



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

**DONDE NO PASA NADA. ACCIÓN – INTERVENCIÓN PICTÓRICA
EN PUENTES VEHICULARES DEL PASEO TOLLOCAN. TOLUCA,
ESTADO DE MÉXICO.**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
FELIPE OCAÑA AVILA

TUTORES PRINCIPALES
DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA
MTRO. GERARDO GARCÍA-LUNA MARTÍNEZ
MTRO. OSCAR ULISES VERDE TAPIA

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
MTRA. ADRIANA RAGGI LUCIO
LIC. ELOY TARCISIO LÓPEZ CORTÉS

MÉXICO, D. F. DICIEMBRE 2012



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.

A
Cecilia y Samuel.
Verónica y Jorge.

Madre.

GRACIAS

INDICE

INTRODUCCIÓN	6
<u>CAPÍTULO 1</u>	
<i>Espacios límite, fronteras virtuales en el ámbito urbano</i>	8
<i>-Redefiniciones en los cruces verticales funcionales de la ciudad</i>	20
<u>CAPÍTULO 2</u>	
<i>Versiones para una lectura- vivencia espacial en las intervenciones plásticas urbanas.</i>	
<i>(Un uso del Rizoma)</i>	30
<u>CAPÍTULO 3</u>	
<i>Modelo epistemológico general</i>	
<i>Universalidad, Particularidad y Singularidad como aproximación teórica de reconocimiento del espacio urbano</i>	48
<i>- Vinculaciones con el Tercer paisaje</i>	52
<u>CAPÍTULO 4</u>	
<i>Modelo epistemológico particular:</i>	
<i>La teoría ANT como integradora de abordaje al espacio urbano liminal.</i>	58
<i>- Secuencias de abordaje y acción en el espacio urbano</i>	62
<u>CAPÍTULO 5</u>	
<i>Fronteras administrativas en los límites urbanos y las posibilidades de acción artística (caso Toluca)</i>	69
<i>- Puentes y desniveles de Paseo Tollocan lugares que no existen mientras</i>	

no pasa nada	78
<i>-Intervenciones clandestinas y de graffiti en los espacios de trabajo.</i>	89
<u>CAPÍTULO 6</u>	
<i>Acción, tiempo y permanencia del arte en el espacio público</i>	94
<i>-Acciones y obra antecedentes</i>	102
<u>CAPÍTULO 7</u>	
<i>La acción documentada como testimonio estético</i>	105
CONCLUSIONES	148
ANEXOS	156
FUENTES DE INVESTIGACIÓN	166

Ven, déjate caer conmigo en la cicatriz lunar de nuestra ciudad, ciudad puñado de alcantarillas, ciudad cristal de vahos y escarcha mineral, ciudad presencia de todos nuestros olvidos, ciudad de acantilados carnívoros, ciudad dolor inmóvil, ciudad de la brevedad inmensa, ciudad del sol detenido, ciudad de calcinaciones largas, ciudad a fuego lento... Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer.

Carlos Fuentes. La región más transparente.

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de trabajo e investigación surge como una aproximación a los fenómenos de reconocimiento espacial en los vértices de lo que se considera límites de una urbe, bajo la premisa de que entre la acción mediada y autorizada por parte de los organismos gubernamentales y administrativos que norman dichos límites, evidenciar y hacer patente la ambigüedad espacial en los vectores de movilidad urbana y los factores que determinan las acciones y el uso establecido de los espacios liminales mediante intervenciones pictóricas autorizadas oficialmente con naturaleza implícita de nulidad.

La investigación en la etapa de ejecución se potenció al hacerse acreedor el proyecto al *Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México y CONACULTA en su XII convocatoria 2008* en la disciplina de artes plásticas en la categoría: *Creadores*.

La primera parte de la investigación ofrece un marco contextual sobre la postura de la investigación respecto a las fronteras virtuales en el contexto urbano, así como el planteamiento de aproximarse a la programación, proyecto y lectura del espacio urbano, ya no desde la noción tradicional de “planimetría” espacial, sino como un conjunto de vectores donde el espacio y el tiempo se entrecruzan y reconstruyen permanentemente, en ese sentido se ofrece una serie de esquemas que redefinen dicha lectura y ofrecen una oportunidad de abordaje práctico en planteamientos de estudio estético urbano.

Posteriormente se establece la postura de aproximación epistemológica en lo general con el marco teórico de definición estético espacial planteado por Mario Camacho Cardona y en lo particular con la teoría ANT de Bruno Latour. En lo conceptual, se aborda la idea de Tercer paisaje de Gilles Clément expresado en su texto sobre las reflexiones fenomenológicas sobre el ambiente conceptual en el contexto del manifiesto del Tercer paisaje.

En la tercera parte del trabajo teórico se menciona el caso específico en la situación actual de Toluca, que no es muy disímil en muchos aspectos con lugares, no lugares y espacios semejantes de cualquier otra ciudad donde el crecimiento desmesurado le gana a la “planeación” y a la metodología de quienes construyen y configuran la ciudad.

Los capítulos cinco y seis mencionan la necesidad de la acción, su utilidad y vigencia en el espacio urbano actual, la volatilidad de la obra como una postura de trabajo así como proyectos similares realizados en otros contextos semejantes.

Finalmente se presenta el testimonio de la obra en cuanto a su ejecución y el marco administrativo que permitió su ejecución en el marco de la legalidad como así lo programó el proyecto de origen, se presenta además de los anexos correspondientes al proceso teórico de trabajo otro anexo más en formato digital conteniendo el archivo fotográfico que documenta visualmente la secuencia de la obra en sitio.

CAPÍTULO 1

Espacios límite, fronteras virtuales en el ámbito urbano

La acción, tal como se expresa en la creación de una obra de arte, es una concesión al principio automático de la muerte. Al ahogarme en el Golfo de México, pude participar en una vida activa que permitiría al yo real hibernar hasta que estuviese maduro para nacer. Lo entendí perfectamente, aunque mi actuación fuera ciega y confusa.

Henry Miller. *Trópico de capricornio*

La impronta que deja cada redefinición espacial merced del desaforado crecimiento urbano de la ciudad el día de hoy deja un campo abierto para establecer categorías que definan los vértices donde cualidades y calidades espaciales sean materia de estudio, análisis y trabajo plástico, sin embargo, la ambigüedad y la multiplicidad de lecturas que pueden confluir en un punto determinado paradójicamente complican las definiciones y dichas categorías pudieran ser fluctuantes en la dimensión del tiempo y el espacio urbano analizado.

Pareciera que en la actualidad la búsqueda no es entender qué es lo específico de la cultura urbana, qué la diferencia de la cultura rural, sino cómo se da la multiculturalidad, la coexistencia de múltiples culturas en un espacio que todavía llamamos urbano¹.

No obstante tratar de definir y estudiar los límites en que el espacio urbano es configurado y reconstruido es necesario para aproximarse a la complejidad que representa la lectura cotidiana de dichos límites en el marco de uso, primero por el usuario común y segundo por el artista que utiliza el espacio como su materia plástica de trabajo.

En el marco de la investigación general, es importante hacer mención respecto a la especificidad del trabajo en el marco de lo que se entiende como espacio urbano, lo cual por naturaleza es ya complejo, Manuel Castells plantea la necesidad de delimitar (siempre) teóricamente lo urbano para evitar en la medida de lo posible las ambigüedades que dicha naturaleza del espacio público o urbano nos va a presentar en el transcurso de cualquier investigación.

Plantear la cuestión de la especificidad de *un espacio*, y en concreto, del “*espacio urbano*” equivale a pensar las relaciones entre los elementos de la estructura social, en el interior de una *unidad* definida en una de las instancias de la estructura social. Más concretamente, la

¹ Néstor García Canclini. *Imagarios urbanos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires. 2007. Pág. 77

delimitación de “lo urbano” *connota* una unidad definida o bien en la instancia ideológica, o en la instancia político- jurídica, o en la instancia económica².

Para Castells, lo urbano como Unidad ideológica es la postura más cómoda y extendida en el marco de investigaciones, pero es la más ambigua por la falta de delimitación teórica y fundamentos científicos, así como por los sobrentendidos ideológicos que permean a los grupos que “arman” el espacio en un tiempo y lugar delimitados, de ahí que sea la postura menos deseable.

Lo urbano como Unidad del aparato político- jurídico, es la más válida en el análisis de una investigación que cuadra lo histórico como fundamento y validación de su existencia, sin embargo, la complejidad de esta unidad de análisis, es el fracaso en todos los ámbitos de los sistemas político-jurídicos (capitalismo, socialismo) debido a su inadecuación entre las fronteras conceptuales de su mismo régimen activo así como de su contenido social, el cual es siempre una construcción específica (en la práctica) en un tiempo y lugar particular. Para objeto de la investigación que se desarrolla en este documento es interesante esta unidad de análisis en la medida de encontrar pliegues en los objetos de Control Político, y vigilancia que Foucault desarrolla en su planteamiento del panóptico³.

Lo urbano como Unidad económica es importante para esta investigación bajo el planteamiento de la *economía* en el marco de una secuencia de desarrollo y construcción del espacio material que impacta a lo subjetivo en lo social, creando “regiones urbanas” con delimitaciones reales en los conjuntos y sistemas económicos vigentes, lo cual invariablemente crea ciclos y fases, ahí es donde el marco de lo teórico estético puede elaborar exploraciones válidas.

En este marco Castells define al espacio urbano en el contexto de un materialismo histórico como aquel espacio donde una porción de la fuerza de trabajo lo define y lo delimita a un tiempo, donde además existe un mercado de

² Manuel Castells. *La cuestión urbana*. Ed. Siglo XXI México 1974.

³ Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. México 2009

empleo para dicha fuerza de trabajo y por una unidad relativa de su existencia en lo cotidiano⁴. En el marco de esta investigación, la fuerza de trabajo de lo que él mismo define en lo Ideológico, Político-jurídico y económico, se abordará en la perspectiva de la estructura general (en permanente construcción) del espacio, para mediar lo Rizomático del empirismo Deleuze-Guattari en redefiniciones permanentes de dicho concepto de “lo urbano”, hasta cerrar el zoom metodológico en la práctica deambulatoria (real) en el empirismo práctico de Bruno Latour.

Es un hecho cuando hablamos de límites y fronteras en el espacio urbano que las contradicciones son recurrentes e insidiosas, las definiciones liminales poseen cualidades de lectura donde los intereses (e indiferencias) determinan el “cambio” de carácter y uso espacial.

...cuando la sociedad se incorporó a la arquitectura moderna, los contrastes se hicieron mas obvios y han persistido hasta hoy en día. Se podría decir que el cuerpo como experiencia vivida está en contraste con el otro cuerpo (arquitectónico) que ha sido continuamente ampliado en el siglo xx.⁵

¿En qué medida es importante el reconocimiento de un espacio límite cuando la realidad nos habla de una ambigüedad absoluta? Es ahí donde precisamente el análisis se torna fundamental al abordar una madeja de situaciones espaciales donde intereses con cotas de poder y presencia visual virtual por parte de quienes categorizan dicho espacio a un nivel social en los parámetros de la administración pública en turno y de una infraestructura con potencial de propaganda velada, donde los elementos tectónico espaciales que delimitan las fronteras se manipulan para los fines que la situación temporal precisa a los intereses del momento que así lo requiera, creando de esta manera una territorialidad al margen de uso real de la población funcional del lugar.

⁴ Manuel Castells. *La cuestión urbana*. Ed. Siglo XXI México 1974. Pág. 279.

⁵ Toyo Ito, *Arquitectura de límites difusos*. Ed. GG. Mínima, Barcelona 2006. *El cuerpo ampliado por el movimiento mecanicista moderno*. pp. 7

“En los espacios públicos la territorialización viene dada sobre todo por los pactos que la personas establecen a propósito de cuál es su territorio y cuales los límites de ese territorio. Ese espacio personal o informal acompaña a todo individuo allá donde va y se expande o contrae en función de los tipos de encuentro y en función de un buscado equilibrio entre aproximación y evitación.”⁶

En este sentido, los límites que para fines prácticos de planeación y lucimiento administrativo son los determinados por las vías de comunicación y movilidad urbana, avenidas, calles y en última instancia las que corresponden al uso peatonal; por supuesto que existen más zonas de límite franco determinadas por los factores de uso de quienes habitan y hacen uso de una zona específica, sean estos, hitos personales o accidentes geográficos y equipamiento urbano en desuso; para el fin de este trabajo nos referiremos a los que “determina” la administración vigente no obstante sean éstos de la tipología de equipamiento con proyección y destino a generar espacios liminales olvidados, monumentos a la marginalidad y la soledad del espacio público.

Y es precisamente el individuo quien finalmente le otorga la escala de valores que define dicho espacio de límite y de tránsito donde ésta escala varía de una importancia fundamental a la indiferencia absoluta, pero siempre con categoría de temporalidad instantánea.

Los proyectadores de ciudades han sostenido que la delineación viaria es el aspecto del plan urbano que fija la imagen mas duradera y memorable de una ciudad, el esquema que resume su forma, el sistema de jerarquías y pautas espaciales que determinará muchos de sus cambios en el futuro.⁷

⁶ Manuel Delgado, *El animal público*. Ed. Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999. *Heterópolis: la experiencia de la complejidad*. Pp. 30

⁷ *Ibid.* 2 .*espacios en movimiento, sociedades sin órganos*. Pp. 36

Manuel Delgado define la tipología espacial a la que nos referimos llamándola *Espacios transversales* o *espacios-tránsito*, los cuales representan a *la travesía en sí*, y define a su vez otras nociones que refieren a este tipo de espacio límite:

Espacio Itinerante: Espacio extrapolable, transversal entre contextos distintos.

Zona de transición: Definido por un pasillo entre el distrito central y las zonas habitacionales que ocupaban el punto más externo de la ciudad.

Espacio intersticial: Donde se alude a espacios y tiempos neutros ubicados en los centros urbanos, sin actividad precisa ni definición, donde la sociabilidad es trivial y ocasional.

Lugar - movimiento: Ocurre donde la diversidad de usos es accesible a todos y se autorregula por cooperación.

Tierra general: Es el lugar donde la gente se desplaza libremente y por decisión propia.

Territorios fijos: Zonas definidas como lugares reivindicables por alguien, de posesión disponible, transferible o utilizables.

Territorios situacionales: Espacio similar a los Territorios fijos pero en la medida que está a la disposición del público solo en tanto se usa y mientras esto sucede.

Territorio circulatorio: Espacio superpuesto a los espacios residenciales y ajeno a cualquier designación topológica o administrativa que se le quiera imponer.

Para el fin de este trabajo conviene abordar el espacio desde las nociones de Territorio fijo y situacional, donde evidentemente posee una naturaleza primaria de espacio itinerante y de transición.

La circulación es la organización del aislamiento de todo el mundo. Por ello constituye el problema principal de las ciudades modernas. Es lo contrario del encuentro, es la absorción de las energías disponibles para los encuentros o para cualquier tipo de participación, sea la que sea... Vivimos en algún lugar de la jerarquía. En la cúspide de dicha jerarquía, los distintos rangos pueden medirse según el grado de circulación. El poder se materializa mediante la respuesta a la obligación de estar presente cada día en unos lugares más y más numerosos y mas alejados entre si.⁸

El reconocimiento espacial cotidiano crea un patrón metódico de interacción con el tiempo y los lugares que se convierten en familiares, de tal forma que el patrón de ejercicio cotidiano, de algún modo, nos ayuda a realizar la experiencia de vivir la ciudad, nuestra ciudad.

En la experiencia temporal radica gran parte de la percepción espacial de la ciudad y es en el tiempo y con él, donde lo cotidiano se amalgama y donde la sorpresa se deja ver, en el recorrido personal se polariza el antes y después de "mí", y en la trayectoria histórica de los sucesos; cómo los utiliza el individuo y en función de quién le otorga valores se encuentra la vivencia urbana.

Lo cotidiano establece vínculos sociales donde la búsqueda de estabilidad espacial, psicológica y temporal son fundamentales para que el individuo reconozca y sea a su vez parte de la conciencia espacio temporal a la que pertenece.

Son estos territorios fijos y situacionales los que generan conflicto en la medida que no poseen carga con ninguna naturaleza de vínculo más que el de agilizar el tránsito y hacerlo eficientemente.

... El espacio visto como un lenguaje no verbal puede ser reconocido a través de dos grandes modalidades de emergencia del sentido. Una de ellas son las percepciones

⁸ Gilles Ivain, Attila Kotanyi, Raoul Vanegheim, *Urbanismo situacionista*. Ed. GG. Mínima, Barcelona 2006. 3. *la circulación, fase suprema de la planificación urbana*. Pp. 25-26

significativas que hablan del espacio tal y como él es percibido (por ejemplo, el sentido de lugar) y la otra son las prácticas significantes que dan cuenta del sujeto tal como se comporta y actúa en el espacio, y lo significa para el y los otros (por ejemplo la territorialidad y la apropiación del territorio).⁹

Vértigo y suspenso; somos los herederos de ideales y conceptos, que los medios autorizados nos incrustan y moldean a distintos niveles, una serie de sueños que no nos pertenecen, la inercia de hace 40 años hoy necesita finalmente detenerse y a su vez es necesario un ejercicio de reconciliación con uno mismo.

La urgencia en el alba del siglo XXI no es acelerar sino detenerse... .. pensar el límite y recordar tomar en cuenta a la fragilidad como una constante... .. El verdadero rebelde se cultiva en silencio ¹⁰

Hoy el nihilismo se instaura no como una posición autodestructiva y apocalíptica, sino como esa oportunidad de reconciliación en una postura de “tiempo muerto” donde cada segundo se antoja susceptible de análisis más allá del tiempo mismo; no obstante resulta paradójico que la ciudad ofrece sólo alternativas para agilizar el tiempo (siempre con resultados opuestos).

Todo nuestro entorno urbano y tecnológico (parking subterráneo, galerías comerciales, autopistas, rascacielos, desaparición de plazas públicas en las ciudades¹¹, aviones, coches, etc.) está dispuesto para acelerar la circulación de los individuos, impedir el enraizamiento, y en consecuencia pulverizar la sociabilidad... .. el paisaje limpiado por la velocidad.¹²

⁹ Alicia Lindón, *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad* Ed. Anthropos 2000 pp.12

¹⁰ Ikram Antaki, “El manual del ciudadano contemporáneo” Booket . 2004.pp.250,251

¹¹ Ver caso Zócalo de la Ciudad de México

¹² Gilles Lipovetsky, “La era del vacío” Ed. Anagrama 2008. pp 74, 75

El fenómeno migratorio del campo a la ciudad potenció aún más la aceleración urbana en todos los sentidos; nuevos grupos sociales con identidades y costumbres disímbolas de pronto cohabitan un espacio común mutando en *híbridos* que reclaman a su vez un nombre propio; actitudes, códigos de lenguaje, modos de ser y vestir, estilos de vida y expectativas a futuro (muchas veces sin futuro) creando mixturas ajenas a cualquier periodo histórico inmediato, para el caos no hay pronósticos ni estadísticas, una alternativa inmediata es la visión totalitaria no de los fenómenos sino de “La problemática” como un movimiento generalizado de tonos y colores (literal y conceptualmente), donde para tal efecto lo más coherente es la desaceleración en todos los sentidos.

Para aquel que vive el drama de arrancarse de sus estructuras tradicionales de identificación, una nueva identidad es posible; nuestra identidad es simplemente nuestra historia mezclada con otras; por un lado, lo que recibimos; por el otro, nuestra obra. Sólo aceptan parecerse y juntarse los que aceptan relativizar sus diferencias.¹³

El trabajo de Alexander Apóstol es revelador en el sentido conceptual sobre que ha sido la ciudad en el contexto inmediato, que ofrece realmente y que expectativas de futuro promisorio garantiza en cuanto a la oferta espacial caracterizada por sus “monolitos urbanos” inoperantes, desfasados o en abandono total y/o parcial. Sin ceder a la comprometida tentación de definirse como artista político, emplea dicho concepto para definir por medio de su trabajo (a manera de registro fotográfico y en video) los instrumentos de poder que manipulan, crean y modifican la ciudad y nuestro modo de hacer uso de ella, espacios y volúmenes plagados de intenciones veladas, pero con imagen pública de progreso y desarrollo con los medios de comunicación de por medio; imágenes cotidianas de la urbe que ocultan discretamente intenciones llenas de ambición, poder, machismo, prepotencia, megalomanía; la modernidad como un gastado discurso que aún funciona en Latinoamérica.

¹³ Ikram Antaki, “El manual del ciudadano contemporáneo” Booket . 2004 pp.120



Aquellos límites entre urbe y campo, o todo lo que se consideraba no-urbano, se han difuminado en lo que ahora se desvanece en forma de privacidad reglamentada, es en la masa tectónica y los espacios generados en torno y por fuera de dichos elementos urbanos construidos, donde configura su tesis Habermas en torno a la polarización social entre lo público y lo privado, la reconstrucción del concepto de lo urbano-dirigido y la conformación de dicho espacio público en una superficie de tráfico tiránico¹⁵.

