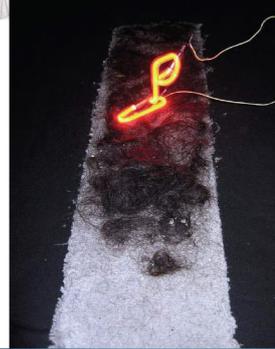


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Escuela Nacional de Artes Plásticas



Mi Proceso Creativo en un Arte de Contexto.
La Pérdida de lo Individual en el Trabajo Colectivo.



TESIS
Que para obtener el grado de
Maestra en Artes Visuales
con orientación en:
ARTE URBANO



PRESENTA:
Argelia Leodegario Calderón

DIRECTOR DE TESIS:
Profesor: Eloy Tarcisio López Cortés
Co-Director: Doctor Daniel Manzano Aguila



Noviembre 2010



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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Escuela Nacional de Artes Plásticas



Mi Proceso Creativo en un Arte de Contexto.
La Pérdida de lo Individual en el Trabajo Colectivo

TESIS
Que para obtener el título de
MAESTRA EN ARTES VISUALES
con orientación en:
Arte Urbano

PRESENTA:
Argelia Leodegario Calderón

DIRECTOR DE TESIS:
Profesor: Eloy Tarcisio López Cortés
Co-Director: Doctor Daniel Manzano Aguila



Noviembre 2010

Dedico esta tesis

A mis padres

Índice

Introducción.	6
1. ANTECEDENTES DEL TRABAJO ARTÍSTICO COLECTIVO EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO 1960-1970.	12
1.1. Represión y celebración 1968. Acontecimientos que modifican la perspectiva del uso del espacio público en la ciudad de México.....	19
1.2. Una década 1970 generadora de grupos artísticos implicados en el contexto urbano.....	23
1.2.1. Estrategias desarrolladas por los grupos Tepito Arte Acá, Colectivo, SUMA, Germinal, Março.	26
2. PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE MI PERCEPCIÓN COMO ARTISTA ANTE EL CONTEXTO.	37
2.1. Desechar lo que ya no funciona.....	39
2.1.1. Tres objetos artísticos con materiales localizados.	41
2.2. Hacia el contexto y la obra procesual.	45
2.2.1. Intervención: Que se lleve su casita.	47
2.2.2. Intervención: Ciudad Blanca/Negra	49
2.2.3. Intervención: La maleta como receptora de cosas para perder.	52
3. TRABAJO COLECTIVO VERSUS OBRA COLECTIVA	57
3.1. Proyecto Aguilita: Intervención Plaza de los deseos.	59
3.2. Proyecto Edificio: Instalación-intervención Anatomía Primo Verdad.	62
3.3. Proyecto Real del Monte: Cascadas.	68
3.4. Laboratorio Experimental. Taller de arte urbano.	71

3.4.1. Proyecto Cuenca: “Tótem”	73
3.4.2. Proyecto Toluca: “¿Cómo se llama la Plaza?”	79
4. CONCLUSIONES	88
5. REFERENCIAS	92

INTRODUCCIÓN

La presente investigación plantea desarrollar una propuesta artística insertada en el espacio público donde se involucra al espectador como copartícipe de la misma, considerando las experiencias habidas en este rubro, así bien, el trabajo que se genere individual y colectivo supeditado a las características particulares de un contexto determinado. En el fundamento de que en el arte público actual, el papel del público es fundamental, mientras que antes trataban de inmiscuir al observador, provocarlo y volverlo usuario de la propuesta este nuevo público se convierte en un elemento activo, un colaborador que coopera en la producción de la obra volviéndose pieza clave de la misma.

El objetivo principal es crear acciones, instalaciones e intervenciones artísticas insertadas en un lugar del espacio público de la ciudad (el parque, la plaza, el mercado, el metro, mercado, edificio, calle) en un periodo de tres años (2007-2009). Así mismo, como memoria de un proceso personal y artístico cada intervención arroja su propio estudio que va desde la idea, la concepción del concepto, la elaboración, la realización, y las propias conclusiones de las mismas. El texto se ve alimentado por citas de autores de manera de ampliar conceptos, y encontrar argumentos del arte actual, del arte público, del pensamiento contemporáneo. Siendo propuestas que conllevan un momento en el tiempo, un espacio específico que les agrega un carácter efímero, la fotografía, se vuelve referente de lo que aconteció en el lugar intervenido, esto está en consideración de la exigencia del mismo proceso de la obra.

El proyecto parte de la hipótesis de si el arte público contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción en el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar, particularmente con las personas como “partícipes del proceso de generación del arte” y el compromiso con la realidad bajo una postura crítica, entonces se puede entender que se puede generar una práctica artística de colaboración, cooperación y coparticipación que dota de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y medios existentes.

A partir de esta consideración, llama la atención la voluntad que se necesita para interactuar con la gente donde se requiere no solo de la participación sino también involucra la colaboración, la cooperación, la coparticipación de los involucrados; es decir, trabajar colectivamente perdiendo una postura individual para producir una experiencia artística, estética donde el intercambio se da en diferentes ámbitos artísticos, sociales, culturales dentro de un arte de contexto del lugar a intervenir.

De manera de reflexionar sobre la ciudad, el espacio público, el lugar, la persona, el público, lo colectivo, la comunidad, elementos, conceptos que se encuentran ahí en el momento de planificar para encontrar estrategias, tácticas, modos de hacer la intervención. A través de una mirada artística dialogar con el otro pero que en la práctica sus fronteras se diluyen y nos da un panorama en cómo vivimos, nos apropiamos, habitamos el espacio público y poner esto a la luz pública es una acción ya que el hablar también es una acción.

Esta tesis está estructurada en cuatro partes claramente diferenciadas, cuyos contenidos se presenta a continuación:

La primera parte consiste en crear un marco referencial del trabajo artístico colectivo. Parte de un movimiento social, político y cultural (Movimiento del 68), para pasar a hablar de una generación de grupos artísticos que incursionaron en el espacio público y trabajaron colectivamente, alternativas para replantear un arte público urbano más cercano a su propio contexto histórico que les tocó vivir y en respuesta a los cambios que se venían generando en el mundo del arte de esa época de cuestionar la obra, al artista, así bien, el circuito artístico y entre una de sus propuesta que es antecedente en el arte mexicano contemporáneo son las intervenciones artísticas efímeras en la ciudad.

Pero también, el Movimiento de los Grupos es referencia de haber observado el espacio público con contenido social que incluyó a las personas, además del político, cultural y desde luego del físico.

La segunda parte, es la exploración de mi propia práctica artística en un periodo de tres años donde se observa la reflexión que conduce a cambiar la manera de producción donde el contexto pasa a ser el generador de la propuesta.

Un suceso que sufre mi cuerpo se vuelve el motor de la conceptualización para llevar a cabo objetos artístico (tres objetos artísticos con materiales localizados). Lo abyecto, el residuo como conceptos, los materiales que en primera instancia es el cabello desechado se vuelve eje vía para desarrollar un mapa de reciclaje donde comienza el lugar a tomar parte como un especie de diagrama donde se ubica un conjunto de elementos para hablar de la pérdida en el ámbito cotidiano.

Esta parte es fundamental en mi propia reflexión porque me doy cuenta de ir hacia afuera, si de mí para tomar la realidad, y que me llevan a utilizar estrategias dentro de un arte de contexto. Del objeto artístico a pasar a proponer obras procesuales, más a la acción, intervenciones efímeras (Intervenciones: Que se lleve su casita, Ciudad Blanca/ Negra, La maleta como receptoras de cosas para perder) esta ultima crea una red simbólica, solidaría y se acerca La maleta a prácticas colaborativas.

La tercera parte se centra en el trabajo colectivo con la finalidad de llevar intervenciones artísticas en el espacio público que en el trayecto se encontraron diferentes estrategias para trabajar en conjunto: individual colectivo, colectivo, en el sentido que en el primero, la idea es preocupación propia, y donde los compañeros te auxilian en la producción, logística, etc., para que se lleve a cabo; y la otra, donde todos asumen la propuesta. Esto llevo que en el curso de la producción hubiera una necesidad de dar una identidad como grupo colectivo: colectivo 2.50 donde surge la propuesta de crear redes colaborativas, talleres como estrategias para abordar el espacio público, brigadas o subgrupos de trabajo solidario. Las ideas surgen en la reflexión de los diferentes lugares, entonces contextos diferentes en las cuales se llevaron las intervenciones en el espacio público: Plaza de los deseos, Anatomía Primo Verdad, Cascadas, Tótem, ¿Cómo se llama la Plaza

La última parte son las conclusiones donde se muestra los hallazgos encontrados en la producción artística, que puntos fueron fundamentales para el desarrollo de la investigación del proceso creativo, que estrategias fueron

claves en la producción, además de algunas consideraciones personales de cómo ver el espacio público extraído a través de la investigación.

Esta investigación se abordó de dos maneras: teórico y práctico, la elaboración del concepto bajo varias perspectivas de mis propios intereses personales a través de mi propia experiencia, auxiliándome de teóricos contemporáneos para llevar a la práctica conceptos actuales que pasan por un filtro personal o colectivo como se ha dado este proyecto y en la elaboración de la propuesta observar que se volvía multifactorial.

No me gustaría dar por concluida esta parte introductoria sin expresar mi más sincero agradecimiento a todo el grupo de personas, cuya colaboración hacen posible que este proyecto de investigación viera por fin la luz.

Deseo destacar en primer lugar, mi gratitud al Director de Tesis, al que siempre tendré como maestro y amigo, el Profesor Eloy Tarcisio López Cortés, no sólo por su dedicación, orientación e interés, sino también por la enseñanza dentro de la Academia y fuera de ella como artista y profesor; además del ánimo, el apoyo que de él he recibido, sin los cuales esta investigación no habría alcanzado su forma definitiva.

Quiero asimismo mostrar mi agradecimiento a la beca otorgada por el posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México que depositó en mí su confianza para llevar a cabo esta investigación.

Mi gratitud como cariño a todos mis compañeros de aula y en especial a los que integraron el colectivo 2.50 que sin sus

aportes, discusiones teóricas, conceptuales de producción, en su ayuda solidaria marcaron mi propio proceso creativo reflejo de ser parte de este proyecto.

Finalmente, con la presentación de esta tesis de maestría, quiero agradecer la confianza, la paciencia y el apoyo que tanto mis familiares y amigos me han dedicado todos estos años de buenos y malos momentos, sin los que seguramente habría abandonado la investigación antes de terminarla, y a los que definitivamente les debo todo. Una mención en especial a Marco Rodríguez por su complicidad, a Mayra León por su crítica incisiva, a Patricia Meza por su paciencia.

Quiero hacer una especial mención al Centro de Computo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, unidad San Lorenzo Tezonco, por haber permitido que utilizara sus instalaciones. E igual mención a la biblioteca de la Escuela de Cultura Popular “Mártires del 68”.

1 ANTECEDENTES DEL TRABAJO ARTÍSTICO COLECTIVO EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

1960-1970

La década de los 60 encumbró a la llamada generación de Ruptura, en las artes plásticas, representada con autores como Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, entre otros, se caracterizaron por traer a debate propuestas vanguardistas que se estaban gestando a nivel mundial como el expresionismo abstracto, además de técnicas de la abstracción con el propósito de cuestionar el muralismo con su proyecto nacionalista y su pintura realista.

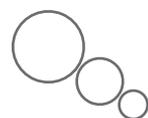
En un contexto donde el país llevaba a cabo un proceso de industrialización que terminó por eliminar la utopía revolucionaria de la justicia social para configurar un panorama de modernización económica, cultural y social que generaban una tensión ante la tradición. El Estado aceptó las nuevas corrientes artísticas para dar una imagen modernizadora a través del arte y obtener con ello una posición internacional en la cultura.

Con respecto a la economía, el “milagro mexicano” (etapa que se caracterizó por ser de un crecimiento sostenido y fue el cambio hacia la formación de una nación moderna e industrializada 1940-1970), mantenía la estabilidad, así como la tranquilidad del sector privado. Urbanísticamente la ciudad del DF concretó los anhelos de la modernización, y lo que representaba con ello la estabilidad política y social lo cual sirvió para solicitar y obtener en 1963 la sede de las XIX Olimpiadas.



A principios de los años sesentas la atmósfera cultural respiraba aires de cambio y de cuestionamiento en todos los ámbitos de la vida mexicana. En esa época se extiende un circuito cultural, museos, galerías, revistas, salones, etc., hay libertad de experimentación en las artes, los artistas, poetas, escritores en si el medio cultural goza de una cierta tolerancia algo similar pasaba en el quehacer político. En un régimen que se caracterizó por ser paternalista, ejercer un férreo control y hacer censura no sólo a la comunidad artística sino a la sociedad mexicana en general en más de la mitad del s. XX que el PRI (Partido Revolucionario Institucional) en México gobernó (1929 que tomó el poder como PNR al 2000 que el PRI dejó el poder). Recrudescerá su autoritarismo al final de esa década al sentir que se cuestionaba su hegemonía.

Como se observa en la represión del 2 de octubre de 1968, la matanza de Tlatelolco; contradicción en la historia mexicana, días después se lleva a cabo la celebración de los Juegos Olímpicos y deja ver la falsedad de una estabilidad que provoca cambios culturales y choques políticos como lo mostró el surgimiento de un movimiento social, político y cultural como fue el Movimiento Estudiantil. La crisis cultural que se produjo alrededor del movimiento y dentro de la escena artística, Debrouse (2007) escribe “una de las alternativas que surge y que marca la emergencia de una tendencia a las agrupaciones, como única manera de sobrevivir en un clima de intolerancia, represión o simple indiferencia, que se prolonga hasta mediados de los ochentas” (p.21). Sin embargo, el agrupamiento es mal visto por el gobierno, así lo tacha y lo prohíbe; ejerce represión en las diversas manifestaciones: 10 de junio de 1971 Jueves de Corpus el gobierno vuelve a reprimir de manera brutal; manifestaciones culturales de los jóvenes setenteros, por ejemplo, el rock, las tocadas se ven vedadas, y sin embargo, surge una contracultura en la periferia de la ciudad. En el seguimiento represivo del Estado de la década de



los setentas es la guerra sucia medida drástica de exterminio al surgimiento de guerrillas.

Pero también el Movimiento Estudiantil exigirá la democracia e incluyó todos los sectores de la población: obreros, intelectuales, amas de casa, profesionistas, etc., en una solidaridad social en que todos se vieran reflejados.

El 68 no cabe duda que fue contradictorio en todo sentido y ha repercutido en la historia contemporánea mexicana. Del lado de la celebración, la ciudad se engalana para recibir los Juegos Olímpicos se transforma en una ciudad funcionalista que esconde tras de sí presiones demográficas, viales y de servicios. Mientras en lo cultural se proponen llevar olimpiadas todo el año; llama la atención dos propuestas artísticas dentro de éste marco por su magnitud, respuesta, aportación y repercusión. Una, es la convocatoria mundial que los organizadores hacen para llevar a cabo la Ruta de la amistad, que muestra el giro que las políticas culturales da al arte público al apoyar la escultura geométrica monumental; y la otra, es la convocatoria a la Exposición Solar donde invitan a artistas pintores, escultores y grabadores a exponer su obra.

Sin embargo, el 9 de agosto de ese año más de 35 artistas no están de acuerdo con la exposición, figuran Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzso, Leonora Carrington, Helen Escobedo, Ricardo Rocha, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, entre otros; publican una carta donde señalan la política cerrada y excluyente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), lo anacrónico que resultaba la exhibición, la necesidad de una crítica actualizada, la difusión incluyente de obras de todo tipo de técnicas para dejar atrás la clasificación jerárquica de obras por técnicas y lo comercial que representaban los premios. En términos generales, la exposición dio pauta a una revisión



dentro del circuito artístico que tenía que ver con las propias necesidades de traspasar límites en las prácticas artísticas dentro de las mismas fronteras del arte, como también, de las fronteras geográficas de lo que sucedía a nivel mundial en las bienales de Venecia y Sao Paulo donde proponían intercambios internacionales no competitivos.

