitud que adquieren; es decir, en la dimensión que las transformaciones en el espacio público son mayores el número de agentes involucrados crece, por tanto los intereses, y el impacto en sus habitantes también. Históricamente los últimos años del siglo XVIII y el XIX en Europa fueron paradigmáticos en ese sentido, la traza de las calles y aceras, así como la creación de espacios comerciales pensados en estas capitales fomentó un cambio en las actitudes de los peatones; por otro lado, el aumento del tiempo de trayectos en el transporte público motorizado, a decir de Georg Simmel, contribuyó a la traslación de la importancia del oído a la mirada. Este último asunto no es trivial en el sentido de que justo en este período coinciden la invención de la fotografía, el panorama y el panóptico de Jeremy Bentham.

Lo urbano fue causa de entusiasmo y desasosiego, sin duda fue un momento importante para la literatura de terror y detectivesca. Justo Walter Benjamin cita a un agente secreto de París en el año 1798 que sostiene que: “Es casi imposible mantener un buen modo de vida en una población masificada, donde cada uno, por así decir, es desconocido para todos, sin que necesite en consecuencia sonrojarse ante nadie”.⁵ Esta tensión generada contribuyó a que la idea de orden dominante, control sobre la población más bien, se considerará al momento de diseñar los cambios en el paisaje urbano, es el caso de la distribución de tipos de vivienda por zonas –o de quién vivirá dónde– y la clase de actividad permitida en los diferentes espacios públicos diseñados para la convivencia. Un ejemplo más de esto es el diseño arquitectónico carcelario del panóptico, que privilegiaba un punto de vista, en realidad una torre, desde el cual el guardián de la cárcel podría vigilar a todos los prisioneros; en ese sentido, nos remite a la misma idea de paisaje insistiendo en una perspectiva única sobre un espacio geográfico acotado, no podemos dejar de recordar que esta visión se trasladaba a los libros de viajes: ver el mundo a través de la mirada de sólo una persona.

FOTOGRAFÍA

“Esconder significa dejar huellas.
Pero unas que sean visibles”.⁶

W. Benjamin citado por Juan Barja

Juegos reúne un conjunto de obra que continúa la investigación, aún en ciernes, de Paola Dávila sobre el paisaje y posibles vinculaciones con su geografía política; refleja además, cómo su investigación artística se interesa en otros medios además del fotográfico, medio en el que ha producido la mayoría de su trabajo hasta ahora.

Sin la intención de ser reduccionista, podemos estar de acuerdo en que la fotografía, entre muchas cosas más, tiene un carácter documental intrínseco en la medida de que captura una “realidad”, un hecho del mundo. Sin embargo, al comparar lo fotografiado con la imagen fotográfica se puede ver que existen diferencias: la fotografía es la imagen mediada de lo fotografiado, y en este sentido se acerca a la idea de paisaje, y aunque también privilegia un punto de vista, a diferencia de él, carece de toda la carga política e imperialista que éste tiene.

El narrador de *El hombre de la multitud* tiene un lugar privilegiado para la observación, está en un café y tiene el tiempo para la contemplación a pesar de la tensión del relato causada por la enfermedad, la noche, la “sórdida pobreza”. El traslado ha permitido la reflexión, desde la caminata (William Hazlitt) hasta los viajes en transporte público. Las condiciones de ambas se han modificado radicalmente con el paso del tiempo y el entusiasmo también.

La Ciudad de México impone, entre otras cosas, trayectos muy largos de traslados en condiciones a veces llenas de brutalidad, así como una inadecuada calidad de vivienda para sus habitantes y uno que otro, como el anciano personaje de Poe, “espécimen y genio del crimen insondable”. Precisamente, desde esta posición incómoda, Paola Dávila resiste la hostilidad de la megalópolis y señala los parques de juegos construidos en espacios inapropiados por su emplazamiento, su inaccesibilidad y su falta de uso dejando ver lo fallido de las políticas estatales. La autoridad del espacio público, “coordina y ejecuta proyectos e iniciativas para crear entornos urbanos más atractivos, vibrantes, diversos e incluyentes ...” (sic).