La problemática social de la gran ciudad moderna, no radica tanto, en el presente momento, en la urbanización total de la vida, cuanto en la pérdida de características esenciales de la vida urbana. La interrelación entre esfera pública y esfera privada, ha sido destruida. Pero no porque el hombre de la ciudad sea un hombre-masa, sino porque ya no le es posible contemplar la cada vez más complicada vida global de la ciudad de modo que le resulte público. Cuanto más la globalidad de la ciudad se convierte en una jungla difícilmente penetrable, más se recluye él en su esfera privada.¹⁶

¹⁴ Revista CODIGO 06140. Num 41, 2007 El fracaso de la modernidad, Ruth Estévez. Alexander Apostol "residente pulido", 2001 Pág.26

¹⁵ J. Habermas. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 2006. Pág. 15

¹⁶ Ibid. Pág 188

Es en la siempre cotidiana y permanentemente mutable urbe donde el campo de cultivo del arte ofrece, hoy, posibilidades para abordar lo plástico con categorías nuevas y someramente exploradas (desde la perspectiva de la historia del arte tradicional). En la supresión analítica del tiempo apurado y lineal por parte del artista es como se podría vislumbrar actualmente lo fundamental en el arte.

La nulidad como efecto catalizador de acciones; El tiempo como elemento maleable y no determinante.

Sabemos que un objeto en el que nos hemos fijado conscientemente en una primera visita provoca, con su ausencia durante las visitas siguientes, una impresión imposible de definir: debido a un restablecimiento en el tiempo, la ausencia del objeto se vuelve presencia sensible. O mejor: aunque permanezca indefinida en términos generales, la calidad de dicha impresión puede variar en función de la naturaleza del objeto retirado y de la importancia que el visitante le otorgue, de modo que oscile entre la alegría serena y el espanto (poco importa que en este caso concreto el vehículo del estado de ánimo sea la memoria.)¹⁷

Es importante acotar la importancia de la experiencia estética en zonas de tránsito, donde lo cotidiano obnubila las posibilidades de tal experiencia, mas allá aún de la permanencia de la obra misma, donde la acción (simultánea al producto final) es la piedra angular de la propuesta a desarrollar.

... en ese lugar, allí donde sucede la experiencia estética, en ese acontecimiento que es a la vez un encuentro, se borran las distancias y desaparece el tiempo fechado; en la actualidad de su transitoriedad nos pregunta el tiempo perdido y responde el tiempo recobrado.¹⁸

¹⁷ Gilles Ivain, Attila Kotanyi, Raoul Vanegem *Urbanismo situacionista*. Ed. GG. Mínima, Barcelona 2006. 3. *la circulación, fase suprema de la planificación urbana*. Pp. 14-15

¹⁸ Gabriela Goldstein, *La experiencia estética. Escritos sobre Psicoanálisis y arte*. Ed. Del estante. Ciudad de Buenos Aires, Argentina. 2005.

Evidenciar plásticamente situaciones de incertidumbre en los límites del espacio, que aún ajeno forma parte del individuo como sujeto parte del engranaje que mueve y le hace formar parte de ésta dinámica, situaciones limítrofes en espacios residuales con grandes posibilidades de olvido o renovación que, cíclicamente terminarán por no importarle de nuevo a nadie (por lo menos de manera sustancial), pero donde el tránsito, definido metafórica y literal en el espacio a trabajar es fundamental para establecer la base teórica de nuestro trabajo.¹⁹

Sensación y situación de pérdida constante en los límites administrativos, espaciales y sociales de la configuración urbana tradicional, ésta difusa sensación todo lo impregna al convertirse en la situación espacial donde confluye la ciudad real en sentido vertical y horizontal en todos los sentidos sociales espacio-temporales.

Hasta aquí es importante aclarar que si bien estos espacios situacionales definen y delimitan de algún modo las periferias virtuales y reales de la ciudad,

¹⁹ “La experiencia estética, entendida como experiencia específicamente moderna se determina como instantaneidad, como una conciencia instantánea del tiempo, como una experiencia de intensidades nuevas <donde no hay distancia y los objetos nos tocan> esta experiencia particular del tiempo en la urbe moderna es descrita por Baudelaire quien nos revela en su poesía “a una mujer que pasa”:

La calle, ensordeciéndome, rugía en torno mío.
Alta, esbelta, enlutada, dolor majestuoso,
Pasó una mujer, con mano fastuosa
Levantando y meciendo el borde de su falda.

Pao, ágil y noble, con su pierna de estatua.
Yo bebía, crispado como un extravagante
La dulzura que hechiza y el deleite que mata.

Un rayo...y, ¡la noche!-belleza fugitiva,
Cuyo mira de pronto me hizo renacer,
¿es que ya no he de verte hasta la eternidad?

Allá, lejos de mi muy tarde, ¡quizá nunca!
Ignoro dónde huyes, no sabes dónde voy.
¡Tú a quién yo hubiese amado! ¡Oh tú, que lo sabías!

Baudelaire reconoce esto como una *Estética inquietante*, es la noción de pérdida que se encuentra presente en la experiencia y se manifiesta en lo imposible del encuentro.”
Ibib.pp 63,64.

en ningún momento conviene confundir este concepto con el de marginalidad²⁰ producto del residuo perimetral de esta liminalidad espacial; dicho análisis y lectura formaría parte de conceptos, investigaciones y análisis de tipo social que se encuentra fuera de los alcances y finalidad de este trabajo.

Redefiniciones en los cruces verticales funcionales de la ciudad

Los espacios, lugares, acciones y conjunto de azares que conforman la convivencia y lo cotidiano de las personas en sus nichos dimensionales, configuran a la ciudad como un ente distinto para cada individuo, si bien, la colectividad le da una situación y una razón de ser al conjunto de espacios que configuran su ciudad y la cargan de significados válidos para su reconocimiento, cada uno posee características de lectura muy distintas de un individuo a otro.

La carga funcional de dichos espacios determina la validez que cada protagonista del espacio le da al lugar, y de paso, lo definen como tal.

Es un hecho que ni el arquitecto, ni el urbanista, y menos, el administrador público, le dan los significados y las definiciones a los espacios, tampoco las herramientas absolutas para crear lo que desde su perspectiva debe ser el arte en un ámbito urbano, por lo menos, no en la medida que ellos pretenden, sino el significado que finalmente el usuario le otorga, donde definitivamente, dicho significado es generalmente aleatorio y variable. Menos aún son aquellos “profesionales del espacio” los que se encargan de llenar de arte la ciudad; intentar hacerlo, sin analizar y cuestionar lo que desencadena las resultantes que pretenden, es necio, además de evidenciar las necesidades unilaterales de los

²⁰ “Si la periferia fuera el lugar donde se produce la cultura renovadora, conviene retener que, a diferencia de otros momentos de nuestra historia cultural como condición presuntamente garantizadora de su virtualidad conceptual, en la situación actual la marginalidad es el lugar de la esterilidad y el silencio, es necesario, por tanto, distinguir marginalidad de periferia, entendiendo que la sociedad actual elimina de los territorios situados al margen el oxígeno necesario para que sea posible la vida.” Josep Lluís Mateo, *Textos Instrumentales*. Ed. GG, Barcelona 2007 pp. 27

responsables; gran parte de lo que permea la ciudad y la configura visualmente es un conjunto de acciones concatenadas en la corrupción, la “anarquía controlada” por parte de publicistas y comerciantes, la negligencia de ciudadanos y administradores públicos y el brutal crecimiento poblacional que humanamente rebasa los patrones y planteamientos de control espacial y social que se proyectaron (cuando hay proyectos formalmente).

El reconocimiento espacial cotidiano crea un patrón metódico de interacción con el tiempo y los lugares que se convierten en familiares, de tal forma que el patrón de adaptación básicos e inherentes a nosotros nos ayudan a realizar la experiencia de vivir la ciudad, nuestra ciudad.

Iniciando un nuevo siglo y con la obligación de recontextualizar acciones y percepciones de nuestros ambientes urbanos y de uso común, es factible considerar la modificación de la lectura tradicional, lineal, planificada y bidimensional de la ciudad, por otra que ofrezca una oportunidad de “leer” a la urbe, como una mixtura-conjunto de variables que configuran modelos aislados, aleatorios y con ejes de interacción espacio temporal, poseedores de otra naturaleza de vectores.

...denunciar las construcciones históricas, lineales y coherentes que la modernidad elaboró para conseguir legitimarse social, política y culturalmente... Hemos sustituido el concepto de “modelo” por el de “visión”. Las “visiones urbanas” nos remiten a formas de mirar, es decir, no tanto a “como es” la ciudad, sino “qué” nos interesa de ella, cómo la filtramos, cómo la proyectamos y como nos proyectamos sobre la misma.²¹

²¹ Carlos García Vázquez, *Ciudad Hojaldre, visiones urbanas del siglo XXI*, Ed. Gustavo Gili, SL. Barcelona 2004 pp.2

La visualidad compite ferozmente al deambular y hacer uso de la ciudad, como entes visuales es imposible abstraerse de tal fenómeno, sin embargo, aún siendo la visión orgánica el sentido predominante, la lectura funcional de la urbe es determinada por una amalgama de estímulos que le dan sentido (o sinsentido) final a la acción inmediata.

Esta nueva postura, podría gestar nuevas alternativas para accionar el arte como un intercambio –real- entre los que hacemos uso de ella. Una megalópolis determina territorios inaprensibles, caóticos, tensos y disfuncionales; de tal modo, una propuesta de análisis de aproximación real y reconocimiento hacia dichos espacios para producir piezas con retroalimentación espacio tiempo acordes al sitio es imperativo.

...presentarnos a la ciudad como un gran laboratorio de la informalidad y de la artificialidad obliga a conducirnos por esos nuevos parajes donde se cuestiona y explica fenómenos que para una visión tradicional y canónica resultan poco dignos de voltear los ojos; es aquí donde pueden presentarnos acciones urbanas que están ahí, que pueden ser susceptibles de abonar elementos compositivos...²²

Abordar la ciudad desde una aproximación para el estudio, investigación y creación en términos artísticos es más complejo de lo que imaginábamos hasta hace pocas décadas, La modernidad obnubiló por más de cien años la concepción de lo que los humanos percibía como un cambio integrador del espacio urbano en todos los sentidos funcionales.

Actualmente la Ciudad ha invertido su propia noción de protección y contención respecto a lo que se consideraba “amenazador”; las murallas reales y/o virtuales que contenían el concepto ciudad hoy se han polarizado, multiplicado y diversificado, tanto para la ciudad misma en su estructura interna como externa.

²² Guillermo Icazbalceta Ocampo, *Re-definición, arquitectura urbana*. Colegio de Arquitectos de Michoacán. Secretaria de urbanismo y medio ambiente del Estado de Michoacán, 2006 pp.12

Multiplicidad de murallas internas en los flujos ciudadanos contienen los márgenes de seguridad personal e individualización prometidos y anhelados por el humano protagonista así como por el medio y el flujo donde se desplaza y deambula.

Ser *humano* representa un estado de angustia permanente en virtud de *saber* que hoy requerimos de prótesis tecnológicas y métodos de operación que conviertan a la práctica urbana en algo seguro y coherente, (por lo menos en la práctica y acción inmediata).

Es usual ya, que uno pueda dar cuenta, aunque más no sea a grandes rasgos, del modo de andar de la gente, pero no sepa nada con precisión a cerca de su posición en la fracción de segundo que alarga el paso. Nos resulta habitual el gesto que hacemos al tomar el encendedor o la cuchara, pero apenas sabemos lo que en verdad, se produce entre la mano y el metal, menos aún sabemos de las distintas oscilaciones de los estados de ánimo en que nos encontramos. Aquí interviene la cámara con sus medios auxiliares, su bajada y subida, su interrupción y aislamiento, su expansión y condensamiento del desarrollo, su ampliación y su reducción. Gracias a ella nos enteramos del inconsciente óptico, como gracias al psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional.²³

La capacidad de evocación producto de narraciones visuales, textuales o de cualquier otra índole sensorial es una problemática que parecería no importar en la medida de este flujo desaforado; hoy importa más información en el menor tiempo posible; la industria visual de los efectos especiales ofrece cada vez información más compleja y detallada en el menor tiempo posible. La gran interrogante es: ¿alguien tiene realmente tiempo (y deseo) de detenerse más tiempo del que requiere la obra de arte actual? Y qué tipo de obra es esa a la que habrá que referirse hoy o mañana; claro, si ese futuro amenaza rebasar las expectativas de una utopía que se desdibuja tan pronto se “experimenta”.

²³ Walter Benjamín. *Estética y política*. Ed. Las cuarenta. Buenos Aires. 2007. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Pág. 119

Los espacios de la ciudad diariamente se eclipsan ante nuestra presencia cargada de compromisos por finiquitar lo que, intuimos, será caduco en unos cuantos golpes más del complejo engranaje de relojería que conforman cada una de nuestras urbes.

Hoy los humanos requerimos mecanismos de *hibridación* para funcionar, potenciar y optimizar nuestro cotidiano en la ciudad, ésta a su vez ha invertido los flujos de contención que hace siglos la definían; hoy, la concepción de *lo urbano* permea el planeta y reconfigura sus fronteras análogamente a un líquido inaprensible; parecería que la misma chispa de ingenio que un día potenció la capacidad creativa, expulsando al humano de las cavernas, hoy es la misma que obliga al usuario de la urbe a crear prótesis suprahumanas, implementos creados por “él mismo”, no obstante el conocimiento real de ellas sea meramente operacional, funcional y no estructural (lo cual poco importa en la práctica); es preciso escuchar más, sentir más, moverse más y a máxima velocidad, ver más o ¿por qué no? hacer todo esto al unísono; escapar del pasado y fugarse hacia alguna utopía proyectada, o mejor, vivir el sueño personal de sumergirse en ella.

Ser humano hoy representa un carrera perdida contra el tiempo que nos rebasó en la misma medida que pretendimos anticiparlo; Chuck Palahniuk satiriza con su característico humor negro éste hecho²⁴, todo lo que se pueda hacer, comprar, consumir, “vivir”; es ya pasado inmediato y remoto; “desconectarse” de los medios que optimizan las funciones integradoras de mi cotidiano presupone un retraso mayor, o peor aún, garantizan eclipsar al humano del resto.

La integración de *Humanos y No humanos* es un planteamiento teórico de Bruno Latour²⁵ que se puede apreciar fácilmente en lo pragmático de cualquier

²⁴ Chuck Palahniuk. *Nana*. Mondadori, Barcelona 2003. Pag.17

²⁵ Bruno Latour. *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Ed. Gedisa. Barcelona 1999.

análisis sensorial cotidiano. Potenciar las capacidades humanas siempre ha sido una preocupación intelectual humana para acceder a aquel *buen lugar* que no está en *ningún lugar*, el mundo ideal de Tomás Moro, la Utopía. Llegar bien equipados y más optimizados para usar adecuadamente ese lugar y ser íntegros en los canales de comunicación con nuestros *iguales*, enfatizando además, la propia individualidad. Dicha enunciación ya se antoja utópica en la definición, lo cierto es que en la práctica sucede, creando tramas de complejidad donde es fácil formar y recrear paradojas. Usamos el automóvil como extensión potenciada de nuestra capacidad de desplazamiento, la motocicleta es la máquina perfecta de prótesis integrada a un desplazamiento individual extremo. La cámara digital nos lleva al zoom extremo de lo visual, no obstante dicho campo se encuentre (humanamente) a pocos metros; la telefonía celular nos mantiene conectados al mundo permanente y constante con la flexibilidad de modular audio en HiFi. Esto es común, es real, y es la declaración real de la integración híbrida del humano con un planeta en transición hiperacelerada.

Latour, desde los llamados, estudios sociales de la ciencia y la tecnología (CTS) plantea en su Teoría ANT²⁶ del actor-red, una perspectiva del Ser humano, inmerso ya, desde hace décadas en un proceso de hibridación que hoy es más patente que nunca, donde además, ya no hay marcha atrás, representa además un momento histórico como nunca antes en la “funcionalidad” del humano, sin precedentes en el sentido que la ciencia y la tecnología, rebasarán la concepción de lo concebido tradicionalmente como *humano*; Dicho autor plantea la complejidad de convertirnos en seres híbridos con la ciencia, la tecnología, los medios y procesos de comunicación, así como “otros” humanos *híbridos* en una nueva sociedad global (reensamblada); dicho planteamiento solo se vislumbró en la fantasía de la ciencia ficción pero nunca antes con la certeza de un análisis contemporáneo en el terreno de la sociología o la filosofía actual. El mismo Latour menciona la complejidad de llevar su marco teórico y sus planteamientos actuales debido a la paradoja que conlleva trasladarse o navegar por una temática

²⁶ Por sus siglas en inglés: *Actor-Network Theory*.

específica en la actualidad, sin temor a que nos rebase, nos eclipse o se vuelva obsoleto el estudio del cual somos (además) el medio, los creadores y el objetos de estudio, todo al unísono, somos quién escribe, quien traduce y quien depura la información, quien la optimiza para hacer y hacernos humanos (híbridos) funcionales en nuestro complejo espacio conformado por redes, ya no solo cartesianas sino tridimensionalmente complejas dimensionalmente y en permanente expansión.²⁷

Un problema de dimensionamiento es la complejidad del usuario contemporáneo de la urbe, las escalas tradicionales hoy son ambiguas, el metro patrón, el kilogramo de platino descansan en el confort aislado de su bunker particular, una hora, un minuto y un segundo son virtualidades en función del medio de desplazamiento. Integrados a nuestro equipo de extensión humana perseguimos a nuestra ciudad que líquida se desvanece tras nuestro paso, invisible; optimizamos recursos para hacerla presente en función de la necesidad (urgencia) inmediata²⁸.

Ante el desvanecimiento espacial cotidiano y su condescendencia por usuarios, espectadores, consumidores y creadores del mismo; es vital cuestionar y plantear las expectativas de lo que representa hacer arte *en* el espacio urbano, donde además, dicho espacio es tan hermético y etéreo que el ejercicio de dicha acción se antoja una utopía más en medio de un mar de éstas. Derrida replanteó esta interrogante cuando habla de la posibilidad de la muerte del arte y la complejidad que representaría asumir el papel de ser protagonistas y creadores del arte mismo.

...El arte se deja interrogar aquí a partir de la posibilidad de su muerte. Es posible que el arte agonice, pero su muerte y su duelo tomarán algunos siglos.²⁹

Reaparecer ante los ojos propios lo que parecería evidente, volver los sentidos hacia lo que ya no tiene interés inmediato ni mediático es tarea compleja

²⁷ Loc. Cit. Cap. 9 *La leve sorpresa de la acción*. Hechos, fetiches y factiches.

²⁸ Op. Cit. *París, Ciudad Invisible*. UAEM 2010.

²⁹ Jacques Derrida. *La verdad en Pintura*. Ed. Paidós. Buenos aires, 2001 pp. 41

sin duda, volcarse hacia el espacio donde se desdibuja lo que se construye es a su vez otra paradoja más, si el arte debe apropiarse y configurarse en dichos términos es tarea inmediata.

No solo es complejo el momento actual en términos artísticos y humanos, es ante todo un trabajo intelectual en la medida que la “mecánica operacional” del humano funcional en la ciudad actual obnubila sentidos y pensamiento. Es fácil engranar el riel y dejar que la inercia del flujo nos lleve a donde debe ser; es complejo trazar rutas donde nuestro propio espacio urbano signifique, comunique e integre lo social y su unidad *humana*; la paradoja es, ¿importa dicha unidad en la medida de concebir desamparo implícito, descontextualizado de lo social a lo cual pretende integrar? Probablemente solo formamos parte de aquella sociedad que en unos siglos se detuvo en la línea fronteriza del hombre que un día sangraba y los que mañana nos contemplarán dubitativos y con sorna desde su eternidad humana tras sus injertos analógicos oculares Sony HD.

El intento por analizar cada elemento de la ciudad contemporánea puede constituir un trabajo caótico como el mismo objeto de estudio, García Vázquez propone un acercamiento a dicha problemática en un análisis espacial donde propone cuatro visiones globales:

- Culturalista
- Sociológica
- Organicista
- Tecnológica.

Cada visión está guiada por una disciplina que define sus preferencias: la historia marca el tono de la visión culturalista; la sociología y la economía, el de la visión

sociológica; la ciencia y la filosofía el de la organicista; y la técnica el de la visión tecnológica.³⁰

Donde a su vez cada una esta compuesta y determinada por elementos característicos que configuran un carácter predominante en cada ciudad, el entrecruzamiento de dichas visiones, con sus conceptos que las definen, así como las características de uso propias, las cuales crean un entramado más complejo que la tradicional lectura bidimensional que normaba la apreciación urbana desde la década de 1960.