Posteriormente, los firmantes formaron el Salón Independiente (SI), los integrantes apoyaron al Movimiento Estudiantil, entre sus diversas practicas que llevaron a cabo pintaron el mural efímero sobre las láminas que cubrían la destruida estatua del ex presidente Miguel Alemán en el campus universitario. La gestión que llevó Helen Escobedo para que la exposición Solar se presentara en el MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Artes), museo dirigido por ella e integrante de la mesa directiva del SI, no solo abrió la puerta al segundo (1969) y tercer (1970) Salón Independiente sino que también permitió la entrada a propuestas estéticas no convencionales, ambientaciones, instalaciones, video, etc., a la vez antecedente del arte conceptual en México.

Debroise observa “la fundación del Salón Independiente como organización de oposición al aparato cultural del régimen que traslada al campo artístico los mecanismos de toma de decisión y las aspiraciones de autogestión de los Comités de Huelga estudiantiles serán referencia de agrupaciones independientes posteriores” (p.21).

Paralelo al movimiento también resurgió el Taller de Gráfica Popular (TGP), alumnos y artistas digamos consagrados trabajaron en conjunto con el CNH (Consejo Nacional de Huelga) en informar a la población de la intransigencia del gobierno, a través de, la producción gráfica que se llevó a cabo en los talleres de las escuelas de arte: la Academia de San Carlos, UNAM, y de la Esmeralda, INBA. La gráfica tomó un papel



relevante en la difusión y en hacer crítica social esto condujo que el medio adoptara nuevas maneras de producción para buscar la efectividad que los medios masivos tenían pero que se encontraban bajo el control del Estado. Además, muestra al taller como el lugar que cohesiona tanto al maestro como al alumno, de producción, aprendizaje y agrupamiento para trabajar en un fin común.

Tanto el Salón Independiente (SI) como el Taller de Gráfica Popular (TGP) fueron ejemplo en como marcaron distancia del arte oficialista al buscar alternativas desarrollan una actitud política, que los condujo a experimentar nuevos medios de producción alejados de los soportes tradicionales.

Influencia invariable para el contexto artístico de la década de los 70's donde irrumpen una serie de grupos artísticos que trabajan en colectivo y proponen renovar el proceso del arte: artista, obra, circulación, e interactuar con el público al asumir una postura social y experimental dentro del espacio público urbano para criticar la organización cultural que imperaba e involucrar una conciencia política que incita a algunos grupos a hacer del arte una actividad militante. Todo esto provoca una redirección del arte público urbano, experimental. Ya que se aleja de los parámetros del arte urbano supeditada por el Estado.

En la década de 1970 la contradicción se llevó al terreno económico (devaluación del peso 1976), incremento de la deuda externa y lo que provoca a la población miseria, bajos salarios, pauperización del sector agrícola, explosión demográfica, etc. La ausencia de un gobierno democrático con su autoritarismo que lo caracterizó propicio un escenario de conflicto social aunado a movimientos guerrilleros emergentes.

En el contexto urbano lo que se refiere al arte el beneficio que dio el Estado a la escultura monumental (mencionado



antes) que posteriormente de la Ruta de la amistad en 1968, sobresale por su extensión el Espacio escultórico en Ciudad Universitaria, proyecto que finalizó en 1979, una propuesta que gira primero en colectivo, producto del grupo de escultores seleccionados a través de un certamen universitario: Mathias Göeritz, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa, Federico Silva y Sebastián que junto a ingenieros, técnicos, filósofos llevan a cabo una obra in situ de gran extensión sobre las rocas volcánicas del pedregal, en forma de anillo circular a base de figuras geométricas.

Posteriormente, hay una segunda etapa o se extiende el proyecto donde los escultores llevan a cabo, cada uno, una escultura cercana a la primera. Así, el lugar es un espacio natural de vegetación donde la escultura y la arquitectura conviven en la zona cultural en Ciudad Universitaria. De la propuesta y el trabajo colectivo a la propuesta de obra individual.

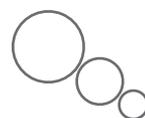
Sin embargo, el arte urbano institucional se caracterizó por efectuar una construcción estética citadina a través del financiamiento estatal a obras monumentales permanentes; donde, ejercía el poder de decidir cómo, cuando, quién llevaría a cabo los encargos artísticos y los lugares de su ubicación: plazas, parques, calles, edificios, etc. Las obras respondían más a los intereses ideológicos del Estado en el cuál la discusión se quedaba en el campo artístico de abstracción o figuración, señalización en como llevaba a cabo el artista seleccionado su trabajo. Y se descartó un debate propias de la especificidad del lugar o del contexto espacial (físico, pero también, social y político, conceptos que paulatinamente se fueron integrando al discurso del arte público en las siguientes décadas) o donde se incluyera a la comunidad que recibía la obra.

El movimiento de los Grupos (como se le conoce a los colectivos artísticos multidisciplinares de los años setentas) en



respuesta llevaron a cabo intervenciones artísticas colectivas efímeras en el espacio público urbano, de manera de, buscar una comunicación social con públicos populares e integrar en él “discursos visuales, con múltiples significados: simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos o irreverentes” (Sánchez, 2003, p.9) para agregar con ello un valor cultural y de participación estética en la ciudad.

El Movimiento preparó un contexto que inscribe un arte no tradicional con lenguajes artísticos no convencionales y efímeros en el espacio público urbano donde reflejaron diversas problemáticas emergentes que conllevó la urbanización de la ciudad y las contradicciones sociales surgidas por las políticas económicas y modernizadoras del gobierno, además que, aportaron a la historia del arte mexicano una identidad colectiva. Así, los espacios de la ciudad de México fueron revalorados de diferente manera fuera de los intereses postulados por el arte urbano institucional.



1.1. REPRESIÓN Y CELEBRACIÓN 1968. ACONTECIMIENTOS QUE MODIFICAN LA PERSPECTIVA DEL USO DEL ESPACIO PÚBLICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO.

El año de 1968 marca la historia contemporánea de nuestro país, por un lado la muerte y por otro la algarabía de una pronunciada fiesta mundial, lo que muestra un México contradictorio que a cara de celebrar Los Juegos Olímpicos quiere mostrar al mundo exterior un país modernizado e industrializado, mientras al interior de él, reprime, acalla la libertad de expresión y el diálogo público al dar como única respuesta a las demandas del movimiento estudiantil, la matanza de Tlatelolco, el 2 de octubre.

La ciudad de México de finales de la década de los sesentas se transforma urbanísticamente para recibir y llevar a cabo la justa olímpica; el arte urbano se renueva con el proyecto de la Ruta de la Amistad: 18 monumentales esculturas de concreto son realizadas para ser vistas en movimiento, a través de una convocatoria son seleccionados diferentes artistas de los cinco continentes. Por otra parte, la imagen gráfica de las olimpiadas México 68 buscó mostrar un país de vanguardia, económico y cultural.

En contraste, la represión condujo que el espacio público urbano tomara un cuerpo disidente con la consigna y reclamó que éste debería ser libre y democrático. “El movimiento estudiantil de 1968 modificó radicalmente nuestra percepción del espacio urbano y la manera en que es vivido, interpretado, simbolizado, percibido, poseído o demandado” (Sánchez, 2003, p19). Los estudiantes en protesta a la matanza tomaron las plazas, calles, etc., lugares donde sólo se permitía actos cívicos (ceremonias gubernamentales), a través de, marchas, mítines e hicieron carteles, mantas, volantes, pancartas para informar a



la sociedad, de esa manera renovaron la crítica política, social, como también la artística y se apropiaron simbólicamente del espacio público.

La disidencia tomó una postura de desafío ante las reglamentaciones impuestos por el sistema gubernamental en el uso del espacio público y reclamó el significado democrático que debería integrar la participación ciudadana y la libertad de expresión. Los jóvenes artistas, como los estudiantes, los actores sociales crearon tácticas, estrategias, medios para comunicar a la opinión pública su confrontación ideológica con la del Estado, el discurso visual que manejaron fue de suma importancia ya que al ser incorporado a las calles de la ciudad con la misión de informar y sensibilizar a la gente sobre la ilegalidad y la naturaleza autoritaria y represiva de las practicas gubernamentales agregaron al arte de lo político.

Uno de los logros fundamentales del movimiento es el haber acercado a través de las “brigadas políticas” a los estudiantes con el pueblo de México y sus problemas. En las colonias proletarias, en las fábricas en Topilejo, los estudiantes conocieron de manera concreta a ese pueblo que la retórica oficial ha convertido en mera abstracción, y en la que sus problemas quedan ocultos con un alud de palabras (CNH, diciembre de 1968).

En el discurso visual donde el ambiente y todos los aparatos comunicativos estaban impregnados de celebración, los diseños de las Olimpiadas son reciclados para denunciar la represión y la falta de diálogo del gobierno. El diseño, la tipografía, logotipos y lemas oficiales son resignificados para despertar conciencia (Gráfica del 68).





Gráfica del 68

Parte fundamental en el desarrollo del movimiento estudiantil y en los artistas de la época fueron el papel que jugaron las escuelas de arte la Academia de San Carlos, UNAM, y de la Esmeralda, INBA., debido a que en ellas se desarrolló la gráfica política y la producción de los materiales impresos apoyándose en la reproducción múltiple, grabado en linóleo, fotocopia y offset. Además, en la participación de los alumnos en pintas utilizando plantillas. En sí, las estrategias que desarrollaron los militantes del 68 en la organización, movilización, propaganda y despliegue de creatividad de denuncia social, influyó a las nuevas generaciones de artistas.

Para el arte urbano son trascendentales estos hechos, Sánchez (2003) señala que debido a que los involucrados en el movimiento se vieron en la necesidad de organizarse, trabajar en conjunto, diseñar estrategias de movilización para constituir medios discursivos donde también se integró un discurso visual para desplegar la propaganda política; así, desarrollaron recursos dentro de la comunicación social al margen de las convenciones, y lógicas gubernamentales, lo que cambió la concepción del uso del espacio público ya que agregaron un valor democrático



a éste. “Desde esta perspectiva, las acciones del movimiento estudiantil representan un antecedente de la apropiación simbólica del espacio público en la ciudad de México, así como su gráfica política lo es de su intervención artística”. (p.10).



1.2. 1970 UNA DÉCADA GENERADORA DE GRUPOS ARTÍSTICOS IMPLICADOS EN EL CONTEXTO URBANO.

En ésta década en la escena artística mexicana se da una especie de movimiento que se caracterizó por trabajar en grupo, colectivamente y formado interdisciplinariamente con propuestas innovadoras en la producción, distribución (circulación) y valorización de la obra (Híjar, 1985), así como, de interacción con un público popular. El movimiento de Los Grupos tomó una actitud social e ideológica al incidir en lo público, Pandolfi (1985) designa “post-arte-público” ya que encuentra similitud en ciertos planteamientos que provienen del muralismo de 1920.

Aunque su influencia inmediata fue el movimiento del 68 y del contexto histórico social del que formaron parte: la fractura social, los movimientos guerrilleros, la crisis económica, entre otras. El movimiento de Los Grupos plantean las principales premisas del arte urbano no tradicional.

Según la investigadora C. Híjar (entrevista, 10 de mayo 2009) Los Grupos “marcaron un hito porque no sólo muestran la posibilidad de una práctica artística diferente, sino porque además realizan aportes técnicos importantes, como nuevos soportes y técnicas de reproducción múltiple; además, despojaron a la obra de su carácter consagratorio” (sección de Cultura, párr. 4). Aunado el compromiso que adquieren de tratar de vincular una comunicación social con los públicos populares dentro de sus propias actividades como espacios cotidianos.

Pero también en esa práctica diferente fue el de trabajar en colectivo, que fortaleció la cooperación y la colaboración y subordinó el trabajo individual, así como, la personalidad individual dando más la característica colectiva identificada a la pertenencia al grupo.



Para los artistas e investigadores Espinosa y Zúñiga (1982), el movimiento de los Grupos tuvo diferentes momentos que se dan a lo largo de la década de 1970. Se puede mencionar un surgimiento 1973 a 1976 como de un final 1979.

Tepito Arte Acá (1973), Taller de Investigación Plástica (1974), Tetraedro (1974), Taller de Cine Octubre (1974), El TACO de la Perra Brava (1975), La Coalición (1976), El Colectivo (1976), Proceso Pentágono (1976), Grupo Suma (1976-1982), Códice (1977), Germinal (1977), Taller Siqueiros (1977).

En 1976, en la X Bienal de Jóvenes de París, promovido por Helen Escobedo (en esa época era Directora de Museos y Galerías de la UNAM), es reconocido el movimiento ya que la participación en la ya mencionada Bienal fue registrada en grupo, de manera de, concientizar la importancia de trabajar en colectivo y el de fundamentar tanto teóricamente como conceptualmente su producción, esto no quiere decir que antes no lo llevaran a cabo, sino que expresamente hicieron actividades ex profeso. La experiencia de la Bienal provocó que dos años después 1978 varios Grupos se integraran en el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (TAI, Suma, Proceso Pentágono, El Colectivo, Germinal, Mira, entre otros).

El 5 de febrero de ese año, el Frente se pronuncia por la solidaridad, la vinculación con movimientos populares y proletarios. Acciones participativas en marchas del STUNAM en defensa de los recursos no renovables en el décimo aniversario de 1968. Apoyaron a favor de la ofensiva sandinista con carteles, mantas, pintas en marchas y colectas, y en festivales del periódico Oposición del Partido Comunista Mexicano.

Además que, establecen vínculos con los lugares de exposición que se entendía que al tener el mote institucional legitimaba



y asimilaba a los creadores, pero que en contraparte, la creatividad que desplegaron, para que, a través, de esas pequeñas fisuras se pudiera hacer un trabajo de denuncia, y cuestionar los diferentes aparatos de control como fue el caso en la muestra Nuevas Tendencias que se presentó en el MAM, en el año de 1978. Destaca el Comunicado Gráfico del Grupo Mira que, con trabajos fotográficos y propuestas lingüístico-conceptualistas aludía a las relaciones de poder en México después de 1968. Por su parte, en septiembre de ese año el Frente expuso la muestra América en la Mira, inaugurada en tres sedes: Universidad Autónoma de Puebla, Escuela de Artesanías en el DF y el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia.

Para finales de esa década muchos Grupos se habían disuelto, aunque varios de sus integrantes formaron nuevos colectivos: Peyote y la Compañía (1978), Libro Objeto (1979), Março (1979), Narrativa Visual (1979).

Espinoza y Zúñiga creen que el movimiento se cierra con la década de los 70 y oficialmente con la Sección Anual de Experimentación 1978-79 dentro del Salón Nacional de Artes Plásticas promovido por el INBA.



1.2.1 ESTRATEGIAS DESARROLLADAS POR LOS GRUPOS TEPITO ARTE ACÁ, COLECTIVO, SUMA, GERMINAL, MARÇO.

Estos cinco grupos los he seleccionado porque desarrollaron su producción artística en el espacio público, urbano respecto a esto Sánchez escribe:

Los Grupos que mediante la intervención artística de las calles o los barrios de arraigo comunitario reivindican la identidad comunitaria (Tepito Arte Acá); el aprendizaje del arte entre los habitantes de viviendas multifamiliares (Colectivo); la representación plástica y simbólica de los actores sociales en los muros urbanos (SUMA); la ilustración pictórica de las demandas populares en las manifestaciones sociales (Germinal); y el examen de las conductas sociales en la convivencia urbana (Marco). (p.16).

Por lo tanto, cada Grupo abordó y desarrolló conceptos teóricos, plásticos y recursos técnicos, como también métodos en el contexto en el que se desarrollaron e integraron estrategias muchas veces de índole muy diversas alrededor de los diferentes problemas sociales que se estaban suscitando, algunos de ellos son:

–Crecimiento desmedido de la capital y los problemas del entorno relacionados con las condiciones de vida.

–Las fallas del sistema educativo.

–La situación político-social del México y América latina con la agravación de las crisis económicas, los conflictos de Centroamérica, las dictaduras del cono sur, etc. (Liquois, 1985, p. 6).