Esta exposición se origina con el registro fotográfico de esos paisajes donde los juegos son su principal protagonista. Se trata de aquellos abandonados, en ruinas, intransitables y no de los que a pesar de ubicarse en los bajopuentes de una avenida

principal, en medio del ruido y la contaminación, se han vuelto la única opción a una población con muy pocas alternativas más allá de resistir las imposiciones de la urbe.

Paola Dávila, lejos de la deriva urbana situacionista y la contemplación, recorre la ciudad profundizando su investigación creando cuadernos de bitácoras, guía de semanas de recorridos en la Ciudad de México y su zona conurbada, problematiza el fenómeno y lo formaliza en tres diferentes medios sin perder la impronta de la fotografía. El tapete, realizado en colaboración con el maestro Román Gutiérrez Ruíz, resulta el itinerario de una semana de estos recorridos y nos retorna a la complejidad de los trayectos impuestos por la urbe y la relación histórica panorama, geografía, mapa y libro de viaje, una manera que la artista ocupa para comprender la espacialidad del fenómeno que investiga. La serie de serigrafías contribuyen profundizando en los detalles de algunos puntos extremadamente complejos de estos recorridos, se trata de constelaciones tomadas de estas bitácoras, regresando a la narración de Poe, se pueden seguir los pasos de Paola, ir y venir, intentando encontrar una salida. La serie de siligrafías es, de todo el conjunto, la que con mayor transparencia guarda un vínculo primigenio con la fotografía; por lo pronto se trata de esos juegos sustraídos de un paisaje que originalmente incluía más elementos, lo que vemos es la “realidad” tamizada por el ojo de la artista, son las huellas visibles de un problema.

Marco Morales Villalobos. Ciudad de México, 2018.

Notas

1 Cosgrove, Denis E., “La idea de paisaje” en Arely Ramírez Moyao (Coordinación editorial), *Ciclorama*, México, Museo Tamayo/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013, p. 61.

2 *Ibid.*, p. 63.

3 Baudelaire, Charles, “El pintor de la vida moderna” en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1999, p. 359.

4 Benjamin, Walter, *Baudelaire*, Abada editores, Madrid. 2014, p. 73.

5 Benjamin, Walter, *Ibid.*, p. 74.

6 Benjamin, Walter, *ibid.*, p. 621.

Algunos apuntes que quieren ser parte del juego

I.

La ciudad. La ciudad como escenario. La ciudad como soporte. Como plataforma permanente del caos. La ciudad como idea. La ciudad como pura presencia mental. Como un mapa que no se acaba de fijar. La ciudad que aparece, pero sobre todo, la ciudad que desaparece. La ciudad presencia. La ciudad como imagen fragmentada. La ciudad como una traza. Un lugar desde donde algo puede mirarse y desde nos miramos. Lugar de miradas. Lugar de representaciones. Lugar de ruido. Lugar de silencio. Silencio. Uno dos tres cuatro cinco pasos... detenerse, girar 180 grados, regresar. La ciudad como lugar de regreso, lugar de alejamiento, lugar donde quedan abiertas las posibilidades de lo que, aquí o allá, podría suceder. Lugar de acontecimientos. Lugar de emplazamiento. Lugar de nudos ciegos. También de esperas. Lugares y no lugares. Heterotopías. Espacios: espacio. ¿Qué sucede si registramos todos nuestros trayectos? ¿Qué tipo de imagen generamos y cómo es que esa imagen nos genera, nos hace visibles, nos deja estar en el espacio, ocuparlo? ¿Soy acaso ese trayecto? No me refiero solamente a estar en ese él sino ser ese desplazamiento, esa línea, ese dibujo trazado física y mentalmente... ¿Soy ese recorrido-trayecto y ese espacio de saturación? La ciudad como tiempo. Como un aquí y allá que se vinculan para dejar en claro que hay muchos puntos intermedios, muchos giros, muchas maneras de regular esta temporalidad. Estoy aquí desde donde me he retratado pero ya no estoy, solo permanezco como huella. Un parpadeo. Una transformación en el mapa. Algo para Borges: si no hay una relación lineal entre pasado, presente y futuro de esos trayectos, entonces ¿*que es estar ahí?* Escapamos de los espacios ordinarios y vamos de un punto de encuentro a otro, y entonces ¿soy esos puntos de encuentro? ¿Cómo se ve afectada mi subjetividad mientras voy de un punto a otro? Si pienso en los recorridos de Paola Dávila en este proyecto titulado *Juegos*, si es ella quien va de un punto a otro como protagonista de esta historia, entonces quizá debería cambiar la pregunta anterior por esta: ¿en qué se ve afectada la subjetividad de Paola en estos recorridos, en estos mapas, cómo la construyen?