Es importante hacer notar que el resultado que arroja dicho análisis y que finalmente se configura en doce “ciudades tipo” es la consecuencia de una suma de intereses variables, donde no sólo el que construye oficialmente los espacios es el que determina valores de cualquier índole sino todo aquel que acciona un espacio determinado, sea permanente, temporal o inconsciente por un momento aleatorio.

En la experiencia temporal radica gran parte de la percepción espacial de la ciudad y es en el tiempo y con él, donde lo cotidiano se amalgama y donde la sorpresa se deja ver, en el recorrido personal se polariza el antes y después de “mí”, y en la trayectoria histórica de los sucesos; cómo los utiliza el individuo y en función de quiénes le otorga valores se encuentra la vivencia urbana.

El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo, la primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio.³¹

³⁰ Carlos García Vázquez, *Ciudad Hojaldre, visiones urbanas del siglo XXI*, Ed. Gustavo Gili, SL. Barcelona 2004 pp.2

³¹ Italo Calvino, *Las ciudades Invisibles*. Millenium 1999 Ibid. Pp. 117

Aproximarse a una lectura espacial de la situación urbana que compete a una pieza de acción o intervención plantea problemáticas con posibilidades de apreciación aleatoria que podrían incrementar los niveles de resultados ya de por si alternos.

Una posibilidad son las once versiones que se presentan a continuación donde a nivel general puede ser abordado dicho espacio para un posterior trabajo individualizado en la categoría espacial predominante.

CAPÍTULO 2

Versiones para una lectura- vivencia espacial en las intervenciones plásticas urbanas.

(Un uso del Rizoma)

Los automóviles roncan, y el paso de los camiones me induce a maldecir mi destino citadino, encuentro paz viviendo en las metáforas del océano. Se sabe que la ciudad es un mar ruidoso, que se deja oír, en el centro de la noche, el murmullo incesante de la ola y las mareas. Entonces convierto esas imágenes manidas en una imagen sincera, una imagen que es mía como si la inventara yo mismo, según mi dulce manía de creer que soy siempre el sujeto de lo que pienso. Si el rodar de los coches se hace más doloroso, me ingenio para encontrar en él la voz del trueno, de un trueno que me habla y me regaña. Y tengo compasión de mí mismo.

Gastón Bachelard. *La poética del espacio.*

En la experiencia práctica del ejercicio plástico en lo urbano con sus extensiones y sus límites, existe la necesidad de establecer parámetros para su organización estructural en las metodologías de abordaje, las cuales se deberían programar en sistemas abiertos de orden contextual, lo que generan conflicto ante la posibilidad de establecer un orden, donde entrópicamente parecería que no existe.

La adopción de textos³² que permitan el posterior análisis de los contextos en donde se trabajó plásticamente el trabajo, producen la necesidad de investigar qué otros procesos de trabajo pueden ser extrapolados para estructurar la pieza de arte en lo urbano.

El trabajo de investigación específico de una pieza o acción de arte en lo público urbano obliga al artista a realizar y elaborar una serie de procesos y metodologías en otras disciplinas que muchas veces son ajenas a su experiencia. Obligado a penetrar en los terrenos de la psicología, etnografía, sociología, ciencia política y hasta administración pública, entre otras; el artista improvisa su trabajo e investigación en áreas del conocimiento ajenas, lo cual no significa que sean territorios vedados, pero representan una magnitud de trabajo y análisis donde, más de las veces, producen desde especulaciones de carácter personal, hasta planteamientos teóricos ajenos, ciertos, pero descontextualizados de la realidad y la experiencia inmediata del espacio y los agentes externos que afectan la percepción específica de la pieza de arte y el área de estudio.

Dicho trabajo de índole personal que deseablemente debería realizar el artista urbano actual, muchas veces son unificados con la elaboración conceptual del empirismo en la Teoría Rizomática.³³ Tal planteamiento de abordaje práctico para la urbe es una aproximación novedosa desde su aparición en 1977 para

³² *Texto* interpretado como el resultado matérico susceptible de posteriores análisis, mediante el uso de lo gráfico, la palabra, el objeto. Lo cósmico con permisibilidad de comunicación, interpretación y traducción.

³³ Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Rizoma*. Pre-textos. España 2010

generar “orden” en éste sistema abierto focalizando sus nodos sistémicos cerrados integrados por sus vectores de enlace. Lo urbano hoy es una red multidimensional donde la multiplicidad de factores deviene en una suerte de tecnicidad híbrida y compartida que soporta lo invisible de la ciudad.

Los espacios, lugares, acciones y conjunto de azares que conforman la convivencia y lo cotidiano de las personas en sus nichos dimensionales, configuran a la ciudad como un ente distinto para cada individuo, si bien, la colectividad le da una situación y una razón de ser al conjunto de espacios que configuran su ciudad y la cargan de significados válidos para su reconocimiento, cada uno posee características de lectura muy distintas de un individuo a otro.

La problemática de fondo probablemente oculta la revelación de Debord donde cada individuo es un protagonista histriónico mediatizado y licuado en el flujo del espectáculo representacional. Invertir la realidad desde el terreno del arte reflexionando si formamos parte activa de dicha representación o, analizar si la capacidad crítica (y psíquica) del artista forma parte de lenguajes ya avalados y aprobados por el mismo medio contextual donde se plantea la obra.³⁴

Es complejo en la medida que obliga a reflexionar en torno a la estructura sistémica que engrana los medios de masas, su operación y acontecimientos, y la necesidad de aprehender sus funciones para intervenir propositivamente los vectores de flujo y movilidad.³⁵

El planteamiento Rizomático publicado en 1976 por Deleuze y Guattari, a ofrecido para la práctica del arte urbano una suerte de metodología empírica, plagada (hoy) de subjetividades en su abordaje, donde más bien la anarquía sistematizada es protagonista de piezas y justificaciones estéticas. No es el objetivo en este documento abordar al rizoma como esquema metodológico en la medida de intuir resultados premeditados, todo lo contrario, se expone

³⁴ Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos. España 2008

³⁵ Niklas Luhmann. *La realidad de los medios de masas*. Ed. Anthropos. México 2000. Cap. 15. Formación de esquemas.

someramente el planteamiento Rizomático como una plataforma de despegue y aterrizaje que permitan, sobre todo, desde los últimos Principios del esquema retomar, regresar y reconfigurar al espacio urbano desde los esquemas-versión que se mencionarán más adelante.

Es importante dicho acotamiento, en la medida de establecer nodos de partida para la investigación en el mutable espacio urbano, donde política y propiedad abundan, moldean y categorizan funciones y relaciones cotidianamente. “*El gobierno y la propiedad se hallan, casi en la misma relación que la creencia y la abstracción*”.³⁶

Las posibilidades de reconfigurar plásticamente la ciudad arrojan nuestro bote ante una deriva con alto riesgo de deambular casi infinitamente en la nada. Deleuze, plantea a la estética, desde su postura, como una pasión con principios de asociación³⁷ lo que desde su análisis filosófico establecen los principios de composición, lo cual determina, *reglas de propiedad, ocupación, acceso, sucesiones*, etc. Hasta este momento ya se vislumbra de nuevo las posibilidades de extravío que ofrece abordar a lo urbano desde dichos conceptos, donde además son afectados continua y permanentemente por otros más que producen incertidumbre en el espacio público: *tiempo y lugar, causalidad e identidad*³⁸. En la medida que dicho sujeto-artista, cree y sistematiza en síntesis su propio conocimiento en la objetividad de su propia práctica estética, es cuando podemos hablar esencialmente de *empirismo* en una investigación artística,³⁹ en la cual solo se demandan dos constantes: Un problema y sus condiciones, las cuales siempre serán (y deben ser) producto de la imaginación.⁴⁰

Esta parte de la investigación es fundamental para comprender el problema como una esfera global, viva y ambulante, susceptible de escurrirse entre los

³⁶ Gilles Deleuze. Empirismo y subjetividad. Ed. Gedisa. Barcelona 2007 pag. 48

³⁷ Ibid. Pag. 59

³⁸ Ibid pag. 65

³⁹ Ibid. Pag. 92, 93

⁴⁰ Ibid. “El empirismo es una filosofía de la imaginación, no de los sentidos”. pags. 119-122

dedos de quién pretenda abordaje de cualquier naturaleza estética; La mención de los Principios esquemáticos fundamentales del Rizoma es imperativo:

1 y 2.- Principios de Conexión y heterogeneidad

Eslabones semióticos pueden ser conectados desde el lenguaje hacia cualquier otro, tales como organizaciones de poder, la ciencia, las artes, las luchas sociales, las posturas ideológicas, la religión, etc. Donde cualquier “punto” del rizoma puede ser conectado con otro.

3.- Principio de multiplicidad

Refiere a la creación y expansión, donde el “o” es sustituido por el “Y”, no hay una idea o fenómeno rector sino varios a la vez que se conforman a si mismas.

4.- Principio de ruptura asignificante

Refiere a la independencia, recreación, autonomía; el rizoma puede ser roto o interrumpido en cualquier punto y reiniciar desde ahí a partir de un concepto o significado nuevo.

5 y 6.- Principio de cartografía y calcomanía

Refiere a una estructura de códigos múltiples, sobrecodificada, con varias entradas donde el mapa estructural es el “dibujo” organizado, mientras el calco traduce la imagen y transforma las significaciones. Es necesario ir del mapa al calco continuamente, de dejar solo al calco existe el riesgo de propagar redundancias erradas.

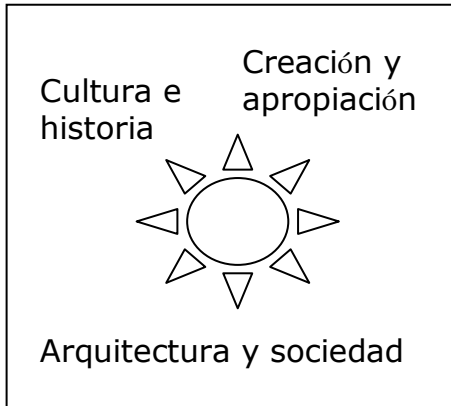
El empleo mecánico y deliberado de los seis principios rizomáticos, se antojaría más como una receta procesual que como una verdadera metodología de abordaje, si bien, como marco conceptual o esquema de abordaje teórico el Rizoma por si solo es complejo y en ocasiones anárquico, se debe en gran medida que ha sido empleado muchas veces en procesos y aplicaciones prácticas del arte urbano sin consideración de los principios cinco y seis, los cuales, debido al hecho

que representan el estado metodológico, analítico e histórico-espacial como marco de referencia donde necesariamente hay que detenerse, para posteriormente vaciar y deambular por los cuatro principios anteriores y primarios, no queremos adolecer de dicho esquema, es importante mencionar que este principio de cartografía urbano-conceptual es tomado a su vez del análisis urbano de Guillermo Icazbalceta ⁴¹ donde crea una interesante analogía formal de la estructura compositiva de la urbe contemporánea en el marco poético narrativo de Italo Calvino en sus Ciudades Invisibles. Dicho esquema se expone en doce versiones de doce ciudades tipo, las cuales son la consecuencia de una suma de intereses variables, donde no solo el que construye oficialmente los espacios es el que determina valores de cualquier índole sino todo aquel que acciona un espacio determinado, sea permanente, temporal o inconsciente por un momento aleatorio.

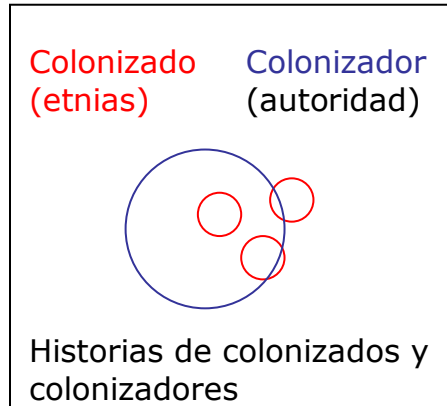
⁴¹ Guillermo Icazbalceta Ocampo. *Re-definición, arquitectura urbana*. Colegio de Arquitectos de Michoacán. Secretaria de urbanismo y medio ambiente del Estado de Michoacán, 2006

Versión 1

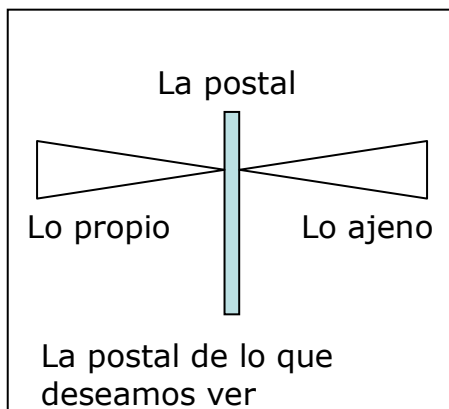
Donde los criterios culturales e históricos determinan la concepción entre universalidad, particularidad y singularidad.



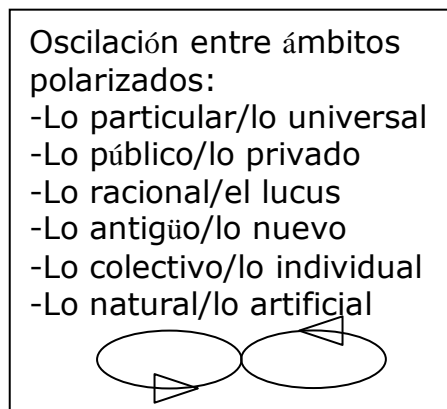
La ciudad sin límites



La ciudad dual



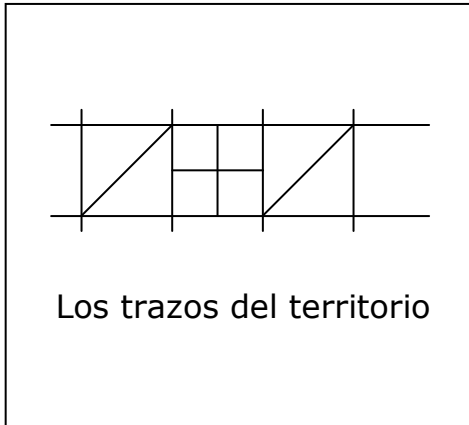
La ciudad en el espejo



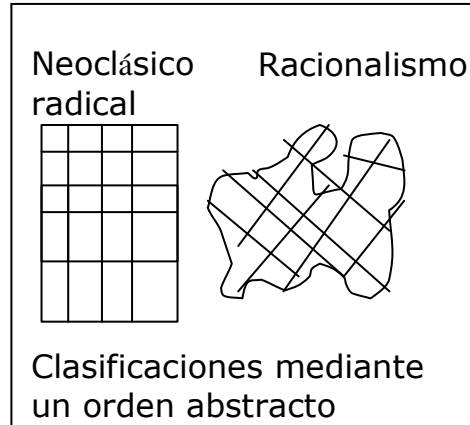
La ciudad opuesta

Versión 2

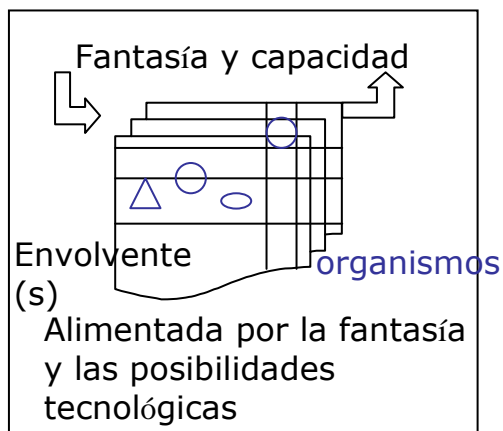
La ciudad concebida desde su planteamiento formal-espacial y el uso práctico en función de las posibilidades reales e imaginarias



La ciudad geométrica



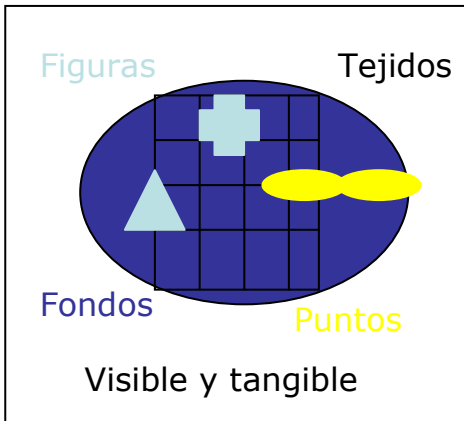
La ciudad estructurada



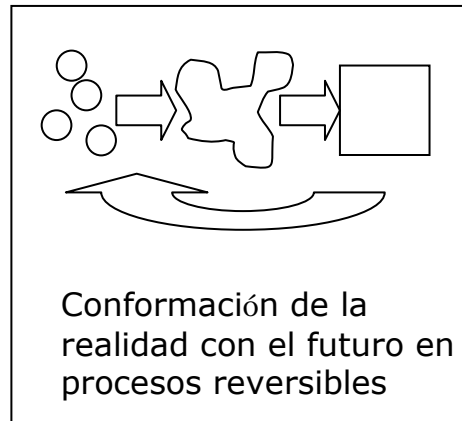
La ciudad megaestructurada

Versión 3

Preconcepción espacial desde el análisis tradicional de los profesionales de la manipulación y administración del espacio urbano



La ciudad definida



La ciudad planificada



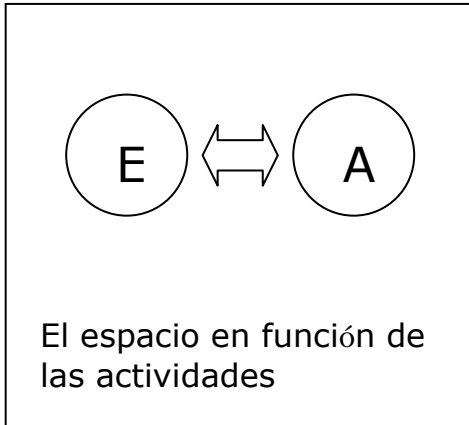
La ciudad del orden social



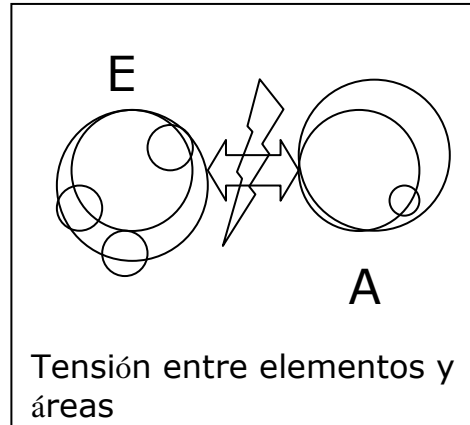
La ciudad de las deformaciones

Versión 4

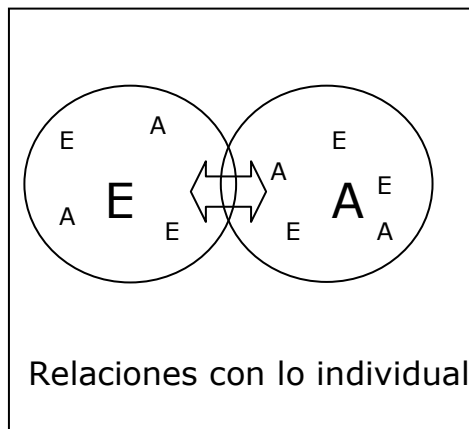
El espacio desde su práctica funcional confrontando lo *real* en
contrapunto de las *realidades* colectivas e individuales



La ciudad funcional



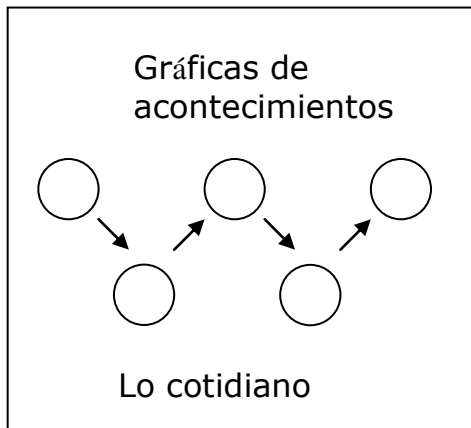
La ciudad tensa



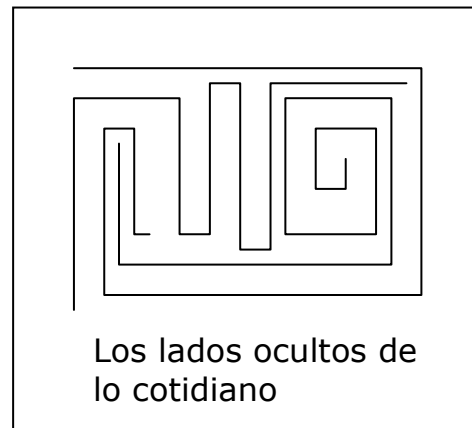
La ciudad colectiva

Versión 5

El espacio como un entramado de trayectorias cotidianas abstractas definidas pero con posibilidades alternas de dirección.