Tepito Arte Acá (1973)

Sus integrantes en su mayoría pintores: Daniel Manrique, Gustavo Bernal, F.Z. Bujaidar, Julián Casco, Francisco Marmita, Armando Ramírez (escritor).

Sus antecedentes fueron la muestra de carácter ambiental *Conozca México. Visite Tepito* en la Galería José María Velasco, 28 de septiembre de 1973. Llevaron a cabo actos como la “estatua de aire” en un pedestal vacío del Paseo de la Reforma e hicieron uso de medios como el periódico informal *El ñero* en la cultura, audiovisuales, murales comunitarios, teatro, música y literatura, participaron en planes de remodelación urbana y arquitectónica, y muchas veces las propuestas los llevaron a colaborar con personas o grupos de la comunidad de Tepito.

La necesidad de mejorar su entorno inmediato los lleva a trabajar dentro de su comunidad el barrio de Tepito a través del arte y la cultura. Los murales elaborados por Manrique en las fachadas y en los interiores de las vecindades constituyeron un punto de cohesión con la gente del lugar, un punto para comprender la dimensión cultural y territorial respecto a esto último Sánchez puntualiza que como espacio físico también “es objeto de representación y simbolización en el universo cultural de la comunidad y está significado en las costumbres, la comunicación, la memoria histórica y las representaciones estéticas de las comunidades sociales” (p.14). Manrique sostuvo la idea de respetar las características originales de la vecindad con el fin de fortalecer el concepto comunitario de Tepito.

Sin duda, las diferentes actividades que se originaron dentro de la comunidad fueron decisivas para generar la reflexión colectiva sobre la problemática territorial y social de sus habitantes una suerte de resistencia a los diferentes planes que el gobierno tenía respecto al barrio; a la propuesta gubernamen-



tal de mostrar un barrio peligroso lleno de malvivientes para así desaparecerlo, los tepiteños le agregaron de manera de contrarrestar una identidad cultural, cultura que reivindicara su identidad social y territorial pero también como una acción integradora del barrio en sus circunstancias de convivencia, trabajo y tradición histórica cultural.

Manrique comenta al respecto: “Se debe entender que el sentido integral del espacio en el concepto del barrio popular y, específicamente aquí en Tepito, es: vivienda-patio-calle; taller-comercio; vivienda-taller y un poco comercio; calle-comercio y taller”. (Sánchez, entrevista, 1999, p.69)

Desarrollaron conceptos alrededor de “la filosofía Acá”. Plantearon el “Arte Acá” como un hecho artístico en sí, de actitud crítica frente a una situación social muy concreta que viven todos los días.



Tepito Arte Acá



El Colectivo (1976)

Lo integran: César Espinosa, Araceli zúñiga, Antonio Álvarez Portugal, Roberto Cebada, Aarón Flores, Francisco Marmita, Blanca Noval, Pablo Espinosa, Gargaleón, Conchita Salcedo, Mario Guzmán, Alberto Pulido. Algunos son artistas visuales y otros son escritores.

El trabajo artístico los llevó a implicarse en diferentes medios de producción como fue murales, carteles, periódicos, conferencias junto con la Federación de Sindicatos de Trabajadores desarrollaron una metodología para trabajar en una comunidad en específico que vinculara la práctica artística con la vida cotidiana, a través de impulsar un programa “socio-estético” de carácter proletario con la finalidad de crear alternativas preceptuales y de autoexpresión popular.

Los integrantes del colectivo centraron su interés en el entorno callejero urbano, en el manifiesto que escriben dos años después, menciona el problema de “el arte en la calle” y sus implicaciones que ello acarrea, a manera de, buscar respuestas culturales que den frente a la cultura dominante, y nombrar que su principal objetivo es Socializar el Arte para Transformar la Sociedad.

El *Circuito Interno* proyecto que consistió en renombrar las cosas, deconstruirlas y someterlas a una lectura crítica: intertextualidad, remodificación y descontextualización, como los integrantes mencionan, una Comunicación-Expresión en el Marco Social Urbano que diera frente a la estructura monolítica que reprime y deja sin alternativas a la sociedad.

La praxis del proyecto consistió en tres etapas o planos: comunitario, callejero y grupal insertado en el arte urbano.

1. Comunidad piloto: involucrarse en el entorno de una unidad habitacional de la colonia Portales mediante las actividades



de llevar a cabo en un periodo de dos meses un taller de gráfica infantil a manera de desarrollar un programa estético-productivo que culminó en un festival-exposición.

2. Actividades callejeras: se etiquetaron objetos, se pegaron carteles, y “contraseñales” urbanas y se registraron lugares para descontextualizarlos con la finalidad de dar una relectura a los códigos imperantes de la burguesía y de la publicidad comercial.

3. Mural múltiple itinerante: producido en 15 cajas de cartón presentados en diferentes lugares de la ciudad y que terminó en exhibición en el Palacio de Bellas Artes, en palabras del artista en el “circuito interno” de la cultura (A. Híjar, 2007, p. 301).



El Colectivo

Grupo SUMA (1976)

Integrantes: Oscar Aguilar Olea, José Barbosa, Paloma Díaz Abreu, René Freire, Oliverio Hinojosa, Armandi-na Lozano, Gabriel Macotela, Ernesto Molina, Alfonso Moraza, César Núñez, Irma Ramírez, Armando Ramos Calvario, Mario Rancel Faz, Santiago Rebolledo, Jesús Reyes Cordero, Ricardo Rocha, Jaime Rodríguez, Arturo Rosales, Patricia Salas, Guadalupe Sobarzo, Alma Valtierra, Luis Vidal.



Este grupo se forma en el medio estudiantil de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en el Taller de Investigación Visual de Pintura en 1976 bajo la titularidad del profesor Ricardo Rocha.

Sus participantes comentan que en el taller se llegó al concepto de arte público, al cuestionar a la pintura mural, donde observaban que, lo importante para ellos era la función de reconciliar el arte con su sociedad en correspondencia a las necesidades de la colectividad penetrando en la realidad nacional o por extensión latinoamericana (A. Híjar, 2007, p. 328).

En su carácter experimental buscaron nuevos medios de expresión visual dentro del espacio urbano, por ejemplo, las paredes de las calles, las tomaron por “asalto” ya que sólo era permitido pintas adjudicadas al gobierno, propaganda oficial; bajo ese carácter, las principales avenidas: Miguel Ángel de Quevedo, Insurgentes, Revolución; así también, el Centro Histórico se vieron intervenidos por imágenes sacadas de la misma calle, actores sociales: la ama de casa, el oficinista o marginados socialmente como el campesino, el niño, etc., La calle así misma vista (C. Híjar, 2008, p. 133) “como espacio propicio para la actividad artística como sede de nuevas posibilidades de participación y de transformación temporal del ambiente.”

González agrega que “crearon un lenguaje basado en la alteración de códigos visuales cotidianos en el que se integraban poéticas conceptuales, críticas sociales, imágenes de la urbe —improntas de coladeras, huellas de asfalto— y recreaciones de imágenes tecnológicas” (2008, pp. 65-66).

Su propio proceso creativo y de producción del grupo los llevó a utilizar elementos de reproducción múltiple, las plantillas, el offset, la mimeografía, fotocopias, materiales de desecho, el aerosol, aquello que les permitía trabajar con la premisa de rapidez, de manera de, lograr una mayor difusión en un sector



más amplio de la población enfatizando su carácter comunicador con el público popular. Los integrantes consideraron su actividad no necesariamente política pero si social por ello su interés en incidir en la cotidianidad urbana.

Estas prácticas de intervención artística inauguraba otras vías de circulación y consumo artístico al trasladar la experiencia artística al ámbito callejero cuestionaban al sistema del arte institucional que al margen de ello producían no solo su labor creativa en el espacio urbano sino que también producían nuevos espacios alternativos de exposición como aliciente social y no comercial.



Grupo SUMA

Germinal (1977)

Integrantes: Mauricio Gómez, Carlos Ocegüera, Yolanda Hernández, Joaquín Conde, Orlando Guzmán, Silvia Ponce.

Al igual que el Grupo Suma surge bajo un contexto estudiantil pero en este caso de la escuela la Esmeralda, Germinal toma una clara postura respecto a la autoeducación como alternativa a los métodos y programas oficiales que consideran caduco. Germinal para el grupo significa una célula que engendra otra célula. Alternan la práctica artística con la educación.

El colectivo mantiene una clara postura de conciencia social e incide en el arte político, creen en el lenguaje artístico como medio efectivo de expresión y reflexión del medio social, así mismo, impulsaron el trabajo colectivo frente a la creación individual.



Se insertan en las demandas sociales y rompen con los formatos tradicionales al recuperar elementos populares para incidir en las marchas con carteles, plantillas y las mantas como productos artísticos. Ya que mencionan que esta última les llevo a reconocer la calle como espacio de reproducción cultural.

Su figuración es realista, utilizan algunos formatos que provienen de la historieta y de la gráfica, así como también de soportes lingüísticos. Las mantas son reformuladas en lo estético e ideológico ampliando el espectro crítico al no quedarse en simples consignas, producto de su momento histórico ya que son determinadas por la demanda a la cual responden específicamente.

Crean una biblioteca David Alfaro Siqueiros, así también, una sección de “Mantoteca” en la ciudad de Netzahualcóyotl.

Su trabajo los lleva a colaborar con el Ministerio de Cultura de Nicaragua apoyando el programa de Alfabetización donde llevan a cabo talleres didácticos de serigrafía alternativa, producen mantas para el pueblo nicaragüense y un mural a invitación de las autoridades sandinistas.



Grupo Germinal



Março (1979)

Integrantes: Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Alejandro Olmedo, Mauricio Guerrero, Sebastián.

El investigador A. Híjar (2007, p. 415) observa que surge de Tetraedro y de Narrativa Visual. Su objetivo es provocar una transformación de los mecanismos de producción e interpretación de los fenómenos semánticos de la sociedad que los genera, así como el estímulo a una comunicación sistemática y a una apropiación del lenguaje por esos mismos sistemas.

Su trabajo artístico es intervenir en el contexto urbano con premisas del arte conceptual, sus acciones involucraban a la gente que en ese momento circulaba por el lugar, a través de, la palabra y solicitar su participación con la intención de que tuvieran una reflexión colectiva de los condicionamientos que imperaban de índole social y cultural. De ésta manera, Março asume la comunicación social al confrontar la despersonalización, la indiferencia, el a-nonimato como las tensiones sociales que imperaban en el medio urbano. La acción el “poema topográfico” realizado en las calles, además de, publicaciones del “poema urbano” es ejemplo de lo anterior mencionado.

Sus integrantes creen que las necesidades sociales fue la causa principal que los agrupó. Los planteamientos que llevaron a cabo en la práctica se vieron modificados pero conservaron el trabajo no-objetual, efímero, la participación colectiva, realizaciones individuales de planteamientos teóricos de grupo (poema Topográfico) de realizaciones individuales, y la distribución individual en un aglutinante colectivo (poema Telegráfico).

Para ellos la interdisciplinariedad, la economía en la división del trabajo, la afinidad en la necesidad común, la distribución en diferentes segmentos: marginal, urbana, recurrente, etc., la comunicación en un público heterogéneo, son factores



que constituyen su trabajo grupal. Puntualizan en el cambio que se debería dar en el espacio urbano más a un intercambio cultural que a meras negociaciones entre lo público y privado.



Grupo Março

Las intervenciones artísticas en el contexto urbano de la ciudad de México en la década de los setentas por los Grupos implicó que la antigua relación del artista, obra y público se viera replanteado, el trabajo colectivo para los Grupos nace como una alternativa a la práctica artística individual, como indican los miembros del Grupo Germinal que concuerdan que el trabajo colectivo se da por una necesidad individual y de una noción distinta que implicaba asumir lo social, por lo tanto, llevar a cabo una práctica diferente como fue la colaboración en colectivo. Una solidaridad y de aprendizaje mutuo, Grupo SUMA, “Dentro de la practica que hemos realizado como grupo, la experiencia ha demostrado que el trabajo colectivo ligado a un interés común es la más rica dinámica para el desarrollo de una visión más amplia relacionada con la propia práctica artística” (C. Híjar, 2008, p.134) y en una necesidad de redefinirse como indica Cesar Espinoza integrante del Grupo Colectivo indicó que en algún momento del proceso de grupo los integrantes tienen que definir una posición política ya que eso integra o separa.

El contexto histórico del que formaron parte y la manera de abordarlo dio como resultado un arte comprometido con los lugares, antecedente de lectura, donde el contexto espacial no



tan sólo es físico, y que, al integrar las diferentes comunidades donde desarrollaron su trabajo, como se pudo observar, asentaron la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas. El arte que desarrollaron en esta perspectiva, se conecta con las problemáticas sociales y estrecha críticamente sus lazos con la política.



2 PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE MI PERCEPCIÓN COMO ARTISTA ANTE EL CONTEXTO

Proveniente de una formación artística tradicional: dibujo, pintura, escultura, fotografía; mi experiencia en la práctica me condujo a la experimentación con el arte instalación.

Esta manera de pasar de medios bidimensionales a medios tridimensionales y, en cierta forma, de contaminar los diferentes géneros me llevó a incursionar en propuestas híbridas, en donde nació la preocupación por el estudio del espacio y el tiempo, lo cual a su vez, me llevo a involucrarme con el espacio urbano.

A partir de este transitar por trabajos, géneros y espacios, me di cuenta que mi propio proceso creativo había sufrido transformaciones y de esto pasé a la investigación sobre las maneras diferentes de hacer y utilizar un medio híbrido. En ese tiempo me llamaban la atención manifestaciones artísticas donde no se encontraba su propuesta en un medio específico, retomaban conceptos de las diferentes disciplinas. Los artistas que me llamaban la atención creaban estrategias para trabajar con la gente como manera de producir y circular su obra. Por supuesto, al involucrarme en el arte público cuestionó mi postura respecto al artista como creador, a la obra única y al público como espectador o, en qué sentido todos ellos han variado para dar paso a una postura actual que refleje la situación del arte que hoy se hace.

Una parte era el exterior, el afuera, si el espacio pero ya con connotaciones del lugar, del sitio, del contexto, pero en una dicotomía mi interior respondía a querer hablar de mis propias experiencias.



Ante tal proceso comencé a trabajar por pasos. Una parte, fue la confrontación de mi trabajo con lo que se está haciendo con respecto al arte contemporáneo; bajo la perspectiva del crítico Paul Ardenne quien define Un arte contextual (2006) a la experiencia real del arte contemporáneo a través de la mirada de la realidad. Una vez que asumí que lo que quería era ir hacia “afuera” el contexto tomó relevancia, también en ese sentido mi trabajo se “reorganizó” ya que me condujo a trabajar ya no tan sólo en construir un objeto, sino también, valorar el espacio que habita la gente; esto me condujo a experimentar diferentes prácticas, modos, estrategias, lugares, además de incluirme en colaboración con artistas y públicos en coparticipación para asumir una postura donde la producción se dé colectivamente.

Por otra parte, una situación personal, de vida, que me atrevo a decir quizás tuvo repercusiones en mi estado mental y físico como la pérdida de cabello, lo que influyó en mí para proponer una serie de objetos artísticos que tomara como material mis cabellos desechados y materiales encontrados en la calle. Ya que mi interés es conformar un cuerpo abyecto a través de objetos desechados tanto del cuerpo humano como de un cuerpo social.

La cuestión de pérdida se inserta como concepto a ser desarrollado y el desecho se integra como material reciclado que junto con otros elementos al ser maniobrados son abyectados al exterior a la calle como una acción donde el artista creador desecha lo que ya no le funciona. Hasta qué de poco en poco se deseché a sí mismo, de manera de decir que de él implica un desplazamiento, un cambio de postura.



2.1. DESECHAR LO QUE YA NO FUNCIONA

Años atrás me levantaba y observaba en la alfombra de mi cuarto y de la sala cuanto cabello se me había caído en el transcurso del día anterior, mi cuerpo en estado de crisis respondía desechándolo de manera exagera. Había tenido un cambio brusco en mi vida y una caída anormal del cabello denotaba algo más.