II.

Pienso en esta serie de piezas (siligrafías, serigrafías, fotografías y el tapete) como un espacio donde se realizan una serie de preguntas que, finalmente –y felizmente–, logran desplazar el puro motivo, la pura reconsideración del tema, de la trama y el argumento. A diferencia de muchos proyectos anteriores de Paola, ahora no se insiste en aclarar que se habla de esto o de aquello (la casa, la prótesis, el paisaje, etc.) sino que se ha desplazado el lugar de las ideas hacia la especificidad de un elemento: la línea como contenedor de todo discurso posible. No la exclusión de la reflexión sobre el medio sino la conciencia

que hay respecto a los lenguajes, soportes y medios (todos matéricos). Tintas, lana, pluma de ganso, pigmentos, papel. Si en un primer momento uno se pregunta *¿qué esta sucediendo ahí?* Más o menos pronto nos damos cuenta de que acontecen una serie de procesos inherentes al pensamiento artístico, a la posibilidad de pensar y hablar desde un lugar específico. Si recorremos cada serie, cada medio, entonces será mucho más claro que cada uno ha tenido sus tiempos y su lugar en esta trama, en este proceso que siguió a los trayectos, no que los reemplazó sino que los continuó. Si los primeros recorridos fueron en la ciudad, las siguientes tuvieron otro campo de acción: desde el trabajo en el taller de gráfica hasta los diálogos y acuerdos con el maestro Román Gutiérrez y su familia. Desde la selección de tintes específicos, colores, materiales y maneras de abordar el tejido, hasta el cuidado de la impresión de otras piezas. ¿No resulta extraño que un artista coloque estos términos para hablar de su obra? ¿Cómo avanza de la descripción de una serie de preocupaciones e ideas hacia su materialización? Aquí, la ciudad se convierte en una imagen que no ha de ser representada sino que es asumida en su complejidad de lugar, en su temporalidad, en su imposible fijación como escena, como motivo. Se desplaza naturalmente hacia a una abstracción que le contiene y que la despliega para incluir un problema del tiempo y el problema del espacio. Se desplaza para volver a convocar al cuerpo como eje de todo este trabajo. En un primer momento está el cuerpo de Paola (y no hay aquí ninguna metáfora) y, posteriormente, el cuerpo del espectador. Tu cuerpo y mi cuerpo que recorren las piezas.

III.

Hace unos años que conozco el trabajo de Paola. Desde muy temprano estaba el cuerpo, su cuerpo. Luego la casa. Luego el paisaje. Luego el cuerpo y las prótesis. Los objetos. Pero siempre la imagen fotográfica orquestando el conjunto de preocupaciones. Casi siempre se le pensaba en ese medio. Aquí la fotografía tiene una presencia que me resulta clave y significativa. Muestra huellas y rastros de procesos, de materiales. Lo muestra como en *close up*, lo deja estar en ese punto de abstracción. Luego vemos esos materiales en su despliegue, con toda su escala y su manera de estar en el espacio de esta muestra. Fibras que están en reposo para ser utilizadas muy pronto. Paola se acerca, deja que le ubique un foco y dispara. Hay una profundidad que logra la cámara digital. La línea se desdibuja, el alfiler o el clavo se desdibuja, la pluma se desdibuja. Eso me parece muy bien, hacia el fondo sigue estando esa persecución de “los juegos” que abrieron todo este espacio mental, también como un juego y también como una posibilidad de abrir otros espacios que nosotros, los espectadores, podemos ir llenando con nuestra mirada y nuestra experiencia.

Luis Felipe Ortega. Ciudad de México, 2019.

Fuentes de consulta

Bibliografía

Agostoni C. (2003). *Monuments of Progress. Modernization and Public Health in Mexico City, 1876-1910*. Calgary: University of Calgary Press/University of Colorado Press/Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Augé, M. (1996). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Benjamin, W. (2007). *Sobre la fotografía*. 3ª edición. Valencia: Pre-textos.