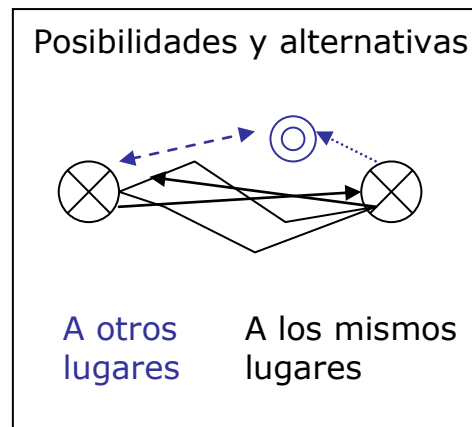
La ciudad de los hábitos



La ciudad laberinto



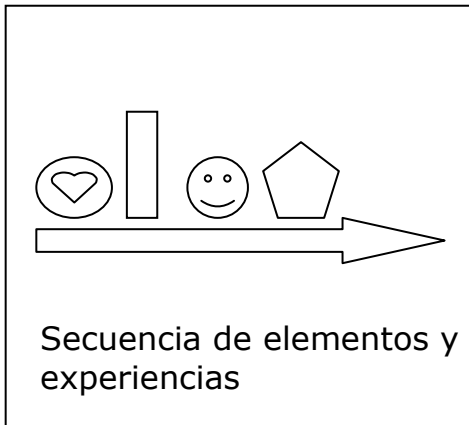
La ciudad de las espirales



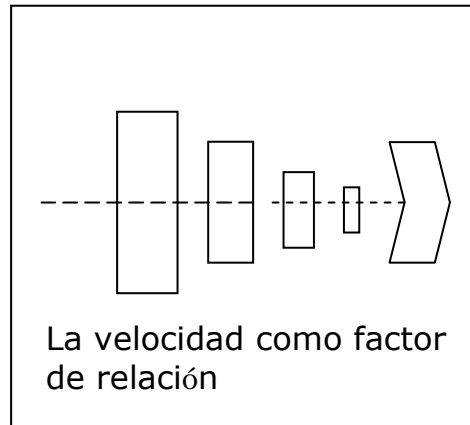
La ciudad de los recorridos

Versión 6

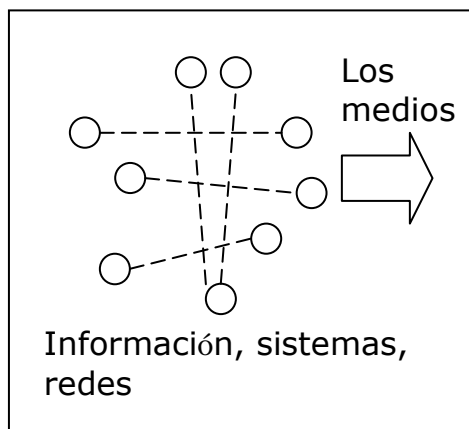
Las posibilidades de traslación física o virtual con el tiempo como factor de lectura inmediata



La ciudad continua



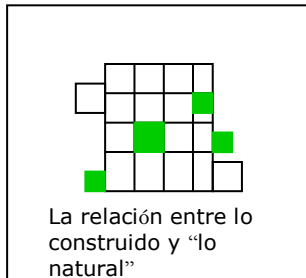
La ciudad en movimiento



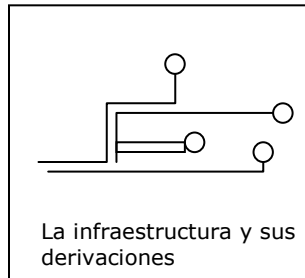
La ciudad sin fronteras

Versión 7

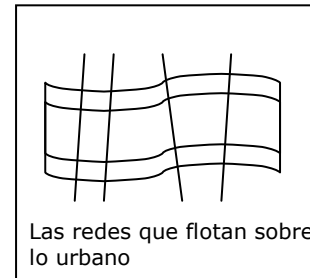
El espacio como un conjunto tectónico, cósmico a nivel de determinación y apreciación sensorio espacial, determinado por la infraestructura que la mantiene tecnológica y mecánicamente funcional



La ciudad terrenal



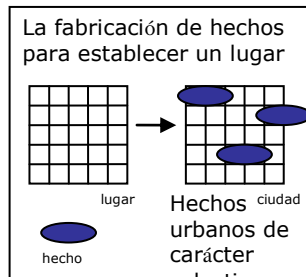
La ciudad bajo tierra



La ciudad suspendida



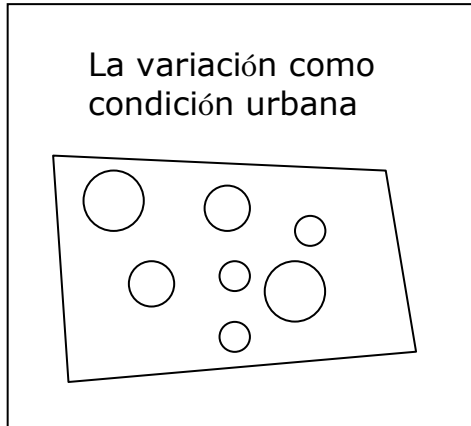
La ciudad laboratorio



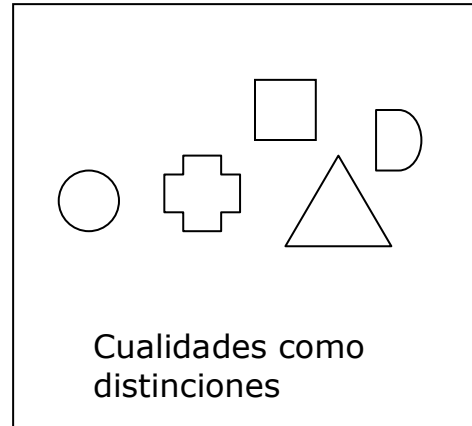
La ciudad material

Versión 8

El espacio como un elemento mutable y temporal, donde se suceden factores que producen variaciones graduales o drásticas en la apreciación del mismo donde no siempre el usuario determina dichas alteraciones.



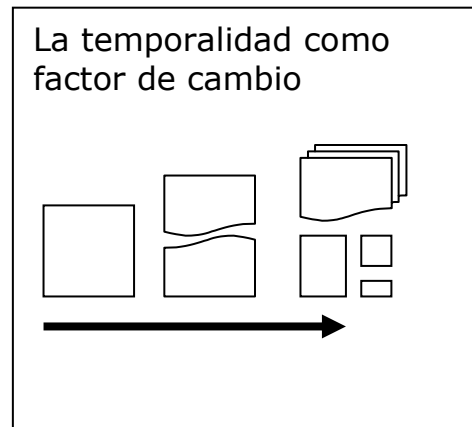
La ciudad catálogo



La ciudad de las diferencias



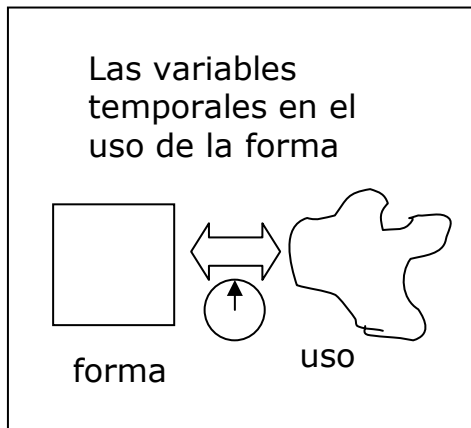
La ciudad fragmentada



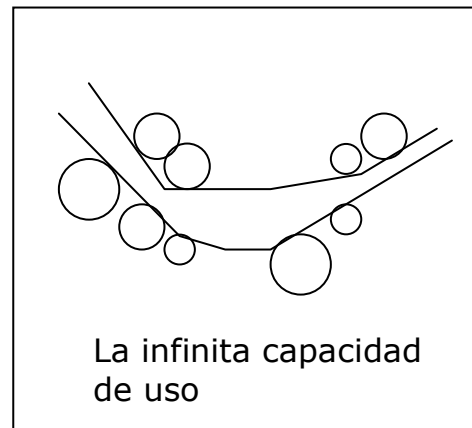
La ciudad de los momentos

Versión 9

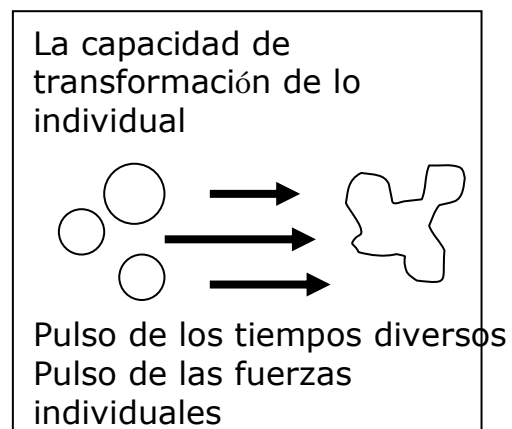
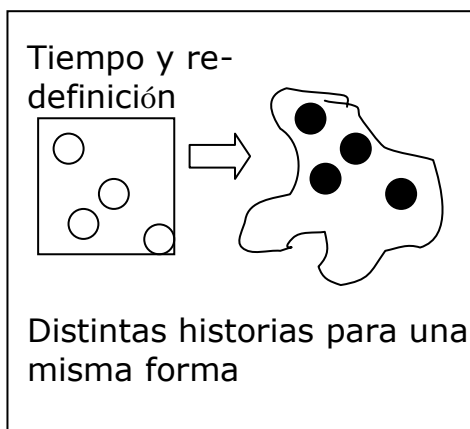
El espacio como un elemento mutable y temporal, donde el (los) usuario (s) producen variaciones graduales o drásticas en la apreciación y uso del mismo



La ciudad tipológica



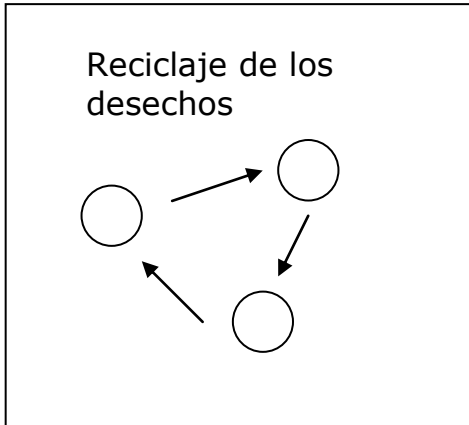
La ciudad de los caminos



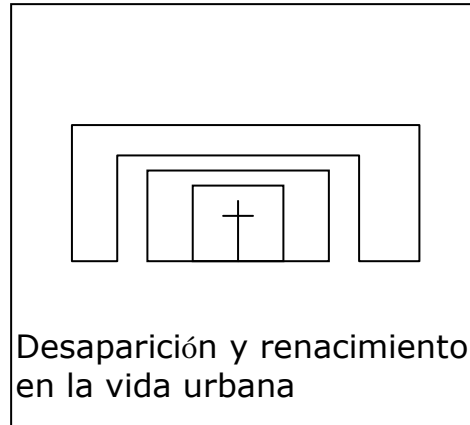
La ciudad análoga

Versión 10

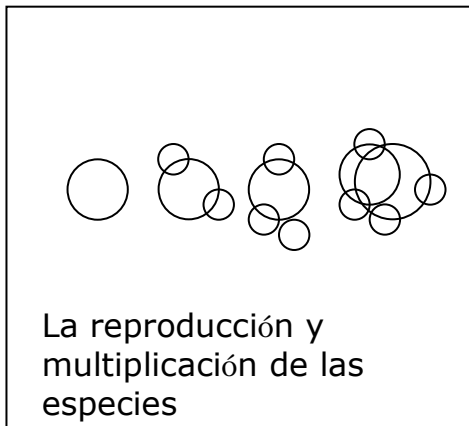
La ciudad como un organismo sustentable, extensión y proyección directa de los elementos vivos y materiales que la conforman.



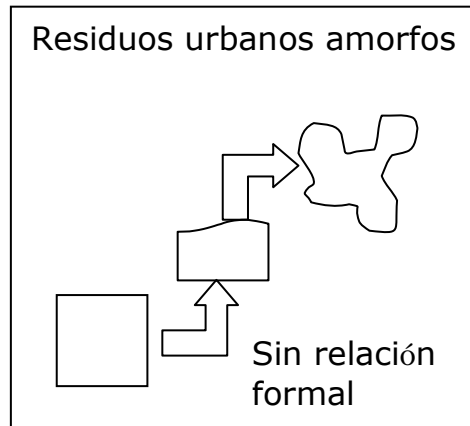
La ciudad reciclada



La ciudad de los muertos



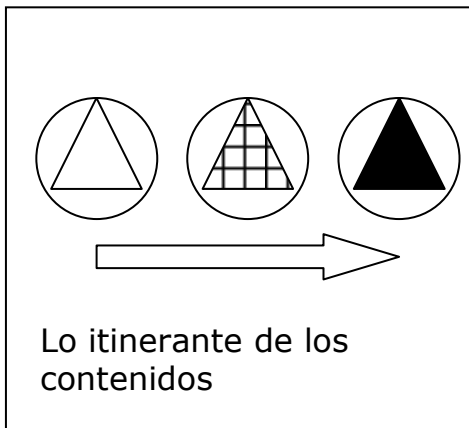
La ciudad del futuro



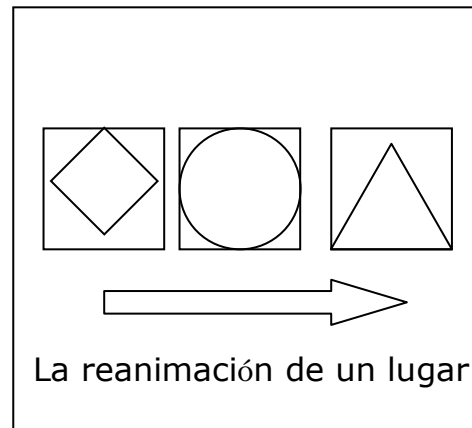
La ciudad abierta

Versión 11

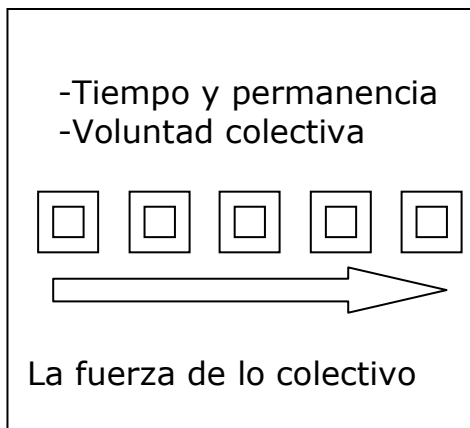
La ciudad como un todo permanente, constante y funcional en virtud de la capacidad de reactivación espacial consciente por parte de los usuarios de ésta.



La ciudad semi-móvil



La ciudad temporal



La ciudad permanente

Dichas versiones devienen solo en modelos de aproximación donde subjetivamente podrían ser empleadas sin orden en estructuras metodológicas empíricas sin sustento. No es el objetivo hacer mención de ellas para el uso aleatorio o sincopado, sino como se mencionó en párrafos anteriores, para establecer un modelo del 5º y 6º principios del rizoma, los de Cartografía y Calcomanía.

CAPÍTULO 3

Modelo epistemológico general

Universalidad, Particularidad y Singularidad como aproximación teórica de reconocimiento del espacio urbano

Y heme aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos.

Ah, qué hermoso... qué hermoso.

Vicente Huidobro. *Altazor*.

El trabajo que nos compete precisa de una ontología propia y con la primera intención de estudiar coherentemente el espacio a intervenir y posteriormente accionar, si bien no se ahondará filosóficamente y a profundidad en los conceptos de aproximación y apropiación debido a la naturaleza del trabajo, si se hará mención dentro de un marco teórico que apoye la práctica en la realidad del proceso y ayude a clarificar resultados para análisis posteriores mas allá de ésta investigación.

En la teoría propuesta por Mario Camacho⁴² se establecen dos cumplimientos que deben complementarse, esto cuando se recurre a un trabajo en el marco de la realidad, no obstante los principios sean idealistas:

1) El cumplimiento significativo:

Dado en la mente como objeto o situación mental, que en la memoria se presentan como nociones autorreguladas por el sujeto, sin embargo inicialmente es un conocimiento singular, de conciencia pura que necesita comprobación donde el resultado final puede ser aceptado o refutado.

2) El cumplimiento espacial:

Se presenta en una situación objetiva por medio de la vivencia contextualizada (psicomotora, psicósomática) vía corpórea, movilizand o ésta en la situación específica. Donde la experiencia misma es la que determina el nivel de aceptación o negación.

Cuando ambos conceptos se correlacionan se produce la plena comunicación y existe el cumplimiento conceptual propuesto en el espacio determinado.

⁴² Mario Camacho Cardona, Hacia una teoría del espacio, reflexión fenomenológica sobre el ambiente. Universidad Iberoamericana de Puebla. 2002 La epistemología espacial. Pp. 47-53

Para obtener la esencia de la correalidad mencionada se debe relacionar la idea de espacio-tiempo (y conciencia de ambos) con tres categorías analíticas⁴³:

UNIVERSALIDAD

Conceptual en la realidad

PARTICULARIDAD

Estructural de la situación objetiva

SINGULARIDAD

Individual de variable libre que le da valor único y original, donde a su vez puede o no modificar la universalidad.⁴⁴

Esta tríada se relaciona con otro triángulo que reúne (influido por conceptos de Marx) dos conceptos materiales y uno conceptual.

Los materiales son:

Valor de uso

Valor de cambio

El conceptual:

El pensamiento

Mario Camacho obtiene la siguiente propuesta que sirve a los fines de la investigación:

⁴³ Mario Camacho Cardona, Hacia una teoría del espacio, reflexión fenomenológica sobre el ambiente. Universidad Iberoamericana de Puebla. 2002 La epistemología urbano - arquitectónica. Pp. 65

⁴⁴ Ibidem, pp.65 "El empleo de las tríadas fue influido por los análisis de signos de Peirce, donde integró las tríadas de la siguiente forma: sujeto- objeto-interpreté. Posteriormente Ullman presentó una tríada compuesta por significado (imagen conceptual), significante (sonidos, imágenes, palabras) y el referente (objeto o persona)"

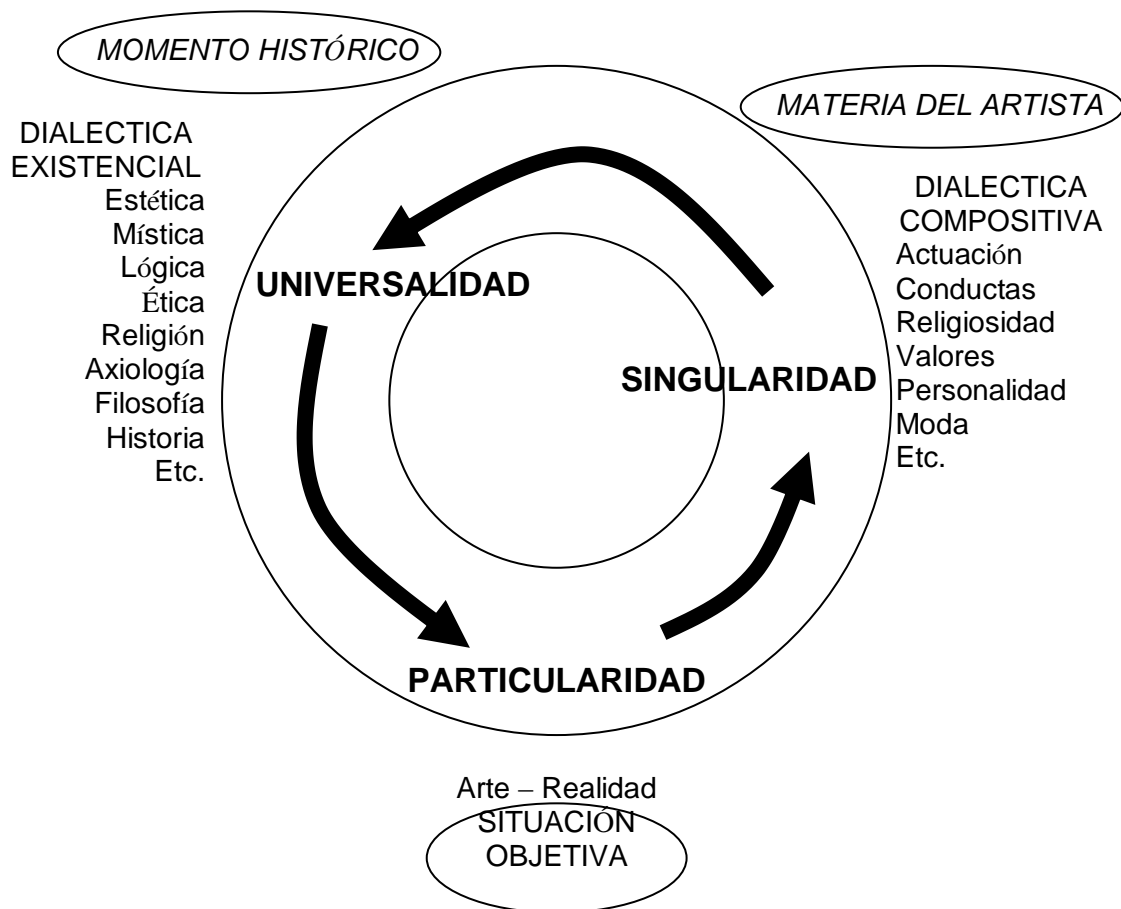
Conceptual

Universalidad – Pensamiento

Material

Particularidad – Valor de uso

Singularidad – Valor de cambio (que tiene la variable de modificar la conceptual, la Universalidad) ⁴⁵



De donde Lo universal se define como el contexto conceptual humano en la realidad; Lo singular como la libertad del sujeto de autodeterminarse y La

⁴⁵ Mario Camacho Cardona, *Hacia una teoría del espacio, reflexión fenomenológica sobre el ambiente*. Universidad Iberoamericana de Puebla. 2002 La epistemología urbano - arquitectónica. Pp. 65

particularidad como la estructuración consiente intencional, en la materia de la situación o de la obra objetiva.