Para Kristeva (1983, p.10) el desecho como el cadáver, indican aquello que se descarta permanentemente para vivir. Aquellas impurezas que muestran el borde de nuestra condición como viviente. “Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadaver*.” Contraposición de sujeto/objeto donde implica la diferencia espacial de lo interno “yo” con lo externo la cosa expulsada, sustancia fantasmal que al no reconocerse en lo expulsado está íntimamente ligado en una especie de repulsión y atracción.

Pero esta dicotomía implica algo más complejo en un constructo socio-cultural se rechaza lo que nuestro organismo o nuestra sociedad expulsa por tener una condición vil. Mientras que la abyección opera en lo psicológico de cómo nos conceptualizamos en nuestra psique, condiciona lo captado por nuestros sentidos que dan información de nosotros mismos como de los demás, además de, la percepción que tenemos respecto a nuestro entorno social. Por lo tanto, lo abyecto y la abyección conjugan un estado de oposición que perturba identidad, sistema y orden e indica un lugar o una práctica transgresiva al no respetar límites, posiciones, reglas o al manejar prohibiciones del orden social, cultural, moral, personal, entre otros.

A este respecto, mi interés sobre lo abyecto es retomar la operación de expulsión, como también de integrar materiales



de desecho, y la inserción de la emoción como elementos que constituyen las siguientes propuestas a la vez que el contexto va generando importancia de producción.



2.1.1. TRES OBJETOS ARTÍSTICOS CON MATERIALES LOCALIZADOS

Propuesta hacer una especie de cartografía abyecta de mi entorno inmediato. Contraponer la pérdida en éste caso el desecho del cabello con elementos encontrados o seleccionados de manera de remarcar una situación de localización tanto de los objetos como de mi misma:

Del cuerpo, la acumulación del cabello expulsado; de la recámara, se recorto un pedazo de alfombra; de la basura de la casa, se rescató empaques de plásticos de focos; de la calle, un alambre encontrado de aluminio.

Primer objeto

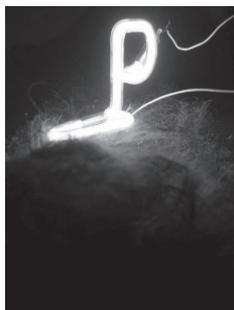
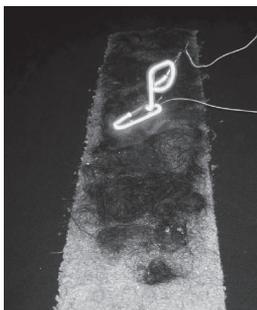
Materiales: tapete, cabello, pegamento, la “p” de luz de neón.

En esta primera propuesta, lo que fue detonante fue el recuerdo del estupor de recoger el cabello acumulado diariamente en la alfombra.

El procedimiento es recortar un pedazo de alfombra, pegar en ella el cabello de varios meses. Al observar que en mi produce el tapete de pelos un choque de sensaciones de suavidad, y de proyección al saber qué es una extensión muerta, y no queriendo reconocerme, alejo la mirada para involucrar un contraste visual que se produce al agregar la letra “p” de luz de neón que acentúa las formas que el pelo genera, hace ver endeble el cabello al estar expuesto a la luz con peligro de incendiarse.

También la letra “p” puede darnos que pensar si uno se hace la pregunta de porqué esa letra, en un juego de adivinar que palabra puede ser puede decir más de lo que deja ver.





Fotografías del "Tapete de pelos" con la letra "P" de luz de neón. 2007.

Segundo objeto.

Materiales: dos empaques de plástico de luz, cabello, la letra "s" de luz de neón.

Cualquier cosa que compremos tiene un empaque, la presentación de su empaque varía según la necesidad por la cual fue producido, entre el artículo y éste se encuentra el embalaje, aunque muchas veces pasa a ser las dos cosas: el que protege y muestra, es el caso de los que están hechos de plástico que funciona como protector a la vez que, muestra lo que resguarda, pero cuando alguien utiliza lo que contiene pasa rápidamente a ser basura. Esos embalajes conservan la forma de lo que protegían: su contenido ausente, apenas sus formas dejan ver lo que posiblemente contuvo el molde vacío.

El empaque de focos se utilizó de dos maneras: uno fue utilizarlo como molde para obtener un objeto de yeso con cabello fig. I. Dos, se reutilizó para empaquetar cabello fig. II.





I II
 "Empaquetar cabello I y II", empaque de focos, cabello,
 luz. 2007.

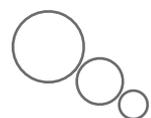
Los nuevos objetos producidos al agregarles luz trae a colación una reminiscencia de funcionalidad donde la materialidad pasa a segundo plano; ya que lo que importa son los conceptos que los mismos materiales proporcionan, es decir, al reciclar los embalajes de plástico se obtienen de ellos, un molde vacío, en el cuál, se observa una pérdida de corporalidad ya no está el objeto que contenían, hace pensar en su anterior funcionalidad que como contenedor tenían, y que se ven transformados al ser vaciados y presentar ahora residuos.

Éstos objetos artísticos lo que presentan son residuos: de la persona (yo), de la industria (el tapete y los empaques), además que, es importante mencionar los lugares donde fueron obtenidos para ir construyendo un diagrama donde se pueda dimensionar la pérdida a través de lo cotidiano, del diario vivir o buscar referencias en el espacio tiempo cotidiano para ubicarse.

Tercer objeto.

Materiales: alambre, cera, cabello.

Como se mencionó antes, el alambre es el que se encontró en la calle, entonces como una pronunciación, tendría que regresar a ella pero de manera diferente: manufacturado.



De esa manera, es hacer una araña que genere simbólicamente una red que se conecte con las anteriores piezas y con diferentes lugares.



1. "Araña con huevos", alambre, parafina y cabello. 2007.



2. Foto de dónde se dejó la araña. 2007.

En un símil de cómo cae el cabello no importa ni el momento ni el sitio donde cae, recreo una rutina para caminar con la araña y sus huevecillos con el propósito de irme deshaciendo de ellos más al azar que buscar el sitio de caída. La intención de tirar la araña se genera como metáfora de tirar lo que ya no funciona en el sentido de cuestionar al artista creador que produce objetos fetichistas y su manera de exhibirlos.

Al momento que le tocó a la araña no la quería tirar, justificaba a través de posiciones éticas de no dejar basura que no fuera biodegradable en espacios verdes, o si era en otro lugar como la calle ¿porqué poner más basura?, etc. La sentí cuando la dejé, y ella no fue dejada al azar ya que al resistirme buscaba el lugar ideal para tirarla, hasta que lo encontré, sino fue el mejor lugar al menos el idóneo. Como cuesta dejar las cosas cuando uno crea lazos afectivos.



2.2. HACIA EL CONTEXTO Y LA OBRA PROCESUAL

El contexto son circunstancias donde se inserta un hecho en un lugar y tiempo específicos, concepto que involucra la realidad, para Ardenne (2006), la realidad es también lo que es actual y relativo, más que al presente, al devenir y al fenómeno, a la imbricación de los hechos, continuamente reactualizada, al mundo que se desarrolla” (p. 14). Contexto proviene de la palabra “fusión” del latín vulgar contextus, de contextere “tejer con” la realidad (p.15).

Por lo tanto, en una perspectiva micro del espacio donde acontece nuestro diario vivir, lo que enmarca nuestra vida cotidiana deja ver esa pequeña diferencia singular de su particularidad que todo contexto tiene; y al englobar las diferentes miradas de esos diferentes espacios puede acercarnos a lo que es la realidad.

Para el autor un “arte llamado contextual” agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad... el arte se encarna, enriquecido al contacto del mundo tal y como va, nutrido, para bien o para mal, de las circunstancias que hacen, deshacen, hacen palpable o menos palpable la historia (p.15). Un arte de contexto sin intermediarios entre la obra y la realidad; mientras que el artista bajo un arte de circunstancias, según Ardenne, se posiciona en un trabajo que “compromete prácticas de intersubjetividad, de reparto y de creación colectiva” (p.28).

El procedimiento serían esas estrategias de producción (Michaud, 2007, p. 44) de una obra que van más hacia la intervención dentro de un contexto en específico, en el acontecimiento, del aquí y ahora (Maffesoli, 2007, p. 148-149), a la presentación que conducen a una experiencia (Delgado, 2008, p.31). Si bien, se inscriben en el lugar, el tiempo es el de la confrontación inmediata, tiempo efímero del momento



en el cuál se lleva a cabo la acción e implica que lo inesperado, el accidente conformen un proceso abierto, en este caso lo importante no es el resultado, la obra terminada, sino el proceso adecuado para propiciarla. De esa manera se contrapone a la forma acabada y única, donde su cualidad es la de ser “obrado” en su tiempo real —obra procesual—. Así bien, una obra abierta o mejor de procesos abiertos.

Cuando el artista, el orquestador, el autor se desplaza en busca del sitio adecuado donde trabajar, y bajo que contexto; hay un posicionamiento respecto a la realidad ya sea en situación, interacción, participación, a manera de, criticar la institución, el negocio del arte y cuestionar la función política de los mecanismos de distribución como develar las estructuras de poder. En cierta forma, esto último es lo que lo une con el arte público actual.

En ésta perspectiva, la presencia en la vida pública como artista de contexto busca otro público más cercano a la propuesta que hace Brea (2005) respecto a:

Reinventar al público pues al permitir que el espectador articule una respuesta y una conducta se da la oportunidad de que exista como sujeto, a la manera de observar de Negri y Hardt el espectador al hacerlo redistribuye el control del poder sobre la producción de la verdad, que es el único poder que hace al hombre libre (p.15).

Así bien, más que buscar un espectador, buscar al ciudadano, un coparticipe, un colaborador para crear en colectivo.



2.2.1. INTERVENCIÓN: QUE SE LLEVE SU CASITA.

Intervención en la plaza de la Concepción muy cerca de la plaza Garibaldi.

Materiales: cartón, hule, pintura.

Esta propuesta varía la perspectiva en el sentido que ya no se trataba de partir de mi misma como persona que desecha sino de ampliar a observar que la sociedad hace la misma operación. A través de, conservar este concepto es como se selecciona el lugar donde se va a llevar a cabo la propuesta.

Se selecciona la plaza de la Conchita ubicada a unas calles de la plaza Garibaldi y enfrente de la iglesia de la Concepción, se encuentra también, un refugio para gente que vive en la calle donde ahí pueden comer y dormir esto hace que la plaza se encuentre llena de indigentes. Con estas particularidades propias del lugar, la propuesta que se propone es dejar una casita de cartón geométrica como la dibujan los niños. Se busca con esta acción un choque entre el juego de llevar una casita y dejarla a traer a colación la institución al colocar en la plaza una casa de cartón de manera de cuestionar esas promesas no cumplidas como la que todo ser humano tiene el derecho a tener una vivienda digna.

Por otra parte, es diluir al artista creador ya que no interesa que ha obrado o creado, sino lo que importa aquí, es la acción de llevar algo y abandonarlo, cortar abruptamente una historia que se va formando con el objeto. No me quedé a ver qué pasaba con la casita tomé fotos y salí del lugar, metros adelante un indigente me alcanzó y me dijo: “que se lleve su casita” titulo que le dio nombre a la intervención.





1. Fotos de elaboración de la casita de cartón.



2. Casita dejada en la plaza de la Concepción. Intervención. 2008.



2.2.2. INTERVENCIÓN: CIUDAD B/N

Vitrina de la estación del Centro Médico.

Materiales: pintura acrílica blanca, negra, gises blancos, carbones, 10 paquetes de cuatro fotografías polaroid, papel, plumas, pegamento.

El proyecto planteó construir una ciudad blanca, negra a través del dibujo, la fotografía, y la escritura en una de las vitrinas de la estación Centro Médico. Con el objetivo de hilvanar historias, pensamientos, situaciones, etc., en relación de cómo perciben la ciudad que viven y transitan las personas. Para ello, se involucra a la gente por medio de plantearles un intercambio de colaboración por una fotografía de participación.

La dinámica fue:

La pared de la vitrina se dividió por el color blanco y negro en cada espacio se escribió su respectivo nombre: ciudad blanca o ciudad negra. Se abordó a la gente que transitaba el pasillo en ese momento y se le preguntó si les gustaría ayudar a construir la “ciudad blanca o negra” a cambio de una foto polaroid, sí respondían que sí, primero contestarían las preguntas: ¿para ti que sería la ciudad blanca?, ¿para ti que sería la ciudad negra?, escritas en dos papeles diferentes, al final firmaban con su nombre o con un seudónimo.

Paso siguiente, se les tomó una foto con una cámara polaroid para colocarla, ya sea en, el espacio blanco o negro decisión del participante, además de, preguntar que entorno les gustaría para su foto retrato; por ejemplo si seleccionaban la pared negra se pegaba ahí su retrato y se dibujaba lo que pidieron de entorno, mientras que, en el otro espacio en éste caso de la pared blanca se pegaba el papel donde escribieron que pensaban de la ciudad negra. A cambio de su participación se tomaba y daba



una nueva foto con el texto que no se pegó como recuerdo de haber colaborado en la acción.

De esa manera, al pasar los días la ciudad B/N se fue construyendo y creció conforme fue incluyendo nuevos inquilinos. En cierto sentido, se buscó que interactuaran diferentes lenguajes de comunicación, también se quiso mostrar que los diferentes espacios se trastocan constantemente y a diversos planos ¿de conciencia?, ¿de lenguajes?, ¿de qué? Así que, qué puede ser la ciudad blanca o qué puede ser la ciudad negra un conjunto de matices blancos, negros.



"Ciudad B/N", intervención en las vitrinas del metro, 2008.



Esta intervención ya tiene otra perspectiva, en la búsqueda de estrategias para producir se llega a encontrar la colaboración de la gente y en este proceso me convierto en un intermediario que dibuja los deseos de la gente que participa. Aquí, el lugar no es físico se traslada a la percepción que la gente desea para vivir la ciudad que se va construyendo y que traen en evidencia la percepción de como quisieran vivir la ciudad en éste caso el DF.

La intervención agregó algo que no había experimentado la co-presencia que hubo con la gente que participó al irse construyendo la ciudad blanca o negra, la experiencia del aquí/ahora. También se puede observar que ingresó un elemento que enriqueció la propuesta como fue la escritura que hace que la intervención se volviera híbrida, al integrar la participación de la gente no tan sólo de su vivencia, sino también, su propia experiencia la cual se dejó ver en los papeles donde escribieron para ellos que era la ciudad B/N.

La Ciudad B/N perteneció a un proyecto más amplio: 7 Líneas (colectivo 2.50, 2009, siete-líneas), intervenciones, performance que se llevaron a cabo simultáneamente en las seis vitrinas restantes que se encuentran en la estación Centro Médico. Al accionar en su conjunto, el ambiente y la fluidez del lugar cambiaron por un momento, además de la rutina del usuario del metro se vio modificada.



2.2.3. INTERVENCIÓN: LA MALETA COMO RECEPTORA DE COSAS PARA PERDER

La maleta, como llego a mí. Hay una historia implícita de amor y abandono.

Una vez, un amigo me pidió que le ayudara a deshacerse de una maleta, era de su exnovia, por amistad, acepté, diciéndole que le daría la maleta al que recoge la basura de mi casa.

El día de darme la maleta fuimos a la Cineteca, ¡puf! no recuerdo que título tenía la película, era una japonesa; salimos del cine por un café al Jarocho, durante el recorrido me llevó a los lugares donde había convivido con su ex, donde la conoció, donde vivieron y él recordaba que con esa maleta fue a recoger la ropa muchas veces a la lavandería. Un trago de café una mirada y comprendí que se estaba despidiendo de esa historia.

Y en verdad pensaba dársela al de la basura pero recordé que no era buena idea. Así que, decidí embodegarla para tirarla en otro lado. Hasta que un buen día me la encontré y decidí abrirla.

¿Qué encontré en la maleta? Fotografías, libros, su diario personal, documentos, dibujos, grabados, algunas cosas personales, etc.

Los objetos, el desahogo de mi amigo, las historias que se entrelazaban o se podrían entrelazar me hicieron pensar en hacer algo con ello antes de tirar la maleta.