Berque, A. y Maderuelo, J. (Eds.). (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Burdett, R. y Sudjic, D. (Eds.). (2007). *The Endless City*. Londres: London School of Economics, Alfred Herrhausen Society-Deutsche Bank / Phaidon Press Ltd.

Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: La Catarata.

Didi-Huberman, G. (2009). *La Imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros.

Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2001). *Los anormales*. Curso en el Collège de France (1974-1975). 2ª edición. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Harvey, D. (2010). *The Enigma of Capital: and the Crises of Capitalism*. Nueva York: Oxford University Press.

Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes. Primera parte: el derecho a la ciudad*. Madrid: Akal.

Gómez de Orozco F. y Fernández J. (1938). *Planos de la Ciudad de México*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México.

- Larrucea, A. (2016). *País y paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lefebvre, H. (1976). *Espacio y política: El derecho a la ciudad*. Barcelona: RIGSA.
- Lefebvre, H. (1994). *The production of space*. Londres: Blackwell Publishers.
- Maderuelo, J. (Ed.). (2008). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores/ Fundación Beulas- CDAN.
- Macaulay, R. (1953). *Pleasure of ruins*. Nueva York: Walker and Company.
- Martínez del Pisón, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. 1ª edición. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Mattelart, A. (2009). *Un mundo vigilado*. 1ª edición. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Merino, M. (2010). *¿Qué tan público es el espacio público en México?* México: Fondo de Cultura Económica /CONACULTA/ Universidad Veracruzana.
- Milani, R. (2007). *El arte del paisaje*. 2ª edición. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Mostafavi, M. y Doherty, G. (Eds.). (2010). *Ecological Urbanism*. Harvard University, Graduate School of Design. Zurich, Suiza: Lars Müller Publishers.
- Nogué, J. (Ed.). (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Silvestre, F. (2013). *Los pájaros y el fantasma: Una historia del artista en el paisaje*. 1ª edición. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Smithson, R. (1997). *The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- Warburg, A. y Báez L. (Ed.), (2012). *El Atlas de imágenes Mnemosine Vol. I y II*. 1ª edición. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Winckelmann, J. J. (2011). *Historia del arte de la antigüedad*, Joaquín Chamoro Mielke (trad.). Madrid: Akal.

Capítulos dentro de libros

- Agamben, G. (1999). "Aby Warburg and the Nameless Science". En D. Heller-Roazen (Ed.), *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press.
- Carrión, F. (2007). "Espacio público. Punto de partida para la alteridad". En: Seoiva, O. (Ed.). *Espacio públicos y construcción social. Hacia un ejercicio de ciudadanía*. Santiago de Chile: Ediciones Sur, pp. 79-97.

Carrión, F. (2016). "El espacio público es una relación, no un espacio". En: Ramírez, P. (Coord.) *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 13-47.

Cortés, H. (1942). "La gran Tenochtitlan". En De la Torre, E. *Lecturas Mexicanas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, p.12.

Delgadillo, V. (2013). "Hábitat popular en la Ciudad de México, entre la producción habitacional masiva y la exclusión social". En Teolinda Bolívar y Jaime Erazo (Coords.). *Los lugares del hábitat y la inclusión*. Quito: FLACSO – CLACSO – MIDUVI, pp. 123-143.

Lombardo de Ruiz, S. (1978). "Ideas y proyectos urbanísticos de la Ciudad de México, 1788-1850". En Moreno, A. (Coord). *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 169-188.

Wakild, E. (2012). "Parables of Chapultepec. Urban Parks, National Landscapes, and Contradictory Conservation in Modern Mexico". En *A Land Between Waters. Environmental Histories of Modern Mexico*. Boyer, C. (Ed.). Tucson: The University of Arizona Press, pp. 195-196.

Simmel, G. (1986). "Filosofía del paisaje". En *El individuo y la libertad: Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.

Steyerl, H. (2011). "En caída libre: Un experimento mental sobre la perspectiva vertical". En *Los Condenados de la Pantalla*. (2014). Buenos Aires: Caja Negra, pp. 15-32.