Vinculaciones con el Tercer paisaje

El Proyecto emana conceptualmente del Manifiesto estético-espacial del Tercer Paisaje propuesto por Gilles Clément en el año 2004⁴⁶, donde define primeramente a: *“un espacio que no expresa ni el poder ni la sumisión al poder”*⁴⁷

El desmedido crecimiento demográfico abarca un radio de influencia social, espacial y temporal que escapa a las condiciones de control administrativo tradicionales, aún con delimitaciones y planeación estratégica (la cual se antoja desfasada), el poder administrativo y de control general es ambiguo en sectores de descuido generalizado, de olvido o simplemente de residuo espacial, y no obstante, vía la obra pública que justifica muchas veces inflando y especulando los gastos del erario público donde se pretende dotar a estos espacios residuales de significado, se sabe que tal intención es solo una justificación mas para un área destinada al olvido social.

Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente -¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político?- una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece al dominio de la sombra ni de la luz. Está situado en sus márgenes: en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura, cubre superficies de dimensiones modestas tan dispersas como las esquinas perdidas.⁴⁸

⁴⁶ Gilles Clément, *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Ed. GG. Mínima, Barcelona 2007

⁴⁷ Que a su vez remite al panfleto de Sieyès de 1789: “¿Qué es el tercer estado? Todo. ¿Qué aspira a ser? Algo.” Ver anexo 1

⁴⁸ Gilles Clément, *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Ed. GG. Mínima, Barcelona 2007. *Origen*. Pp. 9

Dicho manifiesto plantea que cualquier ordenamiento de carácter urbano-administrativo genera residuos espaciales, éstos pueden ser terrenos en espera de ser asignados, en la espera de proyecto, demoras en obras por cambio de administraciones, o simplemente áreas sobrantes de “jardinería” y “andenes peatonales” que a nadie interesa ni nadie utiliza; áreas espaciales generadas en los ángulos de bajo puentes viales que terminan siendo hogar temporal de vagabundos o cúmulo de basura. Además es importante mencionar que mientras mas distendido y desordenado sea la configuración de la urbe, mas espacios residuales y de características mas diversas origina, donde además, es mayor el número y la facilidad de encontrar estos espacios en la periferia que en el centro o subcentros urbanos; ésto es positivo en el sentido que facilita la diversidad en cuanto a relieve y configuración espacio, tiempo y sociedad.

Para tal efecto y en el contexto de una diversidad en estos rubros estéticos temporales y espaciales, se definen tres elementos correlacionados propios y característicos del tercer paisaje: el *Residuo*, la *Reserva* y los *Conjuntos primarios*.

Residuo:

De origen múltiple y resultado del abandono de un espacio anteriormente utilizado.

Reserva:

Lugar no explotado, su existencia se debe al azar, a las dificultades de acceso o que hacen su explotación y mantenimiento altamente costoso.

Conjuntos primarios:

Espacios jamás sometidos a explotación, pueden evolucionar lentamente o no evolucionar nunca.

El espacio residual de los bajo puentes materia de trabajo del presente estudio cumple con la categoría espacial urbana donde estos tres elementos pueden ser identificados desde una lectura, tectónica, espacial, funcional, administrativa y social. Sitio en el cual se llevará a cabo la acción plástica, esperando evidenciar la naturaleza de este Tercer paisaje y su identificación plena.

Ahora, desde el punto de vista de relación social, el tercer paisaje puede ser considerado como:

- Espacios de “naturaleza” (jardinería premeditada y posteriormente olvidada)
- Espacios de ocio
- Espacios improductivos (por abandono social e institucional)
- Espacios sagrados

Y por parte de la Institución los criterios pueden ser:

- Fijar límites administrativos precisos (lo cual en administraciones disímbricas puede ser problemático)
- Establecer criterios positivos de existencia espacial.
- .-Definir usos.
- Establecer estatutos jurídicos, reglas de derecho y seguridad.

Cuando se da el caso que el Tercer paisaje se encuentra en protección o es elevado a rango de patrimonio nacional o mundial su territorio puede:

- Estar bajo vigilancia
- Ser un modelo
- Estar organizado para que no cambie en la dimensión del tiempo.

Ésta última apreciación del Tercer paisaje tarde o temprano lo condena a desaparecer y configurarlo en otra categoría de lectura urbana.⁴⁹

Es importante hacer notar que específicamente la vida de los residuos es breve, pues tiende a mutar producto de la concientización del administrador o del usuario mismo, esto sucede cuando el residuo alcanza un punto crítico de tensión espacial, en este sentido se pretenderá intervenir en acción pictórica con la brevedad del mismo espacio residual.

Por otro lado, la reserva es un espacio que siempre se desea suprimir, no obstante en la práctica esto no sea siempre factible.

La realidad del Tercer paisaje es de orden mental. Coincide con los recortes administrativos de carácter temporal pero se posiciona en el dominio del ciudadano con carácter de permanencia... ... El tercer paisaje tiene una dimensión política, es de orden planetario y el mantenimiento de su existencia depende de la conciencia colectiva no de unos sabios; es un fragmento compartido de una conciencia colectiva.⁵⁰

Es en este punto medular de la investigación donde la hipótesis planteada es retomada al evidenciar con el proyecto de trabajo la ambigüedad espacial en los vectores de movilidad urbana y los factores que determinan las acciones y el uso establecido de los espacios liminales administrativos mediante intervenciones pictóricas autorizadas oficialmente con naturaleza implícita de nulidad.

Al pretender evidenciar la “presencia” espacial de los muros verticales que cargan los puentes y el espacio generado por éstos, el usuario se deberá plantear interrogantes sobre el uso, autorizado o no para intervenir pictóricamente dicho espacio, y el administrador deberá generar una postura

⁴⁹ Gilles Clément, *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Ed. GG. Mínima, Barcelona 2007. *Relación con la sociedad*. Pp. 53,54.

⁵⁰ ⁵⁰ Ibid, Pp. 25.26

de apertura al arte por un lado y por otro hacer presente su posición como gestor en la toma de decisiones sobre “lo que se debe y no realizar” en dicho espacio, esto evidenciaría la falta de instrumentos reales y eficientes en la práctica administrativa cuando de gestión artística en el espacio público se trata, donde además, es importante aclarar qué es obra artística en función del órgano administrativo autorizado para otorgar permisos sobre uso de espacio, en este caso, no tiene las facultades ni la autorización social para apuntar en informes esta obra en el rubro cultural que le sirva para justificar gastos y posiciones con miras de lucimiento a futuro.

La extensión de los no lugares, ha contagiado ya de velocidad la reflexión de los políticos que solo se preguntan cada vez más adónde van porque saben cada vez menos dónde están.⁵¹

Sobre la evidente naturaleza de No lugar en el espacio de trabajo nos remitiremos en capítulos subsecuentes, mientras en este punto acotaremos la necesidad de pretender corroborar en la práctica dos objetivos de la presente tesis:

-Relacionar las posibilidades de involucrar el ejercicio estético con la situación administrativa actual respecto al uso del espacio público.

-Explorar en la dimensión tiempo la volatilidad de la intervención artística en espacios liminales, de frontera administrativa y vértices urbanos.

Al vincular dicho esquema conceptual el planteamiento deviene como sigue:

Lo universal definido como el contexto en la realidad espacial de los límites administrativos urbanos de Toluca determinado por las tensiones entre

⁵¹ Marc Augé, *Los no lugares, espacios del anonimato*. Una antropología de la sobremodernidad. Ed. Gedisa, 1992. Barcelona. Pp.118

intereses contrarios por parte de las administraciones partidistas y la falta de comunicación entre éstas.

La particularidad como la estructuración consciente intencional de los “usos” planeados y la realidad residual en espacios de carácter tenso, donde en el terreno de la realidad y en la materia de la situación se pretenderá ser objetivos con la acción artística planteada considerando en esta objetividad el carácter volátil de la obra misma.

Lo singular con la libertad de realizar y ejecutar la obra y la acción bajo las características que el espacio demande para así autodeterminarse “in situ” tanto el artista como el área a considerar.

CAPÍTULO 4

Modelo epistemológico particular:

La teoría ANT como integradora de abordaje al espacio urbano liminal.

En el lugar adecentado, urbanizado y liberado, el mundo se despeja como nuestro. El lugar propio se convierte en el corazón de lo existente o en el asiento del alma del mundo.

Peter Sloterdijk. *Esferas II*

Actualmente existe una gran dispersión de las imágenes y la información, lo que produce parcialidades en la interpretación y estudio de la producción y creación humana en su espacio de desarrollo; Una multiplicidad de perspectivas en una sociedad ausente, sin el punto de vista de nadie en particular. Esta propuesta de abordaje teórico, establece la dilución entre lo humano y lo no-humano⁵² en términos de producción cultural. Lo cual a su vez genera el concepto de *hibridación*, el cual es el resultado de la traducción de las pulsiones naturales y de la acción social como mediación recreada de la vida de los humanos, es decir, todo aquello que permite y limita las posibilidades de existencia en la construcción social, donde lo humano y lo no humano se fusionan en sincronía para generar dichos híbridos, los cuales consecuentemente crean y recrean *colectivos*⁵³. Tal planteamiento teórico, en la superficie, parecería contraria a un humanismo, sin embargo, pugna por contemplar el nuevo pensamiento humano y la producción de éste como un todo licuado en términos de fluctuación y suspensión esférica en constante integración, expansión y tránsito, como también considera Sloterdijk en su propia teoría espacial⁵⁴ y lo cual será motivo de amplitud en otro documento de investigación a futuro.

Es importante el Planteamiento de Bruno Latour en la medida que permite crear vasos comunicantes entre la madeja operacional de las acciones plásticas y su fundamentación teórica, además de su adecuación para dar cabida a la comprobación en términos de evaluación y su viabilidad de consideraciones posteriores en ámbitos de la teoría estética. Latour introduce el término *Factiche* para designar un tipo de acción que no forma parte del juicio amenazante entre el *hecho* y *la creencia*, combinando las palabras hecho (fact) y fetiche, las cuales implican elementos fabricados; denuncia de tal forma que los hechos en realidad

⁵² Este concepto se inserta en la dicotomía Sujeto-objeto, Lo no-humano es la versión del objeto en términos de paz, esto es cuando dicho objeto no ataja ni contradice lo social y políticamente aceptado de dicho construcción social objetual, lo que lo convierte en un objeto integrado a lo humano en términos atemporales. Así encontramos, a los objetos de producción humana como libros, ideas contenidas en en dichos libros, lenguaje, máquinas, códigos, tecnología, etc.

⁵³ Bruno Latour. *Nunca fuimos modernos, ensayo de antropología simétrica*. Ed. Siglo XXI. México 2001

⁵⁴ Peter Sloterdijk. *Esferas (trilogía)*. Ed. Siruela. España 2003

son fetiches en todas las actividades generadas por los actores o actantes, que en este caso le otorga un papel activo a estos últimos como activistas reales en la construcción de *hechos* palpables, para eliminar la noción de *creencia*. Donde el término público, usuario o persona, es anacrónico en la medida de considerar pasivo al que usa, altera y modifica la acción en términos espaciales y de pensamiento.

Los factiches, han desaparecido y han sido sustituidos por una diáfana y radiante teoría cegadora cuya luz se alimenta de la distinción entre el hecho y la ficción; los factiches, están ahí, pero permanecen ocultos, invisibles, mudos, ya que solo una silenciosa y balbuceante práctica puede explicar lo que está prohibido en planos superiores. Los actores no hacen más que hablar constantemente sobre la enorme marmita que se cuece en el centro de sus proyectos, pero hablan con lenguaje quebrado y titubeante que solo el trabajo de campo puede restaurar y que no representa amenaza para el antagónico discurso que sostiene la teoría.⁵⁵

Esta teoría para nuestra investigación nos brinda la posibilidad de integración en términos de acción, producto del desplazamiento espacial en lo urbano, donde el desplazamiento, como movimiento, es genérico y no refiere solo al acto físico (humano) de transitar el espacio referencial, sino a una multiplicidad de vectores con posibilidades direccionales en constante transformación, donde los signos que le dan sentido a la objetividad del uso de lo urbano nunca actúan aislados, sino que se corresponde con sus intermediarios referentes que le dan sentido a los desplazamientos y a la lectura propiamente dicha.

Lo visible reside en el montaje de imágenes que nos permite ligar realidades; para decirlo brutalmente, no hay sociedad ni información, sino transformación y asociación; nunca hay transformación de datos sin transformación.⁵⁶

⁵⁵ Bruno Latour. *La esperanza de pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Ed. Gedisa. Barcelona 2001. Pag. 333

⁵⁶ Bruno Latour. Emilie Hermant. *París, Ciudad invisible*. Universidad Autónoma del Estado de México. 2010.

Integrar las acciones plástica en conjunto, es complejo en la medida de conocer la volubilidad del espacio urbano, de manera que el esquema planteado por Latour es tangible y objetivo en una serie de operaciones prácticas y tangibles planteadas en su obra: *París, Ciudad invisible* en colaboración con la fotógrafa Emilie Hermant. Debido a la complejidad del planteamiento teórico de Latour y ante la insistencia de críticos y colegas sobre la viabilidad de aplicación a su esquema, escribe esta obra como respuesta (práctica) basado en la poética narrativa de Italo Calvino y aplicado a su ciudad, París; la cual, como muchas ciudades, se desdibuja en lo cotidiano, se esfuma diariamente y reaparece en función de la lectura particular del actante en turno, así como de los factiches producto del *desplazamiento* actuante.

La teoría de la ciudad sólo puede comenzar con el desacostrumbramiento a las comodidades que sólo la ciudad ha hecho posibles. Pensar la ciudad significa, pues, reflexionar sobre la vida confortable en ella, imaginando que se podría estar en casa en otra parte que en ella sí, que se pudiera poner entre paréntesis, en general, el afán entero de hecha raíces en alguna parte, vivir en ella como si no se viviera en ella, vivir como si no se tuviera a la espalda ni casa ni ciudad. Pensar como en caída libre⁵⁷.

En París Ciudad Invisible, Bruno Latour y Émilie Hermant exponen su trabajo basados en una epistemología de lo social con base empírica, seguida de un avance físico (literal) en el deambular por la construcción de modelos sociales, los cuales, se consideran como ya dados para a su vez, establecer cuatro acciones básicas para el desplazamiento físico o virtual en el espacio urbano para los fines de investigación, que ellos denominan *Secuencias*, así amalgaman conceptos teóricos (sobre todo el de hibridación) en el empirismo de la exploración o redescubrimiento personal o grupal de la integración humana con sus productos no-humanos

⁵⁷ Peter Sloterdijk. *Esferas II*. Ed. Siruela. España 2004. Pág. 235

Secuencias de abordaje y acción en el espacio urbano

1

Deambular

Para dominar una totalidad es necesario ocultarse de ella e inscribirla en algún soporte, para abarcar con ritmo y cadencia las relaciones entre entidades “invisibles”, conocerlas y re-conocerlas. Para hacer posible esta circulación es necesario un alineamiento, la erección y el mantenimiento de los canales por los que una inscripción hace posible su lectura. Así mismo es necesaria la correspondencia entre las diferentes imágenes que coinciden unas con otras y permiten su consiguiente transformación, Latour sostiene que los signos aislados son absurdos y no tienen razón de ser sino mantienen una correspondencia, una *referencia circulante*.

A partir de esta primera secuencia de abordaje espacial en lo urbano, Latour emplea los conceptos de *Panóptico*⁵⁸ y *Oligóptico*⁵⁹; donde cada cual se corresponde permanente y necesariamente para las cuatro secuencias. El primero, el panóptico, acuñado desde el ejercicio arquitectónico de Bentham, y empleado para el análisis sociológico contemporáneo desde Foucault, refiere a la percepción total del fenómeno espacial en un tiempo y dimensión sensorial, es el *lugar* donde se permite ver todo, mientras, es cotejado continuamente con el oligóptico, el zoom que permite aislar un dato, símbolo o componente del total; es el índice que señala y orienta. Ambos conceptos se corresponden mutuamente en un ejercicio constante de cercanía y alejamiento.

En esta secuencia deambulatoria y de exploración la *imagen* se convierte en el punto medio de lo que la precede y lo que le sigue, donde el fenómeno general (de investigación) es visible cuando se manifiestan las transformaciones de una imagen a otra.

⁵⁸ Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. México 2009. Cap.III.7

⁵⁹ Olig.ópticos, del griego oligo que quiere decir poco.

2

Dimensionar

Se construyen y reconstruyen las escalas, dimensiones, contextos, conjuntos, fenómenos, historias; en trabajo de referencia, suma y elaboración - transformación de redes, generando registros, donde cada parte es tan importante como el todo.

En esta secuencia es el oligóptico el que cobra mayor importancia, en términos generales, la ciudad está construida bajo patrones dimensionales análogos en prácticamente todo el planeta (donde nuestro colectivo híbrido es a nivel de lenguaje, culturalmente análogo también). Somos organismos que necesitan estandarizar por medio de las redes oligópticas nuestras dimensiones, temporales, espaciales, sociales, simbólicas y de orientación general; si bien, al seguir dicha traza de lo oligóptico, lo social en términos humanos se convierte en algo extraño al ignorar lo humano (un kilogramo aislado, una hora o un minuto, contruidos desde lo humano pero con referencias independientes a él, como conceptos de orden cuantitativo) permiten, sin embargo, mediar y pasar de una escala a otra sin romper continuidades.

Al permitir dicha construcción de tipo cuantitativo, cada grupo o colectivo es capaz de elaborar, su propia base de datos y enlazarla con otros colectivos más o con la sociedad en general, es aquí donde se permite la elaboración de hitos conceptuales o clichés sociales que tienen efectos prácticos para el desarrollo de la experiencia social urbana.

3

Distribuir

Crear y construir escenarios, hacer un total de la multiplicidad, toma de decisiones y generación de opiniones a través de la estandarización, de una constante, donde dichas interpretaciones son “materia” irreversible que transporta acciones en el tiempo.

Esta tercera secuencia está destinada a los objetos materiales, son los dispositivos que permiten conectar al humano con los oligópticos para a su vez re-conocer el panóptico; en términos reales, en el ejercicio de distribuir, solo es posible a nivel local, el humano (investigador en turno) está parcialmente ciego respecto a la conexión de la totalidad general. Para efecto del análisis, investigación y trabajo estético en el espacio urbano, nos referimos al mobiliario y objetos urbanos que permiten la práctica en él, lo que permite por la vía de lo material la permanencia y trascendencia en el tiempo, desde un orden y planificación espacial, una serie de arterias o una vialidad en particular, hasta una señal de tránsito; esto genera y convierte las acciones en disciplinas al estandarizar cualitativamente los objetos constructo del orden espacial urbano en términos de forma-contenido.

El valor de esta secuencia en la teoría de Latour , es modificar el concepto de *usuario*, como el humano que emplea y usa dichos instrumentos materiales disciplinares estandarizados socialmente por el concepto de *Actante*, donde el mismo usuario (investigador) modifica y altera voluntariamente y de modo consciente dichos ordenes funcionales al distribuir de nuevo las cualidades de la naturaleza espacial dada, crear en la construcción de lo social, escenarios alternos con posibilidades de permanencia real con sus mediadores visuales lingüísticos y objetuales renovados a través de sus producciones de nuevos no-humanos.