Propuesta

La maleta como receptáculo de cosas para perder, es decir, llegó a mí la maleta a través de un proceso que hace mi amigo para perderla y la conexión implícita de maleta con viaje.



Cuando uno viaja quisiera o es el deseo secreto que suceda algo que nos transforme para bien. Entonces, si la maleta en si misma contiene el concepto de viaje; en una situación de desapego que se dejaría en ella con el deseo interno que se transforme; o bien, si hay que deshacerse de la maleta que quisiera uno dejar en ella para perder.

Así que, ¿qué quisieras dejar?, ¿qué me gustaría perder?, con esta pregunta comienza una acción.

Primera acción, activar la maleta.

Intervención de la maleta como receptáculo de cosas para perder.

Viernes 3 de abril del 2009 (Se selecciona ese día porque es el último día de trabajo antes de salir de vacaciones de Semana Santa).

El día de la acción comienza muy temprano, tomé la “maleta” la abrí y metí una carta que minutos antes había escrito, en un párrafo decía que debía deshacerme del vestido largo negro que solo me he puesto dos veces. No, y mejor metí en ella dos blusas que use en dos épocas o edades distintas: una cuando tenía 24 años y otra cuando tenía 28 pero que marcan cambios en mi vida (pensé que era un buen momento de deshacerme de ellas). No me pude resistir y tomé un cuadro de timbres de Frida Kalho que pertenecía a la maleta como intercambio de dejar algo y tomar otro

Como se explicó antes la acción tenía que tener no la condición de vacaciones pero si de viaje. Decidí viajar con ella en la ciudad, no sabía a ciencia cierta que iba a pasar con ella en ese momento. Llegué a la terminal TAPO a apoyar una serie de intervenciones que el colectivo 2.50 accionaba, la maleta se dejo en diferentes sitios al paso de los transeúntes por tiempos indefinidos y nadie la tomó.



Por la noche un amigo me comenta que hay una fiesta de despedida de uno de sus amigos que se va a radicar a Cancún. Llegué al departamento y coloqué la maleta sobre la alfombra y me retiré del lugar.

Proyecto la maleta como receptáculo de cosas para perder. Acción 2009. La maleta fue dejada en un departamento que ese día festejaba la despedida de alguien.



1. y 2. La maleta como receptoras de cosas para perder, intervención, 2009.

Segunda acción

En una situación de desapego

Que es lo que sucedió con la maleta a ciencia cierta no lo sé, no estuve ahí, mi amigo del departamento posteriormente me comentó que él explico a los que se encontraban en el lugar que se trataba de un proyecto artístico, por lo tanto, podían abrir la maleta para ver que contenía, al abrirla todos los presentes comprendieron que se trataba de dejar algo, en ese momento todos tuvieron la necesidad de dejar algo, tanto objetos personales y papeles escritos de lo que se querían deshacer.

La intervención se adjudicó una especie de intimidad: el momento que necesitaron los que se encontraban presentes para saber que dejar; también integró en la propuesta el intercambio espontáneo que algunos de los participantes hicieron al dejar y tomar algo de la maleta.



En éste punto se pudo observar que el proyecto ganó emotividad y relato, en el cual se abre a procesos abiertos, se convierte en una obra que todavía se encuentra en proceso.

Posteriormente la maleta regresa a mi ya que el inquilino del departamento salió rumbo a Oaxaca.

Amigos que han participado:

Itan antes de irse a España dejó una foto infantil de un señor encontrada en el metro

Mayra antes de irse a Guanajuato intercambió fotos.

Marco antes de irse a Oaxaca no comento que dejó o que intercambio.

Brígida antes de regresar a Francia dejó para la maleta dos fotos suyas.

También al comentar que es un proyecto procesual y que no sé cómo va a finalizar comenté que lo único seguro que tengo respecto al proyecto es que tengo que hacer un viaje con ella. La maleta tiene dos condiciones de cómo no deshacerse de ella: no quemarla “para que hacer más smog” y no tirarla “puede producir un accidente”, argumentos que me dieron del porqué se me dio la maleta.

Amigos artistas han comentado respecto a ello:

Marco Rodríguez, es esa cuestión de desapego.

Yuvia Pérez, que haga viajes y tome fotos de la maleta en diferentes lugares.

Lorena Orozco, localizar la dirección de la que era dueña de la maleta para regresársela.

Mayra León, que se expongan las cosas en algún momento.



Ariadna Gómez que termine el proyecto en intercambio propone que se haga con comida.

A grandes rasgos he escrito lo que cada uno propuso para finalizar el proyecto.

<http://proyectolamaleta-viajera.blogspot.com>



3 TRABAJO COLECTIVO VERSUS OBRA COLECTIVA

El trabajo en colectivo implica trabajar en conjunto, escuchar al otro y estar atento al interés del colectivo, muchas veces, se complica el trabajo por intereses propios, por no saber demarcar los diferentes campos profesionales, familiares, etc. y que muchas veces tiene que ver con los afectivos, también, hay ocasiones que se tiene que negociar los egos individuales para mejora de la obra propuesta. Lo anterior, muestra una parte de trabajar en grupo; ya que, en la práctica se han encontrado diferentes maneras de llevarlas a cabo, una de ellas implica involucrar a personas que no conoces, y que, por lo tanto genera otras dinámicas.

Este capítulo se centrará en 5 propuestas de intervenciones artísticas donde el trabajo se hizo colectivo y produjo en los diferentes proyectos diferentes maneras de colaboración. Por ejemplo: una, es la propuesta donde se borra la individualidad y el colectivo asume toda la intervención artística; otro, es la que tiene que trabajar en subgrupos para llevar a cabo una propuesta más compleja, uno más, donde la individualidad funciona para hacer manifiesta una preocupación propia y se ve apoyada por los demás (Proyecto Aguilita, Anatomía primo Verdad, Cascadas Proyecto Real del Monte).

En el trayecto de estos dos años que implicó cursar la maestría se conformó dentro del Taller Arte Urbano bajo la titularidad del profesor Eloy Tarcisio un grupo de trabajo interdisciplinario: Colectivo 2.50, el cual desarrolló, experimentó diferentes estrategias, tácticas, entre otros de llevar a cabo intervenciones artísticas en el espacio público.

En general lo que buscaba el colectivo al llevar a cabo las intervenciones en el espacio público era entablar un diálogo



con el otro, con el transeúnte, el público, el que está a lado, con el peatón con el que vive y recorre la ciudad en si con la gente en general en que por aras del destino se encuentra en el momento de la intervención. Crear un estar juntos con la gente, más cercano a la afección.

De manera, de plantear situaciones provocar interacciones, acontecimientos en un aquí y ahora; en el cual, tanto nosotros que planeamos como la gente que participa se lleva una experiencia a la vez que ambos experimentamos una vivencia, y con ello, modificar la forma tradicional de la obra de arte, la circulación de ésta y el público, ya que en estos proyectos el público de ser pasivo pasa a ser activo al ser colaborador de la obra coparticipe de la realización por lo tanto de una obra colectiva.

El método de trabajo se generó a partir de localizar el lugar donde se llevó a cabo la intervención y se hace un estudio previo de contexto, los proyectos que se realizaron en las ciudades de Cuenca, Ecuador y la del Estado de México, Toluca (en mi caso ciudades que no conocía), integra como estrategia de acercamiento un taller de Arte Urbano para involucrar, así como, de encontrar los diferentes lugares a intervenir.

Quiero aclarar que muchos de los proyectos propuestos aquí participaron de propuestas más amplias y extensas, y que, sin en cambio, yo me centré a hablar de aquellos en los cuales me vi completamente involucrada de manera de acercar la idea, la discusión, la propuesta, la realización de las diferentes intervenciones en servicio a esta investigación.



3.1. PROYECTO AGUILITA: INTERVENCIÓN PLAZA DE LOS DESEOS

Proyecto artístico de intervención en la plaza Aguilita, nace de una invitación de Casa Talavera al cumplir seis años, los cuales proporcionaron facilidades para que la ocupación no tuviese problemas.

El colectivo 2.50 realizó un recorrido previo para conocer el lugar, observarlo, en sí de llevar a cabo un estudio de contexto, investigar todo respecto del lugar en éste caso de la plaza y de sus alrededores. Posteriormente en grupo se llevó a cabo una lluvia de ideas y se seleccionaron las que mejor fundamento encontramos en ellas:

La fuente del lugar, un águila parada en un nopal nos lleva a la historia que dice que es ahí el lugar mítico donde los aztecas encontraron la señal. También la función que le da la gente a las fuentes de arrojar una moneda y pedir un deseo.

Estas ideas fueron claves para que se propusiera un proyecto donde la gente participara en construir la intervención artística.

Los integrantes participaron en escribir las ideas de forma de hilvanar el concepto para que al final un integrante se encargara de definir el escrito dando peso más al trabajo en colectivo donde el concepto, la producción, al día de la intervención se trabajó en conjunto.

INTERVENCION

Los seres humanos tenemos deseos, anhelos hacia un bienestar general, pero que conforme vamos creciendo tendemos a irlos minimizando, perdiendo u olvidando, en buena medida, por estar inmersos en un mundo donde los bienes no dan cuenta de los sentimientos más profundos del ser humano.



Plaza de la aguilita se encuentra ubicada en el centro histórico de la ciudad de México. Representa un lugar mítico de creación de ciudad que se funda en torno a la idealización de lugar prometido.

En contraposición, el centro de la plaza es un lugar poco transitado, oasis en medio de un bullicio interminable.

Generar un lugar de reunión, comunicación y entendimiento del otro a través del deseo. Partiendo de la idea de la fuente de los deseos se intervino la plaza con banderas de cuatro colores, que contenían escritos los deseos de las personas que habitan y usan el espacio, partiendo del centro como la fuente salieron estas y cada línea llevaba un color de acuerdo a la visión prehispánica de los puntos cardinales y sus colores (blanco, rojo, amarillo, azul). Tomando la idea budista de las banderas de oración que al estar en los espacios abiertos el aire recita mil veces más la oración, los deseos puestos en las telas se repetían cada vez que el viento ondeaba las banderas. De esta manera el lugar queda lleno de deseos que al repetirse constantemente por los habitantes del espacio, llegaran algún día (colectivo 2.50, 2009, plaza aguilita).

Realizadores:

Itandehuitl Orta, Helena Ospital, Marco Rodríguez, Argelia Leodegario, Felipe Ocaña, Miguel Rosales.

Dinámica

Recaudar o pedir deseos a la gente que habita el entorno de plaza.

Transcribir los deseos en las telas de diferentes colores.

Montar las banderitas de tela en los lazos.

Tensar los lazos en las cuatro direcciones antes mencionadas, salidas de la fuente.



Pintar las monedas de 10¢ de diferentes colores (azul, rojo, amarillo, blanco).

Los mexicas asignaban a cada rumbo un color, así, el rumbo sur será identificado con el color azul o verde asignada como una región húmeda. En contraposición con esto el rumbo norte, asociado al color negro o amarillo, considerado como el rumbo de lo seco y de la muerte. El oriente, era el lugar por donde salía el sol; su color era el rojo, era el rumbo masculino del universo y los guerreros acompañaban al astro en su recorrido. En contraparte o formando dualidad con él, estaba el rumbo del poniente representado por el color blanco, asociado a lo femenino, era por donde el sol caía en las tardes para ser devorado por la tierra y ser parido diariamente por el oriente.



“Plaza de los deseos”, intervención en plaza aguilita, 2007, colectivo 2.50.



3.2. PROYECTO EDIFICIO: INSTALACIÓN-INTERVENCIÓN “ANATOMÍA PRIMO VERDAD”

El siguiente texto se conformó de varios escritos que cada uno de los participantes escribió a partir de largas jornadas de charlas sobre cómo intervenir el edificio. Para llegar a un concepto propuesto en colectivo se tomaron las ideas claves de los textos.

CONCEPTO

Dentro de parámetros del arte urbano se localizaron tres elementos que nos eran importantes para acercarnos a la problemática del lugar que consensamos tratar:

La Arquitectura y su contexto específico. El Edificio Cárdenas (ubicado en el primer plano de la ciudad a un costado de palacio Nacional) es un ejemplo micro que a nivel macro es lo que sucede en el Distrito Federal. El desempleo forma parte de su contexto específico, el comercio formal e informal.

Observar al edificio como un organismo vivo, compararlo con el cuerpo humano, de manera anatómica, diseccionar ese cuerpo para percibir la historia, hacer una autopsia para comprender, a través de sus partes los elementos que lo componen. La estructura arquitectónica como la epidermis, la sangre como las relaciones sociales generadas por los usuarios y los órganos, los habitantes con los diversos usos que le dan al espacio.

Uso del espacio como dimensión palpable de los flujos económicos y mediáticos, donde al construirse evidencian el manejo controlado de individuos y grupos sociales, donde la Arquitectura se muestra como la manifestación más evidente de los pulsos que pernean y reconstruyen continuamente las ciudades y los grupos diversos que hacen uso de ella.



El diálogo con el otro.

Partir del relato, entablar historias a partir de lo que nos contamos unos a otros. Hacer una historia de historia, generando un conjunto de relaciones de entendimiento del otro. Esa será la función del arte, en éste proyecto, entablar diálogos, o tratar de hacer vasos comunicantes entre los individuos.

ESTRATEGÍAS

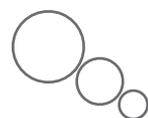
Acciones, instalaciones, diferentes medios artísticos, ocuparon esta intervención para englobar lo complejo que el lugar proponía, como se podrá observar el estudio de contexto fue fundamental para proponer estrategias y tácticas a seguir.

Primer acercamiento, formar grupos para ir a quedarse a dormir, de manera, de convivir y comprender el sitio seleccionado. Un espacio público pero también un espacio privado el edificio mostró que contenía. Bajo esa perspectiva, se evidenciaron tres niveles de relación (intima, social y de lugar), así bien, tres espacios de intervención que iban de afuera hacía adentro con un intermedio que unía a los dos primeros (el departamento 15, el pasillo central, y calles aledañas).

Se acordó que la intervención fuera en un día, una intervención efímera, con obras procesuales y de participación de la gente, tanto de la que vive en el edificio como con el usuario y el transeúnte.

Primera Intervención: la calle, 13:00 hrs.

El edificio en relación con su contexto, la intención de presentarse a un público más general y trata una temática que influye en la vida que se desarrolla en el edificio. El proyecto Puestos de ambulante consiste en frases de desempleo, generadas de diferente naturaleza, anécdotas, cifras estadísticas, relatos personales escritos en hules de plástico de colores donde los ar-



tistas activan con tácticas de “torear”, es decir, de colocar los puestos en las calles y retirarse al momento de ver un policía.

Al momento de acercarse e instalarse en la calle Primo Verdad se activa una acción de dar café: dos personajes de “cafenautas” darán la bienvenida al lugar para dar paso a la siguiente intervención.

Segunda intervención: Edificio 16:00 hrs.

A manera de crear un diálogo con los usuarios y entablar una comunicación con la anterior intervención se propone crear una instalación donde colabore y participe la gente.

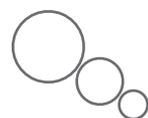
Instalación procesual de globos, en el pasillo central del edificio Luis Cárdenas se colocó una malla para detener 200 globos de helio. Los cuales estaban amarrados en “diablos” dispuestos para ello, a la par, las encargadas de esta instalación fueron pidiendo a la gente que se encontraba en el lugar que escribiera en las tarjetas que cada globo llevaba: una esperanza, o un deseo, o el día más feliz que haya tenido en el centro, para que posteriormente dejase ir su globo que se iba a detener en la malla. Finalizó la instalación quitando la malla, todos los globos salieron volando del edificio.

18:30 se liberan los globos y se activa la siguiente intervención.

En el segundo patio interior, en la parte de en medio donde se encuentran unas lonas, se proyectó imágenes de rincones, lugares olvidados, pequeño detalles del interior del inmueble.

Tercera Intervención: departamento 15, 19:00 hrs.

El departamento fue como el nudo, el punto de llegada, lo más íntimo del proyecto. Se pintaron en las paredes las figuras de la gente del edificio: los que habitan, los que venden desde siempre y los « nuevos ». Las figuras en alto contraste



de la gente fueron acompañadas de globos de historietas vacíos, para que la gente del edificio escribiera en ellos sobre su propia vivencia. También en cierta forma se buscaba los « compadrazgos » si es que existían y colocar las figuras en función de las posibles relaciones de amistad entre la gente.