Valenzuela, A. (2002). "Las nuevas centralidades: fragmentación, espacio público y ciudadanía". En *Latinoamérica: países abiertos, ciudades cerradas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Unesco, pp. 31-64.

Artículos académicos

Boyer, C. (julio-septiembre, 2007). "Revolución y paternalismo ecológico: Miguel Ángel de Quevedo y la política forestal en México, 1926- 1940". En *Historia Mexicana*, Ciudad de México: El Colegio de México, A.C., LVII (1), pp. 91-138.

Dávalos, M. (octubre 1991-marzo 1992). "La traza: El origen mítico de nuestra ciudad". En *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, (27).

Delgadillo, V. (enero-abril, 2012). "El derecho a la ciudad en la Ciudad de México. ¿Una retórica progresista para una gestión urbana neoliberal?". En *Andamios, Revista de Investigación Social*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 9(18), pp. 117-139.

Delgadillo, V. (mayo de 2014). "La política del espacio público y el patrimonio urbano en la Ciudad de México. Discurso progresista, negocios inmobiliarios y buen comportamiento social". En Q. Bonastra; M. Vasconcelos P. Junior; M. Tapia (Eds.), *XIII Coloquio Internacional de Geocrítica: El control del espacio y los espacios de control*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

Didi-Huberman, G., Rehberg, V. y Belay, B. (Trans). (Primavera 2003) "Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time". En *Common Knowledge*. 9(2), pp. 273-285.

Eguiarte, M. E. (1992). "Los jardines de México y la idea de la ciudad decimonónica". En *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, (27), pp. 129-140.

Escudero, A. (2008). "La ciudad posrevolucionaria en tres planos". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, (93), pp. 103-139. DOI: <http://dx.doi.org/1022201/ie.18703062e.2008.93.2276>

Flores-Xolocotzi, R. y González-Guillén, M. (enero-junio 2010). "Planificación de sistemas de áreas verdes y parques públicos". En *Revista Mexicana de Ciencias Forestales*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Investigaciones Forestales, Agrícolas y Pecuarias, 1(1), pp. 17-24.

Foucault, M., (2015) "Espacio, saber y poder", entrevista con Paul Rabinow. En *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, (19). Recuperado de: <http://www.bifurcaciones.cl/2015/06/reserva/>

Meza, M. Y Moncada, J. (Agosto 2010). Las áreas verdes de la Ciudad de México. Un reto actual. En *Scripta Nova*, XIV(331). Recuperado de: <http://www.ub.edu./geocrit/sn/sn-331/sn-331-56.htm>

Moreno, M., (2015). "The Quality of Public Space in Mexico City: Current State and Trends. World Academy of Science, Engineering and Technology". En *International Journal of Civil, Environmental, Structural, Construction and Architectural Engineering*, 9 (9).

Pacheco, E. (2015). "Mobiliario Urbano e imagen barrial: Las sillas de uso público en los barrios de Palermo y Monserrat". Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/27008_90152.pdf

Ramírez, P. (2015). "Espacio público, ¿espacio de todos? Reflexiones desde la Ciudad de México". *Revista Mexicana de Sociología*, 77 (1). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales.

Sevilla-Buitrago, A. (septiembre 2014). "Central Park y la producción del espacio público: el uso de la ciudad y la regulación del comportamiento urbano en la historia". En *Eure*, 40 (121), pp. 55-74.

Valenzuela, A. (junio 2015). "El bosque en la ciudad: la invención del urbanismo moderno en la Ciudad de México (1870-1930)". En *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers*. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/alhim/5237>

Wakild, E. (invierno, 2007). "Naturalizing Modernity: Urban Parks, Public Gardens and Drainage Projects in Porfirian Mexico City". En *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 23 (1) 1, pp. 101-123.

Wyrobisz, A. (1980). "La ordenanza de Felipe II del año 1573 y la construcción de ciudades coloniales españolas en la América". En *Estudios Latinoamericanos* (7), pp. 11-34.

Referencias hemerográficas

Cócola, A., (2006). "Transformación urbana y control social. De la ciudad-fábrica a la ciudad mercancía". *La Siega* 8. Recuperado de: http://www.lasiega.org/index.php?title=Transformaci%C3%B3n_urbana_y_control_social._De_la_ciudad-f%C3%A1brica_a_la_ciudad_mercanc%C3%ADa.