Reconforta y tranquiliza pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber, y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva⁶⁰.

4

Permitir

En vinculación con las colectividades, la materialidad se comparte y se entrelaza generando nuevos híbridos, conceptos, diálogos, epistemologías y participaciones, lugar y momento de las interrelaciones y la comunicación compartida, (para) movilizar el mundo.

Es la vinculación del cuerpo social, del aparato organizado a través de sus representaciones humanas en lo colectivo; al realizar esta última secuencia se interrelacionan dichos colectivos, transformándose mutuamente y creando trazos reales o virtuales que necesariamente deben ser visibles, no los determina ninguna distribución organizada fuera del ejercicio de las tres secuencias anteriores. Tales entidades en sintonía con el investigador y su trabajo son el puente de comunicación mutua que permite la libre circulación del ejercicio científico, analítico, filosófico y estético.

Sin la permisividad del cuerpo social en armonía, no solo el trabajo de investigación, sino todas las ciudades solo serían polvo o una utopía sin sentido.

Quien quiera comprender la ciudad... ha de ponerse en una situación como si de lo que se tratara fuera de profetizarla de nuevo, no es la ciudad arruinada y desanimada la que da que pensar, sino la que hay que construir, organizar y consolidar: la ciudad en tanto imposibilidad que está a punto de devenir realidad.⁶¹

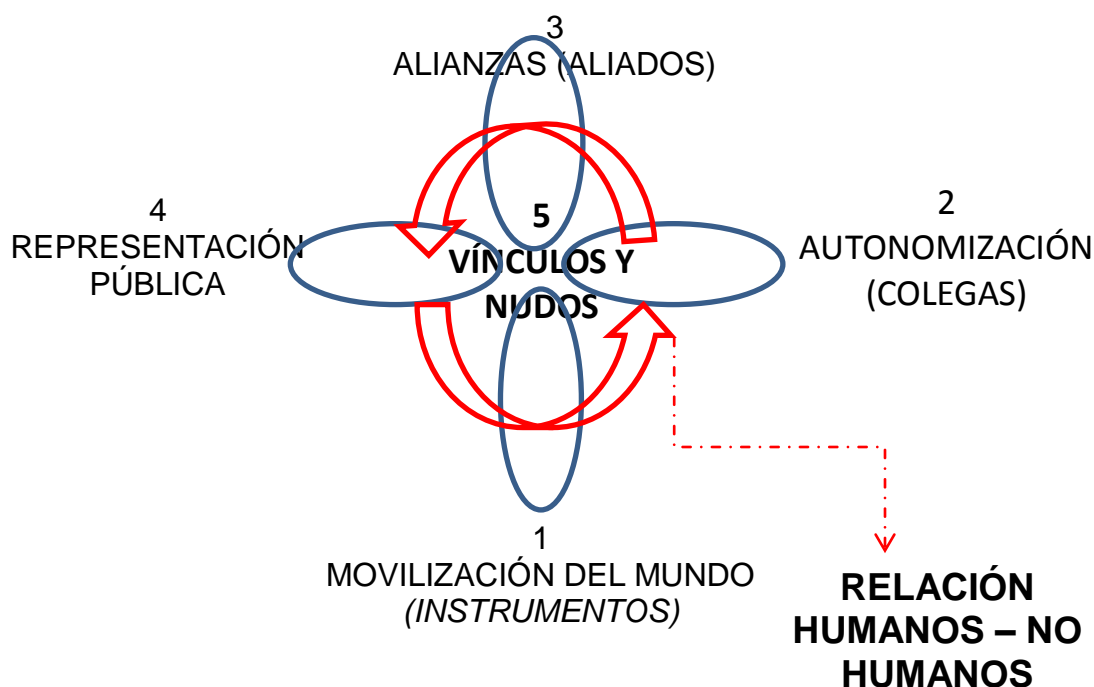
Tales secuencias deben polarizarse constantemente en el marco general de la teoría de Latour, en el supuesto de saber al investigador como un ente sujeto a

⁶⁰ Michel Foucault. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Ed. Siglo XXI México 2010. Pág. 17

⁶¹ Peter Sloterdijk. *Esferas II*. Ed. Siruela. España 2004. Pág. 242-243

las mediaciones sociales, de las que no puede sustraerse al pertenecer a alguna variedad establecida de Colectivo (s). El contenido de la investigación pueden o no sufrir transformaciones y variar la amplitud de éstas en virtud de mediaciones, conexiones, número de interlocutores involucrados y la rutina institucionalizada que permite (o no) encauzar el flujo de la investigación.⁶²

A continuación se presenta el esquema que Latour denomina Sistema circulatorio de los hechos científicos⁶³. Tal mapa compuesto de bucles dinámicos establece la necesaria y conveniente movilidad que requiere llevar a cabo el investigador para insertar su propuesta en el colectivo deseado, desdeñar alguno de los cinco puntos es condenar la investigación a derroteros incongruentes con su colectivo o enviar la propuesta a un callejón sin salida.



⁶² Bruno Latour. *La esperanza de pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Ed. Gedisa. Barcelona 2001. Pág. 118

⁶³ *Ibid.* Págs. 120-136

1) **Movilización del mundo**

Son los medios por los que los *no-humanos* quedan (progresivamente) incluidos en el discurso, es llevar al *mundo* hacia el lugar donde produce controversia y hacerlo (desde este primer estadio) accesible a los argumentos. En lugar de girar en torno a los objetos, el investigador hace que los objetos se muevan en torno a él. Este bucle refiere a las expediciones y encuestas vinculados con el espacio que refiere en una continua sucesión de móviles instrumentales inmutables y combinables.

2) **Autonomización**

Concierno al modo en que una disciplina, profesión o colegio, se vuelve independiente en la medida que refiere su propio criterio, valoración o relevancia, a través de la propuesta del investigador en turno, considerado éste (ahora) como “alejado” de su disciplina, con la mirada ingenua del aficionado, pero dirigiéndose siempre hacia sus colegas. La validación o no de la opinión y juicio de éstos últimos le brinda la razón de ser a este bucle, donde los resultados de la investigación, al final, pretenden la validación de discursos en congruencia con dichos colegas. Esto no significa que la circulación del sistema se deba detener ahí. De hecho, pocas veces sucede tal fenómeno.

3) **Alianzas**

En este nivel es donde se encuentran grupos de trabajo que tradicionalmente no se vinculan en sus respectivos ejercicios cotidianos, aquí se embarcan varias disciplinas juntas hacia una misma ruta. En este punto, son importantes las habilidades del investigador para vincular y convencer a los que pretende involucrar en su propuesta para a su vez, convertirlos en sus colegas, la persuasión es la acción predominante en el trabajo de las alianzas. Un trabajo satisfactorio en este nivel es mirar en retrospectiva al final de la investigación y percatarse que se antoja imposible e inevitable no considerar

las alianzas realizadas. Sin este bucle no es posible desarrollar instrumentos de investigación real, teóricos, físicos, objetuales estéticos o sociales.

4) Representación pública

Es la socialización (en masa si fuera posible) de los objetos y productos generados en la investigación, es trabajo de relaciones públicas vinculado con lo y los que mediáticamente comunican, difunden y modifican y alteran las estructuras conocidas de los colectivos involucrados.

Ninguno de los bucles anteriores es suficiente, ni tendría razón de ser sin este cuarto nivel de movilización. Este bucle no es apéndice marginal de acción, debe y debería interesar en la misma medida al investigador ya que es inseparable del entramado general y de los hechos generados, antes y después del trabajo, de manera que jamás debe dejarse solo en manos de periodistas o teóricos de la disciplina.

5) Vínculos y nudos

Alcanzar y usar el quinto bucle no garantiza que se alcance el contenido total del trabajo científico, estético o de investigación, la dinámica del mapa no significa que los bucles anteriores solo giren en torno a este último (que es el más complejo y hermético), este bucle es un nudo muy apretado de conceptos y recursos heterogéneos entre si que permiten la cohesión de los cuatro anteriores, si este nudo es débil, los cuatro previos se disgregarían eventualmente, dispersándose en direcciones contrarias, lo mismo ocurriría con el público y los colectivos involucrados, los cuales, se esfumarían después de mostrar su desconcierto o indiferencia. Este punto es el primer blanco de ataque en las discusiones académicas especializadas. Las preguntas clave que mantienen dicho nudo de contenidos y conceptos en constante solidez son: ¿para qué?, ¿por qué? ¿de donde nace y hacia donde se dirige? ¿Con qué redes, flujos o encrucijadas se vincula? Es un contenido epistemológico y técnico que crece y se alimenta en el corazón mismo de la disciplina y sus colectivos involucrados y avalados, es donde mora *el sentido*.

CAPÍTULO 5

Fronteras administrativas en los límites urbanos y las posibilidades de acción artística (caso Toluca)

Nadie, en toda la Mongolia, ha querido decirme el nombre de la ciudad deshabitada. Pero, con frecuencia, en Tokio, en San Francisco, en Berlín, vuelvo a verla como un sueño terrorífico, del cual tal vez, no se desearía despertar. Y me siento punzado por la nostalgia, por un gran deseo de volverla a ver.

Giovanni Papini. Gog. <La ciudad abandonada>.

Una de las vías de circunvalación automotriz más importante de la ciudad de Toluca es el denominado Paseo Tollocan del cual, sus bajo puentes presentan una problemática espacial análoga como muchas en cualquier ciudad relativas a la indefinición espacial, y el abandono generalizado.

Construidos para resolver parcialmente necesidades de delimitación, tránsito y movilidad urbana, esta vialidad de periferia fue resuelta en etapas con soluciones estructurales que arrojaron en las áreas denominadas *bajopuentes*, grandes y altos muros verticales, grises, que a su vez generaron espacios de vialidad, anónimos y con una profunda carga de intrascendencia que trasmite a sus usuarios anestesiados por el devenir cotidiano.

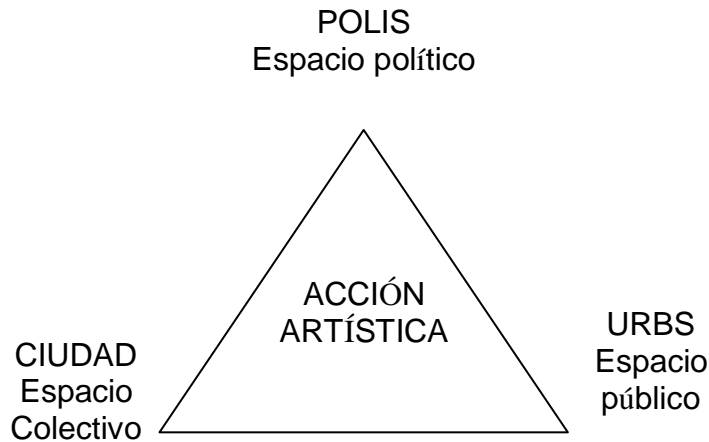
El descuido generalizado es evidente, al ser un espacio característico del Tercer paisaje que nos ocupa por definición, cuenta con las características propias para replantearse *el todo* en el sentido espacial-estético.

Ninguna administración en turno se plantea más usos que el de mantenimiento superficial merced a que paradójicamente se encuentra en los límites urbanos y administrativos (indefinidos en la práctica) de Toluca y Gobierno del Estado de México, ambos circunscritos y compartiendo la misma mancha urbana espacial. De manera que el espacio intangible de uso y relaciones entre vértices y cruces espaciales solo aparece definido cuando a alguno de estos agentes reguladores sociales conviene para sus fines de acción, determinación y ejercicio político, partidista y por supuesto, administrativo.

El poder está asociado a lo que era para Arendt el espacio de aparición, lo que <surge entre los hombres cuando actúan juntos y desaparece cuando se dispersan>. El poder es lo que mantiene ese espacio todo él hecho de posibilidades, algo que reúne todas <las potencialidades que pueden realizarse pero jamás materializarse plenamente>.⁶⁴

⁶⁴ Manuel Delgado, *El animal público*. Ed. Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999. 3. *Utopía política y heterotopía urbana*. Pp. 194

Es en el centro de la siguiente triangulación que Manuel Delgado nos plantea donde la acción propuesta cuestionará las condiciones que determinan la situación del espacio hasta ahora.



A saber que estos tres espacios siempre poseen ambigüedades de definición en el ejercicio práctico del espacio límite que nos ocupa.

Las posibilidades de ejercicio plástico por medio de la acción pictórica y/o de graffiti son factibles en la medida que la clandestinidad lo permita, sin embargo para los fines que la tríada anterior plantea, y los objetivos de concepto y método planteados es importante gestionar el ejercicio de la obra artística desde los parámetros establecidos y los instrumentos que las administraciones en turno cuentan para tales efectos; donde en dicha práctica se comprobará la eficiencia, la viabilidad, la realidad de las posibilidades de uso y libertad de ello así como la reafirmación en el sitio del Tercer paisaje virtual pero real en los límites urbanos de la ciudad de Toluca.

En la naturaleza espacial del área de investigación del proyecto podemos encontrar características de control disciplinares ejercidas por el mecanismo dominante en turno e instrumentadas administrativamente (empíricamente) por el

sistema político en turno, nos referimos al esquema teórico disciplinar en tres niveles planteado por Foucault⁶⁵:

La escala de Control:

Donde se considera al individuo como cuerpo particular y no como masa integral de una sociedad particular, a nivel mecánico de observación y delimitación por medio de su actitud, movimientos y patrones de comportamiento activo. Es decir, cuando la miopía administrativa considera al graffitero como individuo particular con motivaciones propias sin considerarlo parte integral de un grupo social que en términos cíclicos y circulares lo produce e integra.

El objeto de control:

No considera a los elementos significantes de la conducta sino a la *economía*, es decir, su producto en términos de efectividad y el ejercicio que arroja elementos cuantitativos. En este sentido, para los mecanismos de control disciplinares administrativos, el objeto-producto visual *Graffiti*, es el sujeto de control y eliminación, mediado por el personaje individual que lo produce, sin importar lo intangible en términos de expresión o comunicación en el espacio particular.

La modalidad:

Implica una coerción ininterrumpida que vela por los procesos de vigilancia más allá de sus resultados reales o tangibles, este nivel implica un cruce de tiempo-espacio-movimiento. Es términos de efectividad real para la sociedad La modalidad es importante porque representa la extensión práctica de las actividades disciplinares administrativas del Estado.

A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad es a lo que se le puede llamar “disciplinas”... Con las técnicas, según cómo se opere, según la

⁶⁵ Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI. México 2009. Cap. 5 Los cuerpos dóciles. Pág. 157

rapidez y la eficacia que les determine. La disciplina crea así cuerpos ejercitados, cuerpos “dóciles”.⁶⁶

En la medida que los “profesionales del espacio” sean los que se encargan de llenar de arte la ciudad, e intenten hacerlo sin analizar y cuestionar lo que desencadena las resultantes que pretenden será necio y evidenciará siempre las necesidades unilaterales de los responsables cuyas acciones obedecen a programas de “orden económico” donde el “deber ser” se realiza para justificar presupuestos. Así, gran parte de lo que permea la ciudad y la configura visualmente es el conjunto de acciones que anidan en la corrupción, la “anarquía controlada” por parte de publicistas y comerciantes, la negligencia de ciudadanos y administradores públicos y el brutal crecimiento poblacional que humanamente rebasa los patrones y planteamientos de control espacial y social que se proyectaron (si es que los hubo formalmente).

Dicha cotidianidad establecida crea circuitos de apropiación temporal por el usuario de la ciudad en sus capas y ejes de uso y tránsito, de manera que la narrativa convencional para percibir dichos espacios se convierte en flujos articulados que por convencionales escapan al análisis de estos patrones cotidianos; de ahí que para las prácticas de apropiación espacial de un espacio urbano es necesario crear tácticas que permitan desarticular los mitos y preconcepciones de un área específica.

El nuevo y caro pavimento de una zona peatonal se convierte en pista de monopatinés, las limpias paredes de un edificio rehabilitado aparecen como lienzo ideal para nuevos graffitis... Todas estas tácticas no aparecen de la nada, siempre se encuentra un material de base proporcionado por la economía simbólica del “enemigo”. Los usuarios e inventores de estas “zonas temporalmente autónomas” nunca confían en conservarlas

⁶⁶ Idem. Pág. 159

demasiado tiempo, no están en posición que les permita definir el espacio permanentemente.⁶⁷

De manera que la apropiación es determinada por las tácticas que permitan determinar la posición de la pieza artística desde un enfoque temporal que determine la permanencia de la obra en el espacio desde una práctica de resistencia hacia una apropiación o volatilidad en cuanto a los factores propios a la obra misma y su espacio.

Preguntarse cómo los espacios devienen lugares supone profundizar en las relaciones y los vínculos que se establecen entre las personas y los espacios. Estos procesos han sido explicados aludiendo a diversos conceptos (apropiación del espacio, apego al lugar, espacio simbólico urbano, identidad social urbana e identidad de lugar, etc.) una línea de trabajo que de nuevo muestra sus posibilidades en la comprensión de lo que algunos han denominado el declive del espacio público.⁶⁸

Indefiniciones en lo objetivo del reconocimiento del espacio público y la apropiación de éste se desdibujan constantemente en el ejercicio diario de transitar lo urbano. El reconocimiento espacial cotidiano crea un patrón metódico de interacción con el tiempo y los lugares que se convierten en familiares, de tal forma que el patrón de adaptación básicos e inherentes a nosotros nos ayudan a realizar la experiencia de vivir la ciudad, nuestra ciudad.

Según Gilles Lipovetsky :

...La disolución de roles públicos han generado una forma de incivismo que se manifiesta, por una parte en el rechazo de las relaciones anónimas con <desconocidos> en la ciudad y

⁶⁷ Paloma Blanco, Jesus Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito, Modos de hacer (arte crítico, esfera pública y acción directa); *Sonja Brunzels, a.f.r.i.k.a gruppe. Usos tácticos y estratégicos del espacio público.* Pág. 456

⁶⁸ Tomeu Vidal Moranta, Enric Pol Urrútia. Anuario de psicología, 2005. Vol. 36. No. 3. Facultad de psicología, Universidad de Barcelona. Pág.4

en el confortable repliegue a nuestro ghetto íntimo, y por otra, en la disminución del sentimiento de pertenencia a un grupo y correlativamente la acentuación de los fenómenos de exclusión.

Considerando lo anterior, se propone la apropiación del espacio como un proceso dialéctico en el que se entrelazan personas y espacios dentro de un contexto social, que se traducen en significados atribuidos al espacio, aspectos de identidad y de apego a lugar. Como la posibilidad de poner en práctica una ideología deliberada que incida sobre la construcción del significado del espacio. Es decir tener una intensión de incidir o mostrar algo al individuo y a la comunidad, de tal manera que su percepción o relación con el lugar se modifique o se refuerce.⁶⁹

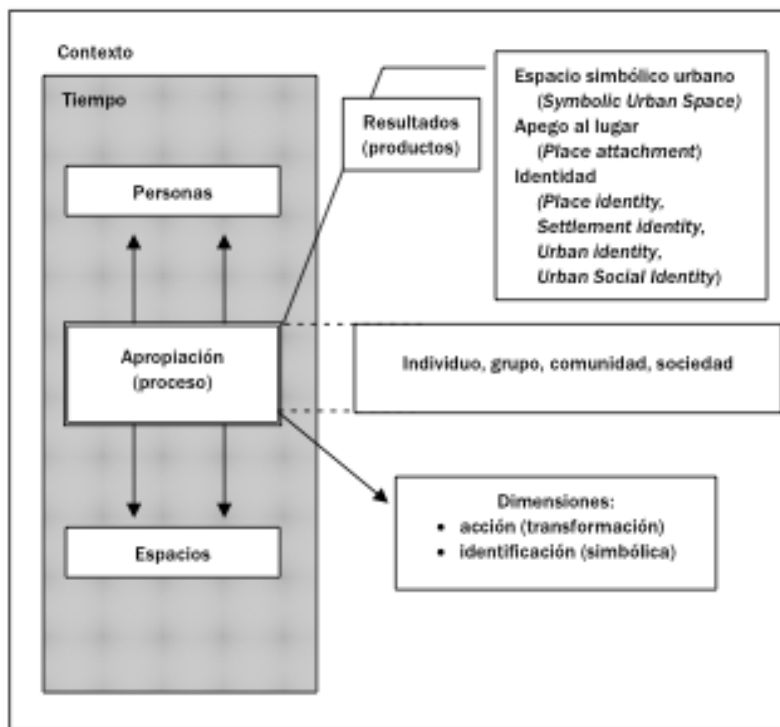


Figura 1. Esquema de la apropiación del espacio

⁶⁹ Tomeu Vidal Moranta, Enric Pol Urrútia. *Anuario de psicología*, 2005. Vol. 36. No. 3. Facultad de psicología, Universidad de Barcelona.