En medio de la sala se ubicó un tatuador que tatuó a una persona del edificio para remitir al proyecto el cuerpo como memoria que en él se fue marcando las huellas del tiempo.

Cabe mencionar que en todo el proceso de la intervención hubo una performance (un personaje fantasma) que unió las diferentes propuestas con su presencia.

LUGAR Y FECHA

Anatomía Primo Verdad. 31-oct-08.

Intervención artística: Departamento 15.

Edificio Luis Cárdenas y calles aledañas.

Colectivo 2.50

Aunque todo el colectivo tuvo que ver se trabajo en subgrupos en una segunda etapa.

Calle: Ana Gómez, Miguel Rosales, Felipe Ocaña, Yuvia Pérez, Martha Escobar.

Pasillo: Argelia Leodegario, Itandehuitl Orta, Lorena Orozco, Marco Rodríguez, María Pía Vásquez.

Departamento: Edgard Gamboa, Elena Ospital, Eliana Cevallos, Mauricio Salazar, Verónica Cristiani.



Evaluación

Lo develado, lo oculto, lo que nos permite ver el edificio y la gente, lo que guarda y esconde, lo viejo, lo nuevo, lo que se activa o se desactiva, el adentro, el afuera, lo informal a lo formal, lo legal e ilegal. Lo que es tradicional y lo que no lo es, lo público, lo privado(o lo que es más exacto de lo íntimo), memoria pero también esa otra: olvido, de estrategias a tácticas y entre esas dicotomías un puente que une esas transiciones.

Lo anterior conduce al pliegue de Deleuze (1989), a la arquitectura barroca que más que estilo es el concepto aquí capturado en su multiplicidad.

Parte de las instalaciones que conformaron éste proyecto es la vivencia que toma parte el espectador involucrado en ese ambiente, atmósfera, usuario de ese espacio preparado para ser percibido por sus cinco sentidos. Buci-Gluckmann (2006) en su libro *Estética de lo Efímero* habla que muchas de las obras que surgieron en la década de 1960 tratan ese concepto: lo efímero. “Pues lo efímero es siempre promesa de ligereza, de transparencia y de ese materialismo aéreo... Como si el tiempo de las formas dejara sitio a las formas del tiempo”, la cuarta dimensión en el arte (p. 15). Espacio convertido en tiempo, inseparable unión se transforma en el andar del usuario al experimentar la instalación propuesta.

El intervenir en un espacio público implica que no tan sólo se quedé en la esfera del arte, sino que constantemente las fronteras se encuentran diluyéndose, lo sociológico, antropológico, ético, entran a escena; más que querer delimitarlo a un género, estudio, etc., es ampliar esos márgenes y ver que gana la pieza, la intervención dónde ya no es el objeto cerrado sino abierto, muchas veces procesual donde lo que importa es el proceso, convirtiéndose en un arte mestizo.



La intervención *“Anatomía Primo Verdad”* trata la cuestión de vitalismo, emoción, afección. Del suceso que vale por sí mismo como lo conceptualiza Maffesoli (2007) en lo que él denomina *presentéismo*. Reitera el autor que es claro que todo se vuelva suceso, y que no es necesario comprenderlo como algo excepcional, sino todo lo contrario, ya que se inscribe en la banalidad, participa en la vida cotidiana. Donde el tiempo se inscribe en el instante, en el encuentro, acontecimiento, suceso “donde la búsqueda del Otro ya no se pospone a un futuro lejano, la búsqueda de la relación perfecta con los demás ya no es tampoco para mañana, sino, por el contrario, potencialmente vivida hoy y sobre todo aquí”, el aquí ahora, el estar ahí. (p. 149). También en esta intervención entra el elemento de experiencia; y más aún, busca el devenir yo— Otro—Alteridad.

“Anatomía Primo Verdad” buscó generar nuevos intercambios con la gente del lugar que no sean meramente comerciales, crear otro tipo de participación de la gente, y el diálogo conjunción de narraciones integradas en la experiencia colectiva.

Intervención Anatomía Primo Verdad: Calles aledañas, pasillo y dep. 15. Octubre 2008



Intervención. Anatomía Primo Verdad: Calles aledañas, pasillo y dep.15. Octubre 2008



3.3. PROYECTO REAL DEL MONTE: ACCIÓN, INSTALACIÓN CASCADAS

Esta intervención se concretó a través de diferentes procesos o etapas de trabajo, con ello, quiero decir, que fue una obra que tomó fuerza por un trabajo cooperativo y en colectivo.

El proyecto Cascadas surge de la historia que cuenta que Alexander von Humboldt en sus diversas expediciones que realizó en el estado de Hidalgo se detiene muy cerca de Real del Monte a dibujar las cascadas (conocido hoy el lugar como Prismas). Hice una comparación rápida en mi mente de tiempo en lo que pudo haber visto Humboldt en el siglo XIX y lo que actualmente se ve en el paisaje.

Humboldt dio prioridad a los sentidos: la vista, el olfato, el oído, el gusto; de lo físico del estar en el lugar como técnica para adentrarse al estudio de la naturaleza y con ello describir también la historia de la cultura de ese entonces. Incansable viajero, en México sobre todo aportó un estudio geográfico de sus montañas y minas.

Con la idea de cascada, de ecología y de que los sentidos se activaran se visitó la cascada de San Pedro muy cerca del poblado. Se grabó en video a manera de un primer acercamiento al lugar. Posteriormente, al otro día hubo una acción colectiva en el sitio de recoger basura (Colectivo 2.50, 2008, Una imagen natural).

En el proceso de cómo intervenir, un punto que tomé en consideración era la basura que, sobresalía del paisaje, y que como tal se tenía que llevar a los lugareños fue por eso que la intervención se llevó a cabo en el poblado queriendo crear un choque digamos natural/ artificial, y despertar conciencia. Para ello a manera de estrategia se recicló los residuos: la basura recolectada por la acción, las fotos de registro, el recorrido de reconocimiento del lugar. Residuos era lo que tenía en ese



momento integrarlos a una nueva propuesta proporcionaba que tomara otra dimensión, potenciaba todos los elementos; era como montar un proceso sobre otro proceso donde cada uno sumó sus propias connotaciones.

Se seleccionaron imágenes para ser proyectadas en loop que mostraban las siguientes etapas: de reconocimiento del lugar, la cascada, el paisaje, la basura; el momento en que se llevo la acción de recoger basura y ponerla en costales blancos y el transporte de los costales al hotel donde nos encontrábamos instalados.

Cascadas. Acción-instalación 2008.

Presentada en la noche del viernes 12 de diciembre.

Proyección desde el hotel Paraíso Real a una pared que se encontraba en la calle.

El día de la presentación se agregó una acción para formar la instalación que consistía en el trabajo físico de caminar con los costales con basura e irlos formando poco a poco tomando de referencia el formato de la proyección de las imágenes antes mencionadas; además que, se escuchaba un audio de la cascada y del río, al terminar de formar los costales se prosiguió a pintar sobre de ellos con tinta negra la leyenda: Basura de las cascadas de San Pedro.

En conclusión pareciera que ahora el paisaje es la basura, montañas de basura. Que reflejan una despreocupada sociedad consumista.





Fotografías de la acción-instalación. 2008.

Materiales y apoyos

1. Imágenes proyectadas a través de un proyector: fotografías de Yuvia Pérez, Argelia Leodegario.
2. Audio: Yuvia Pérez, Verónica Cristiani.
3. Pintura Negra y asistencia en los medios digitales: Marco Rodríguez.
4. 24 Costales llenos de basura, recolección del colectivo 2.50
5. Video: Mauricio Salazar.
6. Fotografías registro: Felipe Ocaña.



3.4. LABORATORIO EXPERIMENTAL. TALLER DE ARTE URBANO

Surgen como estrategias para intervenir espacios en ciudades que no nos eran familiares, es decir, en primera instancia el taller se propone integrar a la gente interesada en el arte urbano y nada mejor que convocar a estudiantes que están deseosos en aprender, a cuestionar, a proponer, etc., pero también se establecieron vínculos con la Facultad de Artes de la universidad de Cuenca y gracias al apoyo de la Antigua Academia de San Carlos y al colectivo 2.50 se llevó a cabo el taller de arte urbano en dicha facultad que como finalidad tenía intervenir artísticamente en el espacio público de la Ciudad de Cuenca.

Posteriormente siguiendo la experiencia de Cuenca se participó en el Cuarto Concurso de Arte Abierto que convoca el Museo Universitario Leopoldo Flores, La Universidad Autónoma del Estado de México a manera de dar seguimiento al Taller y a sus planteamientos como propuestas pero ahora en el contexto de la ciudad de Toluca.

En ambas situaciones se establecieron vínculos con instituciones, así con gente interesada en el arte público como se mencionó antes; también se buscaba generar redes rizomáticas de colaboración, y en la práctica se formaron grupos, especies de brigadas para llevar a cabo una serie de intervenciones artísticas de manera simultánea en cada una de las ciudades mencionadas.

El taller bajo ésta perspectiva buscó la reflexión sobre conceptos de lo público, privado, de la disidencia, lo político, lo urbano la apropiación, así como la colectivización. "La estructura temática propuesta por el Colectivo 2.50 a los participantes del taller nace de una revisión que establecemos a partir de nuestra manera colectiva y personal de accionar la práctica artística en



el espacio urbano. Se presenta de la siguiente manera: 1. De lo personal a lo público 2. Espacio apropiado 3. Colectivizar en las artes 4. Registro y documentación” (<http://doscincuenta.blogspot.com/2009/04/taller-de-arte-urbano-cuencaecuador.html>)

Fue interesante observar el trabajo en conjunto pero ello compete a otra investigación por lo tanto lo que se refiere a ésta investigación analizaremos una intervención propuesta por una brigada, un subgrupo de una propuesta más amplia obtenida en cada una de las ciudades intervenidas, a manera de acercarnos de una mirada micro a una problemática macro.



3.4.1 PROYECTO CUENCA: TALLER DE ARTE URBANO “TÓTEM”.

El taller se llevó a cabo con alumnos de posgrado y de licenciatura de la Facultad de Artes de la universidad de Cuenca.

Plan de trabajo.

Sesión 1, martes 8

Revisión teórica.

Presentación de tres ejes en torno al arte urbano.

Sesión 2, miércoles 9.

Cada uno de los expositores (6) es coordinador de un subgrupo.

Actividad 1: formación de grupos, se les pidió que propusieran un recorrido. Me integré al equipo 4 que propuso el recorrido de la Feria Libre a San Joaquín.

Actividad 2: Se hace el recorrido propuesto, cada una de las integrantes del subgrupo (en total 4) se iba haciendo preguntas respecto a lo que nos llamaba la atención del lugar, a la vez que se iba dibujando un mapa o tomando fotos. Por cuestiones de tiempo de mis compañeras no se pudo concluir el trayecto quedándonos a la mitad.

Sesión 3, jueves 10

Revisión de preguntas y mapas.

Se habló si era importante que se finalizara el recorrido antes propuesto o quedarnos con lo que teníamos, acordamos todas que la Feria Libre (F. L.) era un espacio grande, complejo y que era mejor centrarse en ese lugar.

La F.L. es un mercado muy parecido a la Central de Abasto pero más pequeño.



Filtro de preguntas:

- 1) ¿Cómo es usado el espacio común de trabajo para miles de comerciantes procedentes de diferentes regiones del país?
- 2) ¿Qué provoca el desplazamiento de estas personas a un espacio reducido?
- 3) ¿Este lugar se encuentra sectorizado si o no?
- 4) ¿Por qué se reúnen diferentes clases sociales?
- 5) ¿Cuál es el motivo principal de esta reunión?
- 6) ¿Existe una relación comercial, de negocio o algo más?
- 7) ¿El lugar se presta para otro tipo de actividades?
- 8) ¿Existen diferentes tipos de culturas en este lugar?
- 9) ¿Qué es lo más agradable y desagradable del lugar?
- 10) ¿Qué sensaciones puede transmitir la Feria Libre?

Sesión 4, viernes 11

Se discutieron las preguntas, se lleva a cabo una lluvia de ideas para llegar al concepto de la propuesta.

Conceptualización:

Cuando hablamos de varias culturas tal vez estamos hablando de lugares diferentes y de gente con diferente idiosincrasia. Si ya en sí, cada uno es diferente, siempre hay algo que nos une, un buen ejemplo, es el mercado donde la gente se reúne por cuestiones comerciales (trabajo, alimento vestido, etc.) gente que proviene de diferentes regiones, concentradas en un mismo espacio, que lo convierte en un lugar común, pero a la vez diferente, por cuestiones de creencias o costumbres de cada grupo o persona. Si bien, se pueden diferenciar a los



grupos ya sea por su forma de vestir o por lo que venden, por su acento y otras características sería bueno preguntar ¿cuál es la identidad del lugar?

Descripción:

Se hará una estructura móvil de soporte de objetos y frutos que formen un tótem de cosas que se venden en la F. L., de manera que circule en el mercado para ir invitando a la gente a que tome lo que quiera de él, a manera, de intercambio se le preguntará: su nombre, el lugar que proviene, y que nos puede decir de ese sitio, esa información se pondrá en el espacio que dejó el objeto seleccionado por el participante. De un tótem de cosas del lugar se convertirá en un tótem cultural geográfico.

Requerimientos		
35 copias	Madera	Bolsas
	Clavos	Objetos (juguetes)
	4 llantas	Frutas que se venden en el lugar
		Vegetales

Sesión 5, sábado 12

Se hace la estructura móvil.

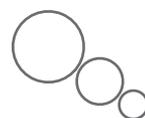
Sesión 6, domingo 13

Intervención Taller de Arte Urbano

Colectivo 2.50

Título: Tótem

Interpretes: Carolina Flores, Paulina Ramírez, Argelia Leodegario, Carolina Cruz



Sitio: Feria Libre, el Arenal

Horario (Hora y Día): domingo 13, 11:00 a.m.

9:30 se llega a la F. L., se escoge un lugar para empezar a colocarle al “tronco-móvil” (nombre que se le dio a la estructura) los objetos o frutas compradas en los diferentes puestos que hay, algunas personas vendedores cooperaron regalándonos cosas para que se colgaran:

Lazos, papas vegetales, mellocos, choclo cocido, frutillas, melcocha, tostado, Chocolates, cilantro, flores de clavel, 2 Colonias para el amor y limpia el aura, ají, cucharas de palo, un celular de plástico de juguete, ollitas de barro de juguete, conflex y arroz inflado con sorpresas, paletas caramelo, arveja cocida, alfeñique, vineso, un par de aretes, 2 camarones, gineo y maqueño, canela, porotos cocidos, 1 manzana, 1 mandarina, aguacates pequeños sin pepa (obsequio), papa chaucha y mellocos (obsequio), cañas (obsequio).

10:30 el tótem está listo para empezar a hacer la acción que consistió en recorrer con él el lugar e intercambiar lo que traía con la gente que se encontraba. La acción-intervención se terminó a las 12:20, cuando el último objeto fue intercambiado.

Observaciones:

Fue interesante observar que se dieron diferentes dinámicas dentro del grupo. Puedo decir, respecto a la colaboración de cada una de mis compañeras su papel fundamental en la conceptualización, en el trabajo, y en la realización de la intervención.

Repartición de tareas: mis compañeras se encargaron de resolver la estructura con la característica que debería ser móvil, el cual llamaron “tronco móvil”, mientras yo me hacía cargo de hacer los papeles con las preguntas: Nombre ¿De dónde viene? ¿Qué nos puede decir del lugar?



Algunos elementos no los teníamos claro, yo me imaginaba que de la bolsa sacaríamos las cosas y ahí poner el papel, las demás integrantes llegaron al lugar con listones que deberían llevar los papeles y ser colgados.