Lozada, G. (2017). "La Alameda Central, el primer parque público de la Nueva España". En *Relatos e Historias en México*, (109). Recuperado de: <http://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/la-alameda-central-el-primer-parque-publico-de-la-nueva-espana>

Uribe, J. (2016). "La traza de México: modelo mestizo vigente". En *Territorio*, (10). Recuperado de: <http://revistaterritorio.mx/la-traza-de-mexico.htm>

Maderuelo, J. (2010). "El paisaje urbano". En *Estudios Geográficos*, LXXI (269), pp. 575-600. Recuperado de: <http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/viewFile/322/322>

Moreno, M. (2016). "El espacio público del siglo XXI en la Ciudad de México". En *Nexos*. Recuperado de: <http://labrujula.nexos.com.mx/wp-content/uploads/2016/05/>

Emmelhainz, I. (2016). "Geopolítica y arte contemporáneo: de la representación de la ruina al rescate de lo real". En *Campo de Relámpagos*. Recuperado de: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/10/9/2016>

Tovar de Teresa L. y Alcántara F. (2002). "Los jardines en el siglo XX". En *Arqueología Mexicana*, (57), pp. 56-61.

Tesis

Moreno Villanueva, M. (2016). *Espacios públicos para el siglo XXI: entre la inclusión y la exclusión. El caso de las Granadas y Polanco* (tesis de doctorado). Tecamachalco, Estado de México: Instituto Politécnico Nacional.

Jornet, L. (2008). *Aceptación social del mobiliario urbano como servicio público y soporte publicitario. Antecedentes, evolución e integración de las distintas concesiones municipales de 1986 a 2005 en Barcelona* (tesis doctoral). Recuperado de: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9208/02_volumen_1.pdf

Páginas web

Cortés, H. (1522). 500 años de México en documentos http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1522_275/Tercera_Carta_de_Relaci_n_de_Hern_n_Cort_s_455.shtml

Moritz Schreber, (mayo 2012). *Ejercicios y prótesis para niños. Higienismo y educación de los niños en la Alemania del siglo XIX*. Recuperado de: www.mancia.org/foro/96988-moritz-schreber-ejercicios-protesis-ninos.html

BnF Gallica. (2017). *Dictionnaire françois-latin* (1549). Recuperado de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50589z>

Quevedo, Miguel Ángel, "Espacios libres y reservas forestales de las ciudades. Su adaptación a jardines, parques y lugares de juego. Aplicación a la Ciudad de México", *Boletín Oficial del Consejo de Gobierno del Distrito Federal*, México, 8 de septiembre 1911. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/alhim/5237?lang=en>

Beveridge, Charles E. "Olmsted- His Essential Theory". Recuperado de: <http://www.olmsted.org/the-olmsted-legacy/olmsted-theory-and-design-principles/olmsted-his-essential-theory>

Otras fuentes

Contreras, C. (1932). *Plano regulador del Distrito Federal, 1933*. México: Talleres linotipográficos Citado en Escudero, A. (2008). "La ciudad posrevolucionaria en tres planos". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (93), p. 130.

Cornejo, P. (Coord.). (2012). *100 tácticas creativas para la seguridad ciudadana*. Ciudad de México: Centro Nacional de Prevención del Delito y Participación Ciudadana (CNPD).

Delgado, M. (2013). "El espacio público como representación: Espacio urbano y espacio social en Henri Lefebvre". En *A Cidade Resgatada*, simposio organizado por la Ordem dos Arquitectos – Seção Regional Norte, Oporto, Portugal. Recuperado de: http://www.oasrn.org/pdf_upload/el_espacio_publico.pdf

Ortega, L. F. (noviembre 2016 a enero 2017.) *Locura y cordura (el cuerpo, la casa y el silencio)*. Texto de sala de la exposición *Schrebergarten* en Patricia Conde Galería, Ciudad de México.

Sociedad de Arquitectos Mexicanos. (1923). *Anuario de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (1922-1923)*, México: SAM.

Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda/Gobierno del Distrito Federal. (2013) *Lineamientos para el diseño e implementación de parques de bolsillo*. Ciudad de México.