Como artista urbano es necesario crear para si mismo las condiciones adecuadas para mantener despierto o consciente el proceso de la experiencia de lugar y de ambiente aún dentro de los parámetros de lo cotidiano.

En la experiencia temporal radica gran parte de la percepción espacial de la ciudad y es en el tiempo y con él, donde lo cotidiano se amalgama y donde la sorpresa se deja ver, en el recorrido personal se polariza el antes y después de “mi”, y en la trayectoria histórica de los sucesos; cómo los utiliza el individuo y en función de quiénes le otorga valores se encuentra la vivencia urbana.

La ciudad hoy, al ser configurada casi en su totalidad en función de sus medios de comunicación terrestres, sus ejes viales, calles y avenidas; plantea escenarios de ejercicio y experimentación plástica donde se vislumbran interesantes retos para realizar propuestas que con el arte como instrumento pueden aportar nuevas posturas sobre la apreciación espacial de la ciudad así como las nociones espacio temporales de los que hacemos uso de ella.

Los espacios que delimitan la frontera de las grandes urbes generalmente se tornan ajenos, impersonales y fugaces, el ser humano termina por no pertenecer nunca a ese lugar donde a merced de acontecimientos alternos, arbitrarios o accidentales, pocas veces evidencian a dichos espacios y los hacen conscientes respecto al “uso práctico” para lo que fueron concebidos.⁷⁰

El uso del espacio público como ente susceptible de modificaciones de índole estética hasta hace pocos años se creía privativo de arquitectos que en complicidad de ingenieros, urbanistas y administradores públicos configuraban los que hasta hoy para bien o para mal se conoce como arte público o arte en los espacios urbanos de carácter común.

En la ciudad, todo orden político trata de alimentar como puede la ilusión de una identidad en él mismo –La polis- y la urbanidad que administra y supone bajo su control – La urbs-⁷¹

⁷⁰ ver capítulo 1, versión 9

⁷¹ Manuel Delgado, *El animal público*. Ed. Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999. 3. *Utopía política y heterotopía urbana*. Pp. 192

En un contexto donde la contemplación “espectacular” ofertada por medio de anuncios, mensajes explícitos y “visualmente perfectos” que no da lugar a experimentaciones espaciales sensoriales, este proyecto se ofrece como una exploración espacial modificada por medio de la acción pictórica para evidenciar ante el usuario que no tiene tiempo de nada, nuevas categorías de uso del espacio tectónico ajeno en un lugar donde generalmente no pasa nada.

Puentes y desniveles de Paseo Tollocan lugares que no existen mientras no pasa nada.

Desde la década de los años setenta, la vialidad de Paseo Tollocan en Toluca fue contemplada como un libramiento que no solo aceleraría eficientemente el flujo vehicular de la ciudad sino que además, contendría el ya desmedido crecimiento demográfico; desde entonces ya se antojaba errada tal planeación donde ambas proyecciones fueron brutalmente obsoletas en menos de una década cuando el desmedido crecimiento urbano, la especulación y la corrupción inherente a ello puso de manifiesto que la ciudad requería soluciones con proyección a mucho más largo plazo.

Estas tesis han sido interpretadas por Manuel Castells (1997) desde la doble lógica de los espacios –la de los flujos y la de los lugares– para comprender la sociedad urbana en la era postindustrial. Los espacios de flujos donde tienen lugar la mayoría de los procesos dominantes, los que concentran poder, riqueza e información; y los espacios de lugares, donde se construye el sentido social, es decir, el espacio de la interacción social y la organización institucional, ya que la experiencia y el sentido humano necesitan de esta base local. En esta línea, Gustafson (2001) resume en dos posturas el cambio en la concepción del espacio. Por un lado se halla la que apunta la irrelevancia del contexto local, gracias a las tecnologías de la información y la comunicación y la consiguiente inestabilidad de las relaciones entre las personas y los espacios, lo que provoca la ausencia de sentido del lugar o el incremento de “no-lugares” como Marc Augé (2000) denominó a los espacios sin marcas, que tampoco marcan a quien los habita⁷².

Tiempo volátil en estas tristes ciudades de piernas largas y andar corto; cuando la desaceleración del momento actual se manifieste, probablemente estemos tan anestesiados del flujo informático que nos arrastra hoy que quizá

⁷² Tomeu Vidal Moranta, Enric Pol Urrútia. *Anuario de psicología*, 2005. Vol. 36. No. 3. Facultad de psicología, Universidad de Barcelona. Pág.5

nadie se entere, o probablemente a nadie le interese, o peor aún si la resaca sólo revela el vacío que siempre hemos negado y tratado de no ver frente a frente; Los bajo puentes mencionados mutaron su “jardinería” por terrenales y follaje recargado de basura, donde además, la presencia de los graffiteros en turno, terminó por crear el espacio residual que nos atañe.

Dichos espacios que un día pretendieron crear una zona de identidad en la ciudad, rápidamente se alojaron en la categoría indefinida de no lugares en el marco de un tercer paisaje con posibilidades de exploración plástica espacial; sin embargo, las administraciones en turno, al “reconocer” tal espacio como liminal en límites administrativos y de poco lucimiento partidista jamás consideraron dicho espacio como susceptible de ejercicio estético.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá a un no lugar.⁷³

Desde la década de los sesenta, Daniel Buren atacó los sistemas institucionalizados del arte con su propuesta artística declarando: “Todo arte debe ser reaccionario”, y explorando el espacio exterior, público y/o urbano llevó sus tradicionales bandas blanco y negro a sitios donde tradicionalmente el artista no intuía posibilidades formales de aplicación para sus fines, si bien, Buren uso el espacio público como área de denuncia, en menos de una década, tales propuestas fueron rápidamente asimiladas por público especializado y no en terrenos del arte, y a pesar de su propuesta irónica en un principio, tales franjas terminaron por ser el sello estilístico de Buren cuando en un principio esto era una crítica a tal rubro, y ahora en su tercera edad, Buren finalmente, absorbido e institucionalizado por el sistema que criticó más de treinta años atrás, acepta merced del tiempo biológico implacable su posición dentro de la historia oficial a cuyo flujo es hoy prácticamente imposible eludir.

⁷³ Marc Augé, Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Ed. Gedisa, 1992. Barcelona. Pp.83



74

A pesar de lo vertiginoso de los tiempos actuales, a la “necesidad” imperiosa de cambio constante y a la caducidad de modas y conceptos, es fácil creer que con etapas divididas en décadas podemos resolver la historia generacional de nuestros pueblos, sin embargo, en la perspectiva dimensional de lo que significa hacer arte, una sola década ofrece tentativas de originalidad y cambio pero solo en la superficie, el artista como humano no está exento del flujo generacional impuesto por el medio de comunicación mas poderoso al que tenga acceso o que lo impregne de información consciente o inconscientemente cada día; y es fácil caer en la tentación de considerar propuestas como desfasadas o pasadas de moda, sin embargo, hoy, que la caducidad de ideas y personas que las generan es común, normal y “sano” para las sociedades, no ha hecho mas que generar confusiones desde hace ya tiempo, pues es fácil suponer que cualquier idea vigente por mas de diez años tiende a tornarse peligrosa si forma parte del acervo cultural de cualquier individuo.

El idealismo de los Muralistas Mexicanos respecto al uso de los espacios de carácter público y los objetivos de Buren distan en cuanto a esencia pero coinciden en cuanto a valor práctico final, en lo que respecta a convertir al público común en usuario del arte, tenga o no educación especializada previa para adentrarse y tratar de entender la propuesta planteada.

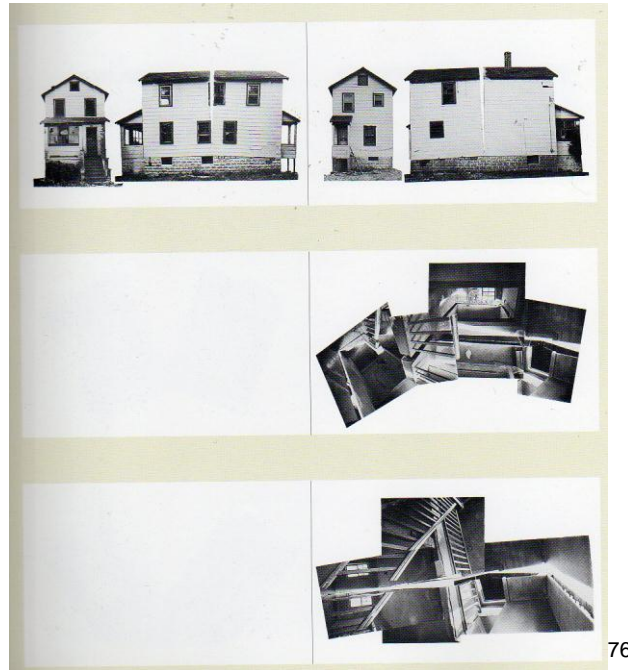
⁷⁴ Daniel Buren, Exposición “*Cabañas estalladas*” Laboratorio de Arte Alameda, 2000, foto de autor

Gordon Matta-Clark ahondó aún más en este rubro. Usando los espacios (de cualquier índole pública) y replantearlos crudamente cuestionando sus factores de uso y perdurabilidad hacia una sociedad que ya desde finales de los sesenta se declaraba “práctica”, nihilista, y sumamente indiferente incluso consigo misma.

Matta-Clark, exploró desde una sociedad de consumo vacía y estéril lo que puede ser una alternativa social no solo para el arte del futuro sino para el sentido de vida el día de mañana, con las mismas herramientas que el artista idealista trabaja, él las convirtió en realidades prácticas de denuncia, empleando el espacio como ente inaprensible pero manipulable, intangible pero alterable, y con dichas herramientas supo plantear ideológicamente su propuesta.

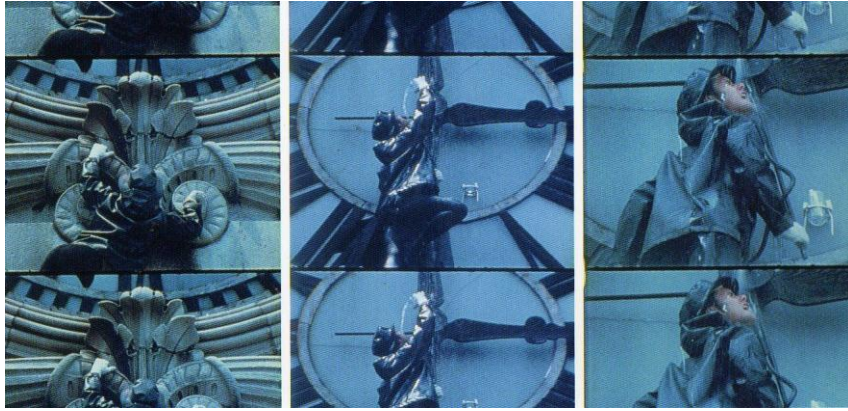
En el seno de una sociedad de consumo consagrada al triunfo personal diseñado por la televisión y los medios de comunicación que dictan los patrones sociales de cómo y por qué vivir, Matta –Clark hizo del espacio y sus componentes piezas manipulables donde la esencia y los factores de uso tradicionales de cada elemento se desacralizaban en sus manos para dar paso a realidades donde el vacío social y personal se encarnaba crudamente en trozos diseccionados de realidad mostrando la sutil fragmentación a que nos somete nuestra realidad espacial ordinaria y que tantas veces tratamos de ignorar disfrazándola de placeres prácticos y cotidianos. El tiempo, el uso y la función, la pertenencia y sus valores prácticos, el hogar y su aparente protección psicológica, el espacio y sus realidades prácticas e inútiles; todo paso por su análisis en función de una sociedad estereotipo, cansada y gastada de su eterna adolescencia.⁷⁵

⁷⁵ Corinne diserens /crown/kirshner/kravagna, “Gordon Matta-Clark” Ed. Phaidon, New York 2003. “Clockshower” 1974 pp.239



Como eternos púberes en un grupo social intoxicado de la prometida orgía de satisfactores tan anhelada, cabe cuestionar, ¿que sucederá con la resaca de opciones y libertinaje de información, ¿qué individuo está listo para asimilarlo y realmente quiere hacerlo? ¿Qué tan necesario es educar al público para hacerlos entender una propuesta artística? Probablemente en la medida que tal propuesta se destine a un consumo generalizado, y de lo contrario, ¿deja de ser arte? Ante la permeabilización y la acción deliberada de cualquier artista las propuestas se antojan absurdas de una carcajada franca o un bostezo sincero.

⁷⁶Ibid, pp.170



77

Hoy como nunca antes el número de artistas es enorme y como tal, la montaña de propuestas en ocasiones se torna aburrida y sin sentido, donde la denuncia no encuentra eco pues a nadie le interesa, y donde el grito desafinado no desentona más que la realidad misma.

Probablemente el idealismo social que tienda a una mejoría generalizada y que es parte del discurso artístico contemporáneo no sea necesario en la medida que ya es parte del flujo nihilista de donde emergió.

Cuando la tecnología rebase definitivamente el potencial humano en cuanto a efectividad y desempeño funcional y laboral en cualquiera de las áreas del conocimiento, el arte se enfrentará a retos inimaginables, desde la década de los sesenta vivimos una resaca originada por la psicodélica experiencia de sabernos transitorios mientras el arte con desdén miraba desde arriba y de lado a sus creadores que sacrificados se inmolaban en su honor, así, el artista humanizó el arte en su sentido volátil y mortal, transitorio y modificable, imperfecto como sus creadores.

Desmitificando los conceptos tradicionales del arte tales como, perennidad, patrimonio, memoria colectiva; encontramos a Erwin Wurm a medio camino entre la

⁷⁷ Corinne diserens /crown/kirshner/kravagna “Gordon Matta-Clark” Ed. Phaidon, New York 2003. “Clockshower” 1974 pp.239

escultura y el performance; sin ideales clásicos hace uso de su cuerpo y en ocasiones interactúa con el público para crear sus “esculturas” en el espacio inmediato de comunicación haciendo uso de los objetos y el mobiliario del entorno para crear acontecimientos y fracturar lo cotidiano, Obra de tránsito en un espacio con el mismo carácter, donde el público es fundamental para comprender que, uso y función espacial poseen el mismo concepto de determinación como quien lo hace operativo.⁷⁸



La estetización del lugar común, del espacio cotidiano, de la imagen pública y popular, más que plantear una problemática, resuelve temporalmente áreas del trabajo del artista y le deja un interesante intervalo de tiempo para resolver la problemática fundamental del quehacer artístico hoy: *el artista necesita resolver sus problemas de tipo estético - ideológico personal antes que pretender resolverlas para su mundo*. Requiere tamizar, filtrar y seleccionar a discreción sus habilidades reales con potencial de desarrollo para producir su obra en el futuro.

Si bien estos bajo puentes en su proyección se tamizaron de elementos que se supondría identificarían al ciudadano común de Toluca, con mobiliario urbano que desde entonces fue “acogido” con indiferencia, el tiempo y el espacio mismo finalmente determinaron la categoría permeada de abandono que le caracteriza

⁷⁸ Revista SPOT Num. 33, 2007 Esculturas efímeras, “one minute sculptures” Erwin Wurm. pp.71

⁷⁹ Ibidem PP. 71

hoy. “El espacio del no lugar no crea identidad singular ni relación, sino soledad y similitud.”⁸⁰

Sin embargo, es naturaleza humana, aún inmersos en la similitud que nos integra como individuos gremiales, tratar de buscar ese espacio inaprensible donde pudiéramos identificar e identificarnos mutuamente, así como el lugar donde la evocación de índole personal pudiera trasmutar sensaciones y representaciones que recarguen a su vez de significados los lugares donde deambulamos cotidianamente.

En el famoso pasaje de la magdalena de Proust podemos encontrar la descripción de cómo esa evocación personal producto de los sentidos recarga de imaginarios personales al personaje y lo extrapola de las objetividades que la sociedad en conjunto pudieran inscribirle.⁸¹

Si una evocación recargada de recuerdos sensoriales es la mella que más recuerdos perennes impregna en el individuo es importante recordar este fenómeno y reubicarlo en los lugares de tránsito pues probablemente sea en este espacio donde la liminalidad y las fronteras de toda índole deberían ser cuestionadas.

Los lugares se integran con objetos, objetos que se inscriben en lugares: estas sosas evidencias deben recordarnos que la existencia humana se desarrolla en un contexto material particularmente estorbo, ya que los objetos balizan un laberinto que representa el recorrido, en el sentido geográfico del término, que debe ser transitado necesariamente en nuestro itinerario de vida.⁸²

⁸⁰ Marc Augé, *Los no lugares, espacios del anonimato*. Una antropología de la sobremodernidad. Ed. Gedisa, 1992. Barcelona. Pp.107

⁸¹ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. 1. *Por el camino de Swann*. Alianza Editorial. Madrid.1975. ver anexo 2

⁸² Alicia Lindón, *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad* Ed. Anthropos 2000, La piedra y la Magdalena. Pp.179

El no lugar finalmente se constituye como un espacio cargado de banalidad donde la transitoriedad del individuo la recarga de un significado efímero e inmediato, donde a su vez, dicho individuo con su carga propia de recuerdos, experiencia y nimiedades propias se encarga de evocar o eliminar el espacio significado; y es a su vez el tiempo pasado el que constantemente es protagonista de cualquier acontecimiento experimentado físicamente en tiempo presente, de manera que son los acontecimientos descontextualizados, alternos o cargados de variables nuevas los que hacen reconsiderar el no lugar como un sitio de nuevo reconocimiento; en este sentido, la acción plástica que se estudia, pretende crear esta coyuntura de reconsideración plástico –espacial en un contexto donde aparentemente “no debería” ocurrir.

La obra así mismo pretende cristalizar las pluralidades espaciales y temporales que impregnan los usos espaciales de los bajo puentes de Tollocan; cabe mencionar, que en estos sitios cargados de indiferencia y plagados de tensión atmosférica por la naturaleza de sus espacios descuidados, muchas veces (las más) dicha reconsideración sensitivo-espacial se realiza en el marco de una desgracia o tragedia personal, y es cuando encontramos ya no solo usuarios transitorios sino espectadores de la situación desencadenada. ¿por qué no entonces provocar y desencadenar acciones destinadas a una reconsideración espacial en el terreno del arte?

La novela, *La vida instrucciones de uso* de Georges Perec, representa una lección descriptiva en lo emotivo, sensitivo, vivencial y espacial en torno a la experiencia de vivir, articulada en la figura plástico-literaria del *Puzzle* describe magistralmente las posibilidades combinatorias en torno al *enigma* de vivir; uno de sus personajes centrales, Percival Bartlebooth, con la merced que brinda ser un hombre sin compromisos sentimentales y en lo económico suficientemente rico, realiza una acción de vida que enmarca en una metáfora absolutamente hermosa, inútil y trascendente a partir de una idea:

Bartlebooth decidió un día que toda su existencia quedara organizada en torno a un proyecto cuya necesidad arbitraria tuviera en sí misma su propia finalidad... Una idea que se fue desarrollando durante los meses y años siguientes, articulándose a partir de tres principios rectores:

El primero fue de orden moral: no se trataría de una proeza o un récord: ni escalar un pico ni alcanzar una fosa marina. Lo que Bartlebooth hiciera no sería espectacular ni heroico; sería simple y discretamente un proyecto, difícil, pero no irrealizable, dominado de cabo a rabo y que dirigiría la vida de quien se dedicara a él en todos sus pormenores.

El segundo sería de orden lógico: al excluir todo recurso al azar, el proyecto haría funcionar el tiempo y el espacio como coordenadas abstractas en las que vendría a inscribirse, con una recurrencia ineluctable, acontecimientos idénticos que se producirían inexorablemente en su lugar y fecha.

El tercero, por último, fue de orden estético: el proyecto, inútil, por ser la gratuidad la única garantía de su rigor, se destruiría a sí mismo a medida que se fuera realizando; su perfección sería circular, una sucesión de acontecimientos que, al enlazarse unos con otros, se anularían mutuamente: Bartlebooth, partiendo de un cero, llegaría a otro cero, a través de las transformaciones precisas de unos objetos acabados.

De este modo quedó organizado concretamente un programa que se puede enunciar sucintamente del modo siguiente:

Durante diez años, de 1925 a 1935, se iniciaría Bartlebooth en el arte de la acuarela.

Durante veinte años, de 1935 a 1955, recorrería el mundo, pintando, a razón de una acuarela cada quince días, quinientas marinas de igual formato (65 x 50, o 50 x 64 standard), que representarían puertos de mar. Cada vez que estuviera acabada una de estas marinas, se enviaría a un artista especializado (Gaspar Winckler) que la pegaría a una delgada placa de madera y la recortaría, formando un puzzle de setecientos cincuenta piezas.