Otra cosa interesante fue la participación de los vendedores que querían darnos algo de lo que vendían conforme íbamos pasando con la estructura móvil: Tótem, ese fue un punto de comentario durante la intervención, ya que, no se trataba de cambiar cosas con los vendedores, el intercambio era otro que consistía en contestar tres preguntas que tenían que ver con el lugar de donde venían, de manera de, interactuar con la gente (en el momento que íbamos llenando la estructura aceptamos gustosas cosas de los vendedores porque era el inicio y era una forma de convivencia con las personas que iban viendo la transformación que se iba gestando del “tronco móvil” a Tótem —éste nombre como un mero pretexto de llamar a una serie de cosas que se conjuntan con sus propias historias que cada una de ellas puedan tener—), ese fue el argumento por el cual ya no se aceptaron cosas durante el recorrido.

Durante la acción cada una de nosotras desarrolló estrategias para convencer a las personas que participaran, por ejemplo, se comenzó a decir que era un trabajo de la Universidad, sin en cambio, al paso del tiempo en el que llevamos a cabo la intervención, una de las Carolinas empezó a decir que era una especie de trueque donde se le pedía ciertos datos a cambio de que nos proporcionara ciertos datos, otra compañera agregó la edad de los que participaban.

Algo que yo no esperaba o pensaba que se tenía que hacer un doble esfuerzo fue en la participación de la gente, un poco prejuiciada me di cuenta que la gente no tan solo observaba sino que quería comprar algo que podríamos vender, así, se acercaban a preguntar si se vendía, nosotras contestábamos



que era un trueque, y las personas comenzaron a llamarle a la estructura, pienso que como su propia cultura le llamaría al “tótem”: arbolito, árbol de navidad, palo encebado, como bien comenta Caro.

El comercio es una actividad muy vieja que tienen todas las culturas del mundo y que ha pasado por una serie de procesos donde nuestra humanidad se ha visto expuesta. Ahora, el comercio se caracteriza no tan sólo por una necesidad natural como es el comer sino por una necesidad creada por una sociedad consumista.

Me llama la atención y que hizo evidente la intervención es el concepto de trueque donde el comercio no tan solo se dio a un nivel monetario sino al intercambio de experiencias, de vivencias, de cara a cara con la gente. Del valor que le damos a las cosas, un valor humano y no tan frío como es la moneda que ha perdido la memoria de todo el esfuerzo que el campesino, comerciante, obrero, ama de casa, trabajador tuvo que hacer para que ese fruto, esa artesanía sea parte de la alimentación, del vestido y de todo aquello que nos conforma como una sociedad.

Así qué que contestaríamos a la pregunta lanzada antes de ¿cuál es la identidad del lugar?, contestaríamos que es el que le da la gente que produce su propio espacio.



“Tótem”, 2008, obra de procedimientos. Intervención en la ciudad de Cuenca, Ecuador, con el colectivo 2.50 y la universidad de Cuenca.



3.4.2. PROYECTO TOLUCA: TALLER DE ARTE URBANO “ ¿CÓMO SE LLAMA LA PLAZA?”

Para dar seguimiento a lo que sucedió en la ciudad de Cuenca se propone proseguir con el proyecto del taller de arte urbano con la misma finalidad de concluir con intervenciones en el espacio público pero ahora en el contexto de la ciudad de Toluca.

En primera instancia se convocó a alumnos de arte de la ciudad de Toluca a tomar un taller de intervención en el espacio público en el Museo Leopoldo Flores de manera de buscar gente interesada en el arte urbano para colaborar y que propusiera los lugares a intervenir.

Plan de trabajo.

Revisión teórica.

Presentación de tres ejes en torno al arte urbano

(http://doscincuenta.blogspot.com/2009/06/taller-de-arte-urbano-en-toluca_11.html)

Cómo el taller que se llevó a cabo en Cuenca se formaron 6 grupos del cuál por cuestiones prácticas de ésta sección de capítulo, se pasará a hablar de la intervención en la cual coordiné con la brigada o subgrupo que se formó en esta ocasión con tres compañeros, estudiantes de arte.

En las dinámicas propuestas dentro del taller se propuso un recorrido para encontrar el sitio, se llegó a un acuerdo de cuál sería el lugar para llevar a cabo la intervención artística para posteriormente pasar a hacer un estudio de contexto.

El sitio seleccionado una calle cerrada, pasillo largo de paso, con cuatro arbolitos, recién remodelada; se recuerda al sitio como una plaza llena de vegetación con jardineras y asientos, lo único que dejaron de lo anterior fue su fuente.



Las dinámicas de ese espacio cambiaron de ser un lugar donde la gente podía detenerse, reunirse, convivir, ahora pasa sin detenerse o directo al lugar que va (al banco o a una tienda en específico); los que trabajan ahí, los mariachis, por ejemplo, se sienten relegados.

Preguntas surgidas durante el recorrido:

- 1.- ¿Por qué ser parte de ese lugar?
- 2.- ¿Por qué pertenecer con otro aspecto visual?
- 3.- ¿Qué intereses se van a manejar?
- 4.- ¿Por qué estar en algunos lugares cotidianos?
- 5.- ¿Por qué la gente no observa?
- 6.- ¿Por qué estos lugares donde la gente joven ya no se reúne?
- 7.- ¿Por qué se intervienen esos espacios?
- 8.- ¿Cómo es el acercamiento social?
- 9.- ¿Existe un valor característico?
- 10.- ¿Cómo interactúa visualmente el centro con los espacios fuera de la periferia?
- 11.- ¿Por qué se vuelven clandestinos los lugares públicos?
- 12.- ¿Por qué el gobierno se vuelve intolerante?
- 13.- ¿Por qué los espacios públicos están abiertos a las cuestiones politizadas?
- 14.- ¿Hacia dónde se fueron las diferentes tribus urbanas?
- 15.- ¿Dónde están esos lugares de descanso?
- 16.- ¿Dónde quedó esa área verde?

Se discuten las preguntas y se elabora el mapa. Se observa el entorno que en fechas electorales se encuentra la ciudad plagada de propaganda partidista (mes de junio 2009), calles llenas de los rostros de los diferentes candidatos, las promesas se leen



y se escuchan por todos lados. Mi equipo observó diferentes estrategias que utilizaron los partidos para llegar a la gente y decidimos utilizar algunas en nuestra intervención.

Una de ellas fue el de hacer el personaje del entrevistador, mis colaboradores fueron tres jóvenes estudiantes que se encontraban entre los veinte años, la importancia que se metieran en el personaje de hacer preguntas era también que se posicionaran del ser jóvenes con sus propias problemáticas pero sobre todo del no tener espacios recreativos, culturales, etc., pero simulando al entrevistador ya que si interesaba que contestara la gente. Se entrevistaba a la gente al finalizar la entrevista como participación se le pegaba un sticker ¿Cuál es el nombre de la plaza?, a manera que se llevaran una duda.

Intervención en el espacio público

Colectivo 2.50

¿Cuál es el nombre de la plaza?

Viernes 19 de junio 17:00 hrs

Sábado 20 de junio 12:00 hrs

Intérpretes: Katsunori Oguri, Andrés Torres, Miguel Ángel Serrano, Argelia Leodegario.

Materiales: playera blanca, credencial expedidas por el museo de arte público, tabla de encuestador, hojas de preguntas, sticker.

El objetivo de la intervención es que de alguna manera se apropiara de ese espacio, que se había vuelto volátil por llamarlo de alguna forma; la comunidad que convive ahí, ya que no es que se haya diluido, sino que, se estaba reestructurando, entonces, ¿cómo comprender su nueva dinámica que ha tenido con su renovación el lugar?, propusimos acercarnos a la gente que transitaba en el sitio para enlazar vivencias, cuestiones cotidianas y en cierta manera traer a la mesa la



memoria colectiva al recordar el antes y el ahora de ese espacio público.

Una táctica fue formular un cuestionario para que la gente lo contestara:

¿Cuál es su nombre?

¿De dónde viene?

¿Le es cotidiano pasar por aquí? Si es sí, ¿por qué?

¿Recuerda la jardinera? ¿Qué le gustaba de ella? ¿Cree que sea necesario poner una?

¿Dónde están los mariachis?

Señalando ¿Le gustaría que el personaje de la escultura fuera mexicano? Si por qué, no por qué,

¿Le gustaría que éste lugar fuera un corredor cultural?

Y ¿por qué?.

El día viernes que empezamos a accionar la gente contestó y no decía nada al pegarles el sticker, aunque observábamos que no dejaban de sorprenderse, cabe señalarse que la ciudad se encontraba en tiempos electorales.

El segundo día que se llevo la acción, previo al día anterior nos fue más familiar el lugar, localizamos los personajes que conviven en el sitio, la última pregunta de nuestro cuestionario se volvió libre al inventarla dependiendo que estaba sucediendo en el momento de llevar a cabo la entrevista, personajes como el chino mandarín, los mariachis, la escultura viviente, etc., se vieron integrados de esa forma. La acción de ese día se conformó, ya que finalizó con la pega de sticker a la escultura viviente que se encontraba trabajando en ese momento, como una manera de entablar un dialogo con el lugar, el público, y de la participación de la gente que trabaja ahí.



Buci-Glucksmann (2006), al desarrollar lo efímero da al concepto barroco del tiempo: la ocasión, cita a Vladimir Jankélevitch que nombra esto como un “manierismo ocasional”. Ya que “sólo la manera es capaz de captar la llegada del acontecimiento, su «hay» sustituyendo el hecho de ser por el acto de advenir (p.20). Impermanencias vistas como nociones positivas, da nacimiento a transparencias y a ligerezas propias del arte y de la arquitectura escenarios urbanos e interculturales, lo que esta «entre» sus híbridos y sus artificios, el tiempo efímero modifica nuestra relación con el mundo y engendra una nueva estética, la de las fluideces, imágenes-flujo donde la estética es inseparable de una ética, incluso de una política.

Al momento de terminar con una acción dentro de una acción que se puede decir cotidiana, caso de la escultura viviente, la gente lo conoce, participa con él, entonces jugar a preguntar a una escultura que no habla pero que se mueve ¿Cuál es el nombre de la plaza? Tiempo efímero de llevar a cabo la pregunta que connota otro tiempo el de no dar respuestas, y que todo se encuentra en promesas.

Se vuelve difuso la propuesta, algo que no es pero que podría ser: no somos entrevistadores, no participamos en un partido, si cuestionamos, si preguntamos, etc., entonces también, es difuso las líneas del arte, de la estética, de la ética, de la política.

Esta intervención como primera intención tuvo la característica, aunque por un momento, de tomar parecer a la gente común y corriente, se colectivizó las diferentes proclamas respecto a un lugar que se vio transformado por las políticas del momento. Por lo general, en el cambio de imagen de las plazas públicas no se le considera a la gente que convive, recorre, trabaja etc., el lugar. Aún que se creó que en tiempos electorales parecería que es primordial tomar en cuenta, escuchar a la gente y sus necesidades, no es así, lo único que les interesa de las personas es que pueda proporcionar un voto, un número estadístico.



Lo que ahora es la plaza, lo que hay y ya no hay, ¿qué desapareció? La identidad del lugar como en conclusión sacaron mis compañeros.

Pero también, por unos momentos nos apropiamos de la plaza al tomar la estafeta al preguntar sobre lo que contiene ese lugar, porque también, era importante convivir con la gente provocar la plática al menos preguntando, y en ese cuestionar que las personas se lleven una pregunta.

Me quedó con una respuesta respecto a esta intervención artística que da Maffesoli en una entrevista:

—¿Qué hacer, entonces? Porque la sociedad sigue necesitando convivir y ser administrada.

—“Es necesario hallar otras formas de hacer política. Yo hablo de la necesidad de una “práctica doméstica” del hombre político. Doméstico quiere decir “de la casa”. Hay que ocuparse de la casa” (Maffesoli, entrevista, 31 de agosto del 2005).

Y en cierta forma, en el descreimiento de los políticos tenemos que asumirnos como ciudadanos con derechos y obligaciones que conocemos nuestra ciudad y los lugares donde vivimos quién mejor que los que conocemos, vivimos la ciudad podemos decir que es lo mejor para ella y sus lugares.



Fotografías durante la intervención-acción en el andador, Ciudad de Toluca, 2009.



A manera de concluir éste tema, es interesante observar cómo se gesta el proyecto de Taller de arte urbano dentro de la ciudad y que conduce a un debate de “lugar” en esa cuestión de definición donde entran elementos: como la especificidad espacial, la comunidad o público.

Tanto el proyecto de *Tótem* y de *¿Cómo se llama la plaza?* Se llevan a cabo en ciudades distintas, en contextos diferentes y en tiempos que le imprimen un suceso más, fuera de lo cotidiano como es el caso de la intervención en Toluca que se encontraba en elecciones partidistas. Conduce a la reflexión de la espacialidad como condicionante del ser humano, como factor activo de las relaciones sociales. Carrillo (Paloma, Claramonte, Expósito, eds., 2001) observa el espacio como un tablero de operaciones “construido o proyectado discursivamente desde las estrategias del poder, mediante la territorialización y en esta constante distribución y redistribución de posiciones espaciales: dentro-fuera, centro-margen, contigüidad-fractura, patria-frontera, etc.” (P. 128).

En ese sentido, se observa como las ciudades al organizar su económica global y de la comunicación pierden su especificidad local ya que la articulación de su espacio no parece derivarse de la práctica de los habitantes (sino de la circulación) fluida del capitalismo internacional. La comunidad se ve desarticulada cada vez que los espacios acaban monopolizados por el Estado y las instituciones afines. (p. 134). Pareciese que lo anterior serviría de conclusión para la intervención *¿Cómo se llama la plaza?*, más definida a una cuestión política, centrada a una cuestión de territorio y por lo tanto de poder.

Mientras que *Tótem*, tal vez por estar fuera de mi contexto cotidiano, y fuera hasta ese momento de mi conocimiento geográfico fue más hacia la sorpresa y a la expectación. El lugar pasa a segundo término, aunque, al igual de la intervención



llevada en Toluca de involucrar a la gente con Tótem por su propia característica las personas se acercaban, mientras que la intervención ¿Cómo se llama la plaza?, nosotros nos acercábamos a la gente. Recuerdo a un peruano que se acercó al “Tronco móvil”: Tótem para participar, en las preguntas que se hacían él deja ver su situación como migrante y resalta la cuestión económica que produce diferencias en un lugar de intercambio de productos como es el mercado. Sin embargo, en Toluca la espacialidad se volvía precisa para hacer visibles a los personajes como el Chino Mandarín que utiliza ese espacio para hacerse presente.

Como sabemos en este tipo de intervenciones efímeras la obra es el momento en el cual se llevan a cabo. Tótem implicó construir un objeto que por sus propias características funcionó como estrategia de llamar la atención; en tanto ¿Cómo se llama la plaza?, se volvió más a la acción. En una hay un objeto en transformación antes de llegar a una nada (me refiero a que no queda un objeto fetiche con todo lo que esta palabra contrae y que pondera un tiempo efímero), en el segundo, las líneas divisorias se vuelven tan difusas que nos lleva a una nada más rápido que la primera donde lo único que queda de ambas es el registro de lo que paso lo efímero captado en una bidimensionalidad como es una fotografía.

El registro que da testimonio de lo que paso; la experiencia que se comparte con los compañeros con los cuales se activó la propuesta, hablarlo y en cierta forma recordarlo nos acerca a lo que en verdad aconteció. “Lo que en la realidad, no ha tenido lugar más que una vez, una sola y única vez, una sola y única vez, he aquí el acontecimiento.” (Derrida, 2004, p.67) En esa perspectiva, la foto se vuelve documento y esto no es la obra pero es lo que más se acerca a ella.



Todo lo que se produce alrededor de la obra, lo que queda como residuo los papeles de las preguntas en las intervenciones comentadas, aquí sirvieron como estrategia de incluir a la gente, por lo tanto, sólo en ese momento en que nos proporcionó un conocimiento del lugar, de la gente, del tiempo que estamos viviendo , es ahí, su importancia , por eso no se conservó el “Tótem” geográfico, ni los cuestionarios ya que no era el fin que eso terminara como obra (como objeto fetiche). Sino que dan testimonio del tiempo efímero donde aconteció.