Durante veinte años, de 1955 a 1975, Bartlebooth, de regreso en Francia, reconstruiría, siguiendo su orden, los Puzzles así preparados, a razón, una vez más, de un puzzle cada quince días. A medida que se reconstruyeran los puzzles, se reestructurarían las marinas, de tal manera que pudieran despegarse de su soporte, trasladarse al lugar mismo en el que –veinte años atrás- habían sido pintadas y sumergirse en una solución detergente, de la que saldría una simple hoja de papel Whatman intacta y virgen.

Así no quedaría rastro de aquella operación que durante cincuenta años habría movilizado por entero a su autor.⁸³

⁸³ Georges Perec, *La vida instrucciones de uso*. Ed. Anagrama. Barcelona, España. 1992. Págs.147-149

En este sentido, la figura icono en cuanto a representación visual se refiere, y de la cual se hará uso es la del Puzzle en sus representaciones y reconocimientos más comunes de las cuales se tiene, noción, incluido el rompecabezas digital “tetris” y el rompecabezas mecánico cubo “Rubik”, de manera que este icono represente la constante problemática de “ensamble y solución” que configuran (específicamente) a la Ciudad de Toluca, además de ser una bella metáfora existencial en torno a la acción plástica en el transcurrir de la vida.

Quando surge un momento fatídico, se vuelve imperativo sin lugar a dudas ponerse a vivir en el momento presente. La urgencia en la que nos encontramos de reanudar con la trama de nuestra existencia, inclusive haciendo algunas aceleraciones imprevistas cuando nuestra existencia se encontraba en velocidad de crucero, nos constriñe a poner toda nuestra energía al servicio de esa tarea. Aunque pronto se recrean espacio-temporalidades nuevas, emergen nuevos lugares de memoria que adquieren un nuevo significado. Si aceptamos que el tiempo deje de suspender el vuelo, es en la espera de nuevas magdalenas y de nuevas peregrinaciones por nuestro pasado.⁸⁴

⁸⁴ Alicia Lindón, *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad* Ed. Anthropos 2000. La piedra y la Magdalena. Pág.184

Intervenciones clandestinas y de graffiti en los espacios de trabajo.

La pintura graffiti urbana es reveladora en cuanto a la obtusa realidad social que promete fama inmediata e instantánea para cualquiera que la desee, no precisa talento, ni propuesta, solo deseos de posesión, pertenencia en los márgenes de la liminalidad. Reconocerse espacialmente en un medio y que los demás lo hagan es un dulce paliativo que muchos adolescentes (y no tanto) buscan afanosamente en vialidades y espacios públicos. Atestadas de apelativos de carácter individual con notas acentuadas de anglicismos repetitivos, son la representación gráfica perfecta del artista contemporáneo; argumentos de guerrillero, actitudes desenfadadas, poses radicales y contestatarias, así como desdén por la técnica y los medios.

Graffiti writing is unique in three main regards: it is an art movement begun and sustained primarily by youth, a visual vocabulary whose subject is the signature, and a pictorial tradition that developed and continues to flourish illegally. Meanwhile, post-graffiti art practices, or the diverse forms of urban art that have arisen since the 1990s as a result of graffiti, have come to epitomize contemporary urban visual culture⁸⁵.

La pintura graffiti de intervención efímera e ilegal realizada en los ámbitos de lo público ha sido duramente criticada, censurada y estigmatizada por un la sociedad en general, sin embargo cumplen una tarea que pocas veces ni los propios autores contemplan ni les interesa plantear y es el hecho de devolver a la conciencia social la noción espacial de los espacios donde el anonimato tiñe de gris y monotonía la urbe; sin embargo, para el caso específico del proyecto, la evidencia es doblemente negativa, pues el muro al ser un ente funcional y estructural poco agradable en su composición y el graffiti al no ser “agradable” y aceptado por el ciudadano promedio complementan una dualidad que genera esa doble repulsión. Tales muros no han sido intervenidos en una gran cantidad de

⁸⁵ Anna Waclawek. *Graffiti and Street art. Ed. Thames & Hudson world of art.* London 2011. Pag.12

metros cuadrados debido a la altura y la inaccesibilidad del espacio y es ahí donde se pretende actuar y trabajar las acciones con objetivos específicos para cada zona.

As post-graffiti practices demonstrate, no matter how controlled city spaces are, they are also open to subversion. Not every area is monitored, commercialized, depersonalized or functionalized. Some spaces are unrestricted, unobstructed, exposed, empty, insolated, forgotten and bleak... These 'non-spaces' are not necessarily liminal by way of geography, but rather by way of use.⁸⁶

La necesidad de percatarse de dicha apreciación es uno de los fundamentos indagatorios de esta investigación, si bien, tal afirmación es cierta en la práctica generalizada del graffiti y la intervención mural clandestina, en el contexto de una zona liminal con categoría jurídica, funcional, reconocida, pero olvidada como son los bajo puentes de paseo Tollocan, esta tesis se antoja experimental y de exploración empírica por naturaleza, como ya se planteó previamente. Ahora bien, en términos antagónicos, también hay que considerar la visión administrativa de gobernabilidad en ámbitos de control y "limpieza visual" la cual es evidencia de descuido y debilidad por parte de la política de control social implícita en las sociedades disciplinares.

La ciudad apestada, toda ella atravesada de jerarquía, de vigilancia, de inspección, de escritura; la ciudad inmovilizada en el funcionamiento de un poder extensivo que se ejerce de manera distinta en los cuerpos individuales, es la utopía de la ciudad perfectamente gobernada⁸⁷.

Se pueden apreciar grandes contradicciones por parte de creadores consagrados que, cortesía de su fama o de la avanzada edad son dispensadas por su público idólatra, Cuando tuvimos la oportunidad de participar en la elaboración de dos murales de carácter monumental para un personaje que criticó

⁸⁶ Ibid. The liminal. Pag.114

⁸⁷ Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI. México 2009. Cap. 7 El panoptismo. Pág. 230

fuertemente al muralismo como José Luis Cuevas fue revelador en cuanto a la realidad y debilidades humanas que solo en la experiencia de la cercanía revelan su importancia, el ímpetu de la juventud creadora va de la mano con declaraciones de las cuales podemos arrepentirnos en el futuro, si bien, el muralismo no fue inicio de ruta ni comienzo de un futuro promisorio para el arte nacional, sino que representó un triunfo plástico de carácter mundial, la punta de la pirámide de una búsqueda estética mexicana que se encumbró en tal movimiento artístico y de donde a partir de ahí era necesario trabajar en nuevas propuestas que emanaran (quizá) de dicho movimiento; no fue así, la generación de ruptura le dio la espalda, se criticó, se institucionalizó descaradamente el movimiento y se convirtió en moda oficial para el resto de los Estados del país.

La posibilidad de trabajar corporalmente y de manera integral grandes formatos brinda la posibilidad de elaborar pintura en terrenos del espectacular y del muro público pleno donde la diferencia entre el gran formato digital y la aplicación “humana” de color es notable, la pintura monumental no ha muerto, solo se mantuvo aletargada, cortesía de la institucionalidad deliberada, el encargo público partidista, y la comfortable posición del artista complaciente, de manera que retratos colectivos de héroes y situaciones históricas y sociales nacionales impregnaron de alegorías floridas lo que el público común definió como “pintura mural nacional contemporánea”. El uso de espacios públicos para pintura es un terreno virgen en la realidad estética nacional, donde no solo el edificio público es el privilegiado de albergar pintura mural, sino que además, ahora, cualquier área es factible de intervención pictórica, donde sin embargo, cada espacio específico demanda un estudio previo respecto al carácter pictórico que se pretende y es ahí donde existe el riesgo de no obtener resultados satisfactorios, pues el análisis integral no solo de la superficie de trabajo es vital sino los componentes que forman parte del área total, espacios auxiliares, percepciones temporales o permanentes por parte del usuario o público espectador, paralajes dimensionales, alturas, luz, mobiliario urbano, historia del espacio y su impacto actual y futuro, etc.

Encumbrado por su propio ego, las intervenciones aisladas promedio del graffiti actual en Toluca no tiene mas visión que la miopía y más memoria que su alzheimer personal, donde se adolece de aquel compromiso que representaba ser el vocero histórico de situaciones y realidades psicosociales que demandaban una tendencia a crear mejores grupos sociales y donde la denuncia gastada necesitaba respuestas y no rabietas adolescentes. Búsqueda estética mas espiritual que hoy se encuentra en estado primitivo, se puede confundir en los nubarrones de mitos gastados o idealistas tendencias sectarias, pero en la práctica sensible y el análisis frío de filosofías propositivas.

En medio de la multitud de propuestas, es la urbe el caleidoscopio perfecto para tratar de encontrar ya no respuestas pero si posibilidades para explorar canales de expresión en el terreno de la plásticas que evidencien este tiempo y el venidero.

En un concepto generalizado lo urbano remite en lo social a la integración coherente del individuo con el otro, produciendo en la alteralidad de circunstancias una armonía regulada y resuelta por las normas y leyes que la misma sociedad crea.

La urbanidad no se opone a la "ruralidad" sino a la "incivilidad" tan frecuente en una sociedad que debe hacer cohabitar en un espacio restringido a una gran diversidad de formas de vida y cultura... ...La urbanidad significa, ante todo, la benevolencia hacia las formas de vida y de relacionarse con los demás.⁸⁸

En este sentido los actos de apropiación del espacio público redundan en manifestaciones que distan en el enfoque común como agresiones al sistema de vida establecido, lo cual evidencia una doble moral por el que no acepta estos actos (estéticos o no) aún cuando esta afectación no es de primer orden o directo a su patrimonio y/o persona, ¿por qué la afectación social en cuanto a la intervención no institucionalizada? ¿evidencia la fractura invisible que permea las

⁸⁸ Ikram Antaki, *El manual del ciudadano contemporáneo* Booket . 2004 pp.120

relaciones sociales y el uso de los espacios compartidos? ¿Y si finalmente no es más que el grito contundente que aún la obra pública puede ser más disfuncional y cosmética? Vivimos un profundo vacío cargado de significados con fecha de caducidad al reverso, a mayor libertad y posibilidades de elección la cadena se antoja más pesada, a mayor información más desidia por enterarse realmente de el acontecer real.

Hoy cualquier elemento puede formar parte de las artes plásticas, la banalidad, lo insignificante o trivial se ha instaurado en la fila de lo común en el diario ir y venir; vivir en la incertidumbre de saber que podemos ser protagonistas de algo que fracture lo cotidiano es parte del salto al vacío que representa vivir hoy, mientras al fin del día suspiramos con cierto alivio al saber que esa desgracia prometida le ha tocado a otro.

...la humanidad sólo plantea los problemas es capaz de resolver ella misma, y así, en una observación atenta se descubrirá que el propio problema sólo surge cuando las condiciones para resolverlo ya existían, o estaba al menos, en vías de manifestarse.⁸⁹

Tiempo de Contradicciones y paradojas, nulidad del individuo en medio de su masa social como medio de afirmación personal, desmitificar la producción artística dentro de los cánones de lo que se concibe como “obra artística”. El todo se vale se constituyó como el telón que prepara el escenario para detener el flujo desaforado de propuestas que hoy revientan el tacómetro hiperrevolucionado de “consumo artístico inmediato”.

Del mismo modo que no se juzga al individuo por la idea que se forma él de sí mismo, no se podrá juzgar una época de transformación por su conciencia de sí, es preciso, al contrario expresar esta conciencia por las contradicciones de la vida material, por el conflicto que existe entre las fuerzas productivas sociales y las relaciones de producción.⁹⁰

⁸⁹ José Saramago, *Manual de pintura y caligrafía*. Punto de Lectura. 2004 pp.241, 242

⁹⁰ *Ibidem*, pp 241

CAPÍTULO 6

Acción, tiempo y permanencia del arte en el espacio público

Gentío, apretones, correcorre de hormigas, sonambulismo, colectivo, agorafobia ordinaria, soledad compartida, hostilidad difusa, frío, mucho frío,...

Juan Goytisolo. *Paisajes para después de la batalla. < L´sa monammú >*

El trabajo de hacer arte, se polariza cada día mas en la medida de la diversificación plástica y la hipersaturación estética en todos los medios que conforman el devenir cotidiano.

Encontrarse permeado de estética, el caleidoscopio que ofrece un vistazo general en cualquier gran ciudad del mundo es encantador, adictivo, estimulante y gran productor de ebriedades que a su vez son respaldadas por resacas de ansiedad y vacío configurando un círculo vicioso donde lo cotidiano es el placebo milagroso para sobrevivir cada día, cada semana, cada sueño.

La dimensión del arte actual y a futuro en una escala de posibilidades expresivas a alcanzado magnitudes donde la fusión y la difusión no tienen parangón con otra registrada por la humanidad; el uso indiscriminado de lenguajes estéticos, visuales, sonoros, ha creado una plasta pegajosa donde ya no se distinguen con claridad propuestas que aporten aire renovado, y es que probablemente se ha cerrado tantas veces el ciclo permanente de “*ires y venires*” visuales que el eco de los gritos dadaístas y la advertencia situacionista, hoy finalmente ya no son propuestas ni manifiestos, sino una realidad tan cruda y evidente que es preferible encender el televisor y reprogramarnos cada día en función de la oferta a la carta que cada quien elija; La nulidad y la negación consciente en el hacer inmediato, en la práctica constante reconfigurarán la brecha que ha de ser ruta mañana.

El arte necesita estar ahí, a un lado, integrado y anónimo, evidenciando lo transparente, registrando las situaciones de mercadeo, de consumo, de oferta y demanda; fusionándose con el espectador y usando el espacio público como laboratorio de situaciones que registren el presente para hacer del futuro un campo de posibilidades expresivas.

Hoy el anonimato colectivo es un reflejo y una necesidad para el arte, reintegrarse a los medios de producción y consumo del futuro es vital para

configurar los postulados que sustenten la creación estética al día de mañana, el origen es el nicho del porvenir; el futuro cada día será mas parecido al pasado, integrados al aire, la tierra, el agua y el fuego; los elementos como materia prima y conceptual para vivir en este planeta dañado, para recrearlo y concebirnos una vez mas.

Desde hace varias décadas existe la necesidad y la preocupación plástica por llevar el arte mas allá del ámbito institucionalizado del museo o la galería; ante la problemática que se plantea respecto a lo que conocemos como arte público, debemos agregar la noción casi generalizada de que el museo y la galería son los que tradicionalmente legitimaban a una obra como arte, y parecería que fuera de estos lugares comunes (aún hoy) no hay tiempo ni lugar para el planteamiento y las propuestas estéticas.

A finales de la década de los cincuenta Los Situacionistas, con una fuerte base en sus escritos y manifiestos de Gilles Ivain y Guy Debord, declaran abiertamente su posición respecto a como se debe abordar éste para el futuro venidero, con una base filosófica sólida pero sobre todo con una fuerte ideología socialista cimentaron fuertemente lo que devino a impactar y justificar en gran medida los acontecimientos sociales de 1968.

Reconfiguración social vislumbrando una nulidad hacia los parámetros establecidos que norman y recrean en un círculo vicioso las espirales sociales descendentes para el grueso de la población trabajadora y ascendentes para unos pocos privilegiados que perpetúan esta dinámica económico-social.

El 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 permean y reconfiguran continuamente las ciudades y los grupos diversos que hacen uso de ella.

Sin embargo la concepción a cerca de lo que representa espacialmente construir y definir la ciudad también debe ser replanteado por los propios arquitectos.

La (nueva) arquitectura de límites difusos debe tener un carácter flotante que permita cambios temporales. Ello significa que la construcción de un espacio debe permitir cambios de programa. El programa sirve para implementar las acciones de la gente en el espacio...En la sociedad flotante actual es absolutamente esencial suprimir los límites basados en la simplificación de funciones y establecer una relación de superposición de espacios.⁹¹

Gran parte de la propuesta de Debord y los Situacionistas en general proponen nuevos modos de aproximarse y hacer uso del espacio público construido y recargarlo de nuevos poderes de evocación e influencia social, saturar de nuevos simbolismos y significados el espacio para triangular en un momento mítico el pasado, presente y futuro; la creación de nuevas sociedades que no solo se permitan soñar sino además habitar su idealismo onírico.

El replanteamiento estético de John Cage en el terreno musical desde la década de los cuarenta catapultó una serie de posibilidades creativas que impactaron a creadores de la época y abrieron posibilidades para un futuro inmediato y distante; el uso de parámetros no empleados por la estética tradicional como el odio, el daño, el miedo, perdón, erotismo, sexualidad, asombro, etc. En palabras del mismo Cage: *“sober the mind, thus rendering it susceptible to divine influencie”*⁹². Habla de un idealismo estético que pocos autores se habían atrevido a reconocer deliberadamente para fundamentar su trabajo y replantearlo en el

⁹¹ Toyo Ito, *Arquitectura de límites difusos*. Ed. GG. Mínima, Barcelona 2006 p.p.28,29

⁹² Con el pensamiento templado, hasta aquí (hasta este momento), estas interpretaciones son susceptibles de influencia divina

seno de una sociedad gastada que necesitaba un nuevo horizonte, artístico, social y económico, hasta hoy esa necesidad es asunto vital.

En México en la década de los setenta Oscar Olea⁹³ planteaba y teorizaba también acerca de estos nuevos planteamientos sobre como abordar el arte ya desde una perspectiva social en el espacio público.

El Boom petrolero que se anunciaba y ofertaba como una realidad económica sin parangón en la historia moderna en México, que vendría (ilusamente) a resolver los problemas añejos del país en todos los rubros, ofreció un apoyo como nunca antes a proyectos de práctica estética en espacios de índole público y social que en otra situación económica no habría sido posible, y que si bien, ya existían artistas que sin el financiamiento estatal producían obra en el espacio urbano, fue en éste momento cuando el apoyo federal y estatal se convirtió en una poderosa arma de propaganda social de apoyo para las artes (además) amén de elevar al país a los niveles de propuestas artísticas que igualmente y en dicho rubro se elaboraban en los países del entonces denominado “Primer mundo”.

Esto convirtió al Estado y a sus noveles Institutos en censores que no solo administraron el proceso de arte público sino que lo dosificaron y filtraron a su conveniencia con resultados muchas veces penosos.

Olea, con esta realidad de por medio en la década de los Ochenta edita su propuesta y conclusiones a esta problemática planteando las primeras bases que en México se plantean para una aproximación real a lo que ha sucedido en el país en esta área del trabajo estético; desgraciadamente la naciente participación de la iniciativa privada en proyectos de arte urbano hacen de los escritos de Olea una realidad tangible aún treinta años después, mucho del proceder y de la toma de

⁹³ Oscar Olea. *El arte urbano*. Universidad Nacional Autónoma de México. 1980.

decisiones por parte del Estado cuando de Estética urbana se trata sigue siendo común y cotidiano.

Hasta hoy, el argumento situacionista jamás se había antojado tan fresco y tan contemporáneo, si bien esta “premonición” estético- social que se planteó desde “La sociedad del espectáculo” de Debord es actualmente una cotidiana realidad que hasta nuestros días no tiene una solución en los términos que los situacionistas planteaban, no obstante es un campo de cultivo fértil para propuestas que seguramente no tendrán paralelo en la historia del arte, y que, en la realidad nacional se ofrecen como un reto aún más impresionante quizá ya no para continuar proponiendo a futuro lo que “debería ser el arte” sino para cerrar ciclos y círculos viciosos que permanecen rotándonos, configurándonos y confundiendo el proceso de trabajo en el terreno del arte actual.

El terreno metropolitano como catálogo de situaciones gastadas cuyo registro en lo estético a casi nadie le interesó realmente, la integración del artista como célula que en su propio módulo social colectiviza su trabajo; la preocupación por recuperar lo extraviado en el desafortunado discurso práctico de la modernidad que no solo ha envejecido, sino que murió parcialmente en la realidad y los medios que aún preservan su memoria y su desechable legado.

Conciencia compartida de que el futuro nos ha alcanzado y no estábamos preparados en la práctica y es que la teoría no fue clara, solo fue cruda; quién puede reintegrar un lenguaje estético coherente con su tiempo y lugar cuando estas nociones dimensionales son reconfiguradas cada momento, cada día bajo una nueva etiqueta comercial, un nuevo discurso masivo, un nuevo sueño de fuga social y personal.

El grupo Gelitin con su obra “Hase” ofrece una lúdica y reconfortante propuesta para reencontrar al ser humano desde su concepto básico de humildad ante lo que lo sobrepasa; con un juego de ironía y buen humor descarga representacionalmente en su “megaconejo de trapo” pulsiones infantiles que desembocan irremediabilmente en

sensaciones positivas amplificadas por el contexto que evidentemente remite a la grandiosidad del planeta. Arte humano en liga directa con su mundo.⁹⁴



La problemática que enfrenta el terreno del arte en cuanto a legitimidad o validez no encuentra eco en el arte mismo, el quehacer artístico no requiere