A modo personal, las expectativas que surgieron en las dos ciudades y en el taller de arte urbano, como de sus resultados se vieron rebasadas para bien. Ya que fue generador de estrategias para apropiarse del espacio público, tiempo efímero de escuchar las preguntas que cada uno formuló para encontrar eco en el otro y, observar que la gente convive sus espacios como confronta otros.

Las pequeñas brigadas también quisieron ser conductores a través de un trabajo colectivo (que se dio en todos los segmentos especificados) en reflejar la realidad no solo local del lugar, sino también, lo que nos aqueja como una sociedad que tiene una problemática global.



4 CONCLUSIONES

La tesis surge de la constatación del cambio que se produce en el mundo del arte mexicano a través del Movimiento de los Grupos (década de 1970), a la respuesta de afectar todo el proceso artístico: artista, obra, circulación, público (Alberto Híjar) en un contexto histórico social diferente al de ahora. Dio como resultado los antecedentes de las intervenciones artísticas efímeras en el espacio público de la ciudad de México. Bajo esta perspectiva, el arte público se replantea y surge emergente para aporta alternativas a la vieja triada a la vez que las cuestiona y da apertura a una interlocución social. He comprobado mi hipótesis de partida sobre la base de la investigación en el papel relevante que ha tenido este cambio en el arte contemporáneo mexicano, y por lo tanto, del arte público actual.

El trabajo de investigación se basa en las aportaciones que desarrollaron los Grupos (Tepito Arte Acá, Colectivo, SUMA, Germinal, Março) respecto a las diferentes maneras que encontraron en abordar el espacio público urbano. Referencia de la voluntad de interacción en el ámbito social, al vínculo establecido en los diferentes contextos de los diferentes lugares que abordaron, además de, el compromiso adoptado con la realidad bajo una postura crítica.

Como, una manera de abordar esta investigación, es bajo mi propia perspectiva, donde el proceso creativo me condujo a un arte de contexto de intervención artística efímera en el espacio público, de manera de, experimentar los cambios que se han generado. Uno, es en referencia a las practicas actuales donde tiene que ver el público, a lo largo de esta investigación se hizo evidente la importancia que toma el público a pasar de ser colaborador, cooperador, si pero más que eso, coparticipe de la obra, en el cual le agregó a la práctica artística un punto



de vista alterno a los sistemas tradicionales de producción y medios existentes.

Dos, en el trayecto de investigación de mi propio proceso cada intervención que se llevó acabo planteó sus propias problemáticas como sus propias soluciones donde hay un concepto que se rescata, el de residuo que se llega a proponer de diferentes maneras como se pudo observar, además, proporciona una presencia individual dentro del propio proceso colectivo tanto en compartir mi propia preocupación, reflexión propia, como también, al integrarse posturas diferentes en el trabajo en conjunto; ello enriqueció la práctica, el trabajo ya que agregó la experiencia personal ,ya que, no se puede pensar sin ella y todo pensar es un repensar, un repensar las cosas, lo que nos conduce al trabajo que comparte intereses similares en relación con el mundo que cohesiona el trabajo colectivo.

Las prácticas colaborativas ingresaron lo multidisciplinario, el trabajo con artistas o no, diferentes disciplinas, practicas, entre otras que enriqueció la capacidad creativa donde la dinámica de cooperación pudo diluir en el conjunto la singularidad de las aportaciones individuales a favor de la obra final, además que, se cohesiona el trabajo colectivo solidario en redes de colaboración donde una forma de organización fue la creación de subgrupos o brigadas.

Pero la experiencia también fue motivo de estrategia de compartir el aquí, ahora con todos los involucrados e integrar a la gente a través de lo que sabe, le afecta, en sí de su propia experiencia personal, y esto da cabida a que la emoción, la afección de cabida a un estar juntos en un mismo relato. Otra estrategia adoptada como proceso tanto individual como de trabajo colectivo fue el de hacer preguntas en el sentido que en las preguntas hay un problema y una cuestión una historia subyacente de las preguntas y de las transformaciones de unas



preguntas en las otras, es decir, proponer reflexionar sobre de ellas condujo no tan sólo a conferir significados estéticos y funcionales al contexto local y cargarlo de especificidad sino que también con ello se integró discursos sociales, y políticos críticos.

Así, la coparticipación generó trabajar a diferentes niveles de colaboración, cooperación, participación en la producción artística: individual, individual colectivo, colectivo. Pero que finalmente generó una identidad colectiva en el trabajo y en la intervención que lleva al público a ser productor del acto artístico.

Pero no todo es miel sobre hojuelas, en un trabajo en conjunto se tiene que tener claro algunos aspectos para diluir liderazgos mal entendidos entre otros problemas en las intervenciones colectivas ejemplificadas se tenía claro que la obra era lo principal además de establecer una estructura horizontal donde todos teníamos que integrarnos y hacer de todo

Prestar atención al espacio con sus diferentes lecturas de espacialidad, lugar, territorio, especificidad, en sí, a los espacios públicos de la ciudad implicó primero investigar el contexto específico del lugar para generar estrategias, tácticas o maneras de abordar artísticamente el sitio establecido. Observar que las esferas artísticas se ven diluidas y donde lo social, político se veían involucrados por lo tanto se ingresaba al espacio un contenido humano. Social porque implicó involucrarnos en problemáticas actuales que atañen al ser humano, político porque nos dejó ver la necesidad de replantear lo político a saber: pluralidad, acción, apropiación, libertad, diferencia, entre otros elementos de importancia para pensar el espacio público.

El arte y, de un modo muy especial, se relaciona con la vida, porque hace del público parte de la obra y se reconoce en la



misión de proporcionar la oportunidad de una experiencia colectiva. Luego, un arte público democrático consiguiendo de inclusión y de participación por lo tanto libre de expresión donde se vivencia de otra manera la ciudad que habitamos recorreremos, nos apropiamos. Justamente en la creencia de que cada quien pueda soñar en el espacio (mundo) donde todo lo posible aparece.

Finalmente, es ahora mi deseo, sumarme al reconocimiento de la artista, promotora Helen Escobedo en una investigación futura sobre su propia producción artística como a la creación y apertura de un circuito cultural alternativo a los medios hegemónicos establecidos, de las últimas tres décadas. Por otra parte, revalorar el trabajo en taller, y éste como lugar de aprendizaje, y producción que en un cambio de paradigma surge una serie de cuestionamientos de hacia donde se dirige la enseñanza en las escuelas de artes.



REFERENCIAS

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual*. España: Fundación Cajamurcia.

Ayala, L. (1998). *Lienzo Tlatelolco*. México: Organización Editorial Nuevo siglo.

Benjamín, W. (2004). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

Brea, J. L. (Edit.) (2005). *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

Buci-Glucksmann, C. (2006). *Estética de lo Efímero*. Madrid: Arena libros.

Carrillo, J. (2001). *Espacialidad y espacio público*. En Blanco, P., Carrillo J., Claramonte J., Expósito, M. (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (127-141). Barcelona: Blume.

Colectivo 2.50 (2009). *Siete Líneas*, [en línea]. México: blogspot. Recuperado el 20 de marzo de 2009, de <http://doscincuenta.blogspot.com/2009/04/siete-lineas.html>

Colectivo 2.50 (2009). *Plaza aguilita*, [en línea]. México: blogspot. Recuperado el 20 de julio de 2009, de <http://doscincuenta.blogspot.com/2009/04/plaza-agulita.html>

Colectivo 2.50 (2009). *Referencia electrónica*, [en línea]. DF, México: Blogspot. Recuperado el 20 de septiembre de 2009, de <http://doscincuenta.blogspot.com/2009/04/taller-de-arte-urbano-cuencaecuador.html>

Colectivo 2.50 (2009). *Referencia electrónica*, [en línea]. DF, México: Blogspot. Recuperado el 20 de septiembre de 2009, de http://doscincuenta.blogspot.com/2009/06/taller-de-arte-urbano-en-toluca_11.html

Debord, G. (1964). *La sociedad del espectáculo*. Buenos aires: La marca.

Debroise, O. (Edit.) (2006). *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario de Ciencias y Arte.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Barcelona: Paidós.

Delgado, M. (2008). *El animal público* (5ª ed.). Barcelona: Anagrama.

Derrida, J. (2004). *Rodar las palabras. Al borde de un filme*. Madrid: Arena Libros.

Espinosa C. y Zúñiga A. (1982). *Los patos y las escopetas. Los Grupos y la sección de experimentación*. En *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales* (2002) (45-61). México: UNAM, STUNAM.

García, A. (10 de mayo de 2009). *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, [en línea]. México: La jornada virtual. Recuperado el 15 de mayo 2009, de <http://www.jornada.unam.mx/2009/05/10/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

González B. (2008,13 de abril). Estrategia Suma/Rocha. *Revista Proceso*, 1641, pp. 65-66.

Hijar A. (1985). *Afectar todo el proceso*. En Liquois, D. (Coor.) *De los grupos los individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*. México: Catálogo Museo de Arte Carrillo Gil, INBA.

Hijar, A. (2007). *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. México: Casa Juan Pablos, CNCA, INBA, CNIDIAP.

Hijar, C. (2008). *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. México: UAM Xochimilco, CENIDIAP, INBA.

Información FCE. (31 de agosto de 2005). "*Estamos en la era de los nómades y las tribus*", dice Maffesoli [en línea]. Prensa FCE. Recuperado el 18 de junio 2009, de <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios/site/Prensa/historico/20050831.pdf>

Laddaga, R. (2006). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lefebvré, H. (1969). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.

Lefebvré, H. (1976). *Espacio y Política, el derecho a la ciudad II*. Barcelona: Península.

Liquois, D. (Coor.) (1985). *De los grupos los individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*. México: Catálogo Museo de Arte Carrillo Gil, INBA.

Maffesoli, M. (2007). *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*. México: Siglo XXI.

Mance, E. A. (2008). *La revolución de las redes*. México: Coeditares.

Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.

Michel Foucault. *Of Other Spaces* (1967), *Heterotopias* (October 1984). French journal *Architecture*. Recuperado el 28 de marzo 2006, de <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>

Kwon, M. (2002). *One place after another, site-specific art and locational identity*. Massachusetts: institute of technology.

Sánchez, B. A. (2003). *La intervención artística de la ciudad de México*. México, CONACULTA, Programa Nacional de Educación, Instituto de Cultura de Morelos.

Simposio internacional de teoría sobre arte contemporáneo. (2003). *Arte y ciudad, estéticas urbanas, espacios públicos, políticas para el arte público*. México: Patronato de Arte Contemporáneo (PAC).

Pandolfi, S. (1985). *Presentación*. En Liquois, D. (Coor.) De los grupos los individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos. México: Catálogo Museo de Arte Carrillo Gil, INBA.

Pérez, Y. Colectivo 2.50 (2009). *Una imagen natural*. [En línea]. México: blogspot. Recuperado el 20 de agosto de 2009, de <http://doscincuenta.blogspot.com/2009/05/real-del-monte-hidalgo.html>

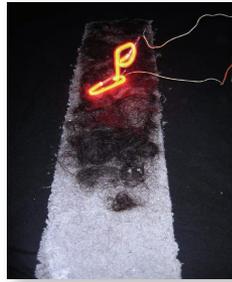
Kristeva, J. (1983). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Celine*. Argentina: Catálogos.



OBJETOS ARTÍSTICOS CON MATERIALES
LOCALIZADOS



Cabello adyectado del día anterior.



"Tapete de pelos" con la letra P" de luz de neón. 2007



"Empaquetar cabello I y II, empaque de focos, cabello, luz. 2007" con la letra P" de luz de neón. 2007



"Arañas con huevos", alambre, parafina y cabello. 2007

Intervención: Que se lleve su casita, 2008.

Intervención en la plaza de la Concepción muy cerca de la plaza Garibaldi.

Materiales: cartón, hule y pintura.



Fotos de elaboración de la casita de cartón.



Durante el recorrido.

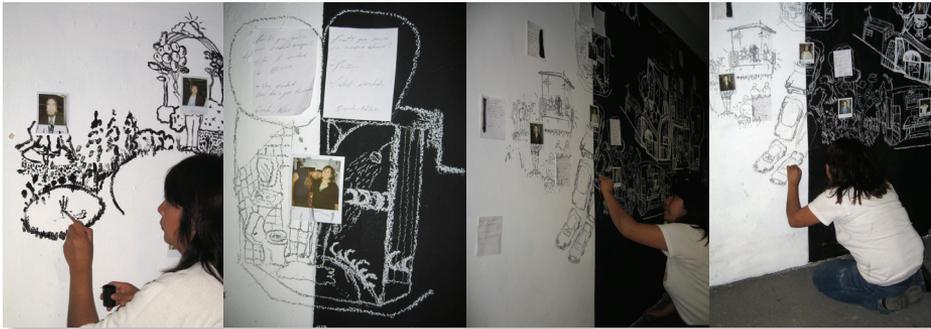


Casita dejada en la Plaza de la Concepción.

Intervención: Ciudad B/N

Vitrina de la estación del Centro Médico.

Materiales: pintura acrílica blanca, negra, gises blancos, carbones, 10 paquetes de cuatro fotografías polaroid, papel, plumas y pegamento.



“Plaza de los Deseos”

Intervención: en Plaza Aguilita, 2007, Colectivo 2.50.

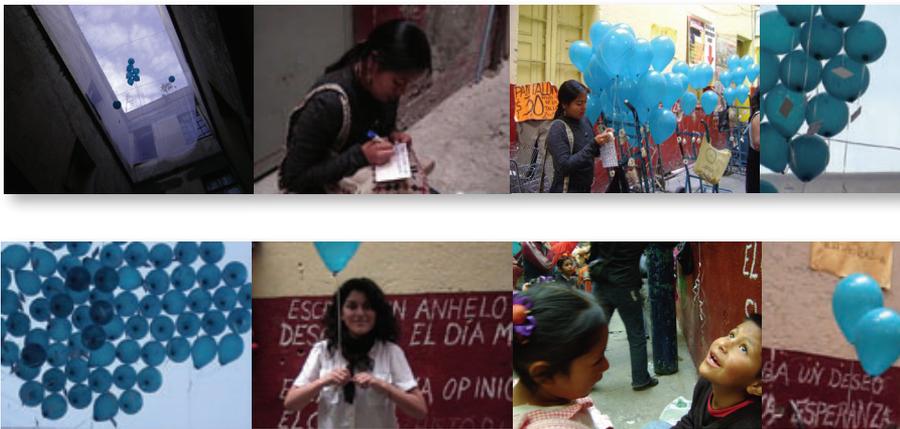


“Plaza de los Deseos”

Intervención: en Plaza Aguilita, 2007, Colectivo 2.50.



Calles aledañas



Pasillo



Casita dejada en la plaza de la Concepción.

“Plaza de los Deseos”

Intervención: en Plaza Aguilita, 2007, Colectivo 2.50.



Fotografías de estudio de contexto e imágenes de intervención, Una Imagen Natural (Colectivo 2.50)



Fotografías de la acción-instalación. 2008.

Intervención “Tótem”. Taller de arte urbano con el colectivo 2.50 y la Universidad de Cuenca. Intérpretes: Carolina Flores, Paulina Ramírez, Argelia Leodegario, Carolina Cruz. Sitio: Feria libre, El Arenal, ciudad de Cuenca, Ecuador.



Intervención en el espacio público. *Colectivo 2.50* ¿Cuál es el nombre de la plaza?

Viernes 19 junio 17:00 hrs. Sábado 20 de junio 12:00 hrs.

Intérpretes: Katsunori Oguri, Andrés Torres, Miguel Angel Serrano y Argelia Leodegario.



Esta tesis se terminó el mes de noviembre de 2010. En su composición se usaron los tipos Cochin en 17 y 14 pts., Monotype Corsiva en 12 y 14 pts., Humannist 777 en 19, 16, 14, 11 y 10 pts y Century Gothic de 16 pts. Se imprimieron los interiores en papel opalina mate de 125 grms y los forros en opalina de 250 grms. El cuidado de la impresión y el diseño gráfico, estuvo a cargo de Patricia Meza Rodríguez. La producción de este trabajo fue por medios digitales y se imprimieron 15 ejemplares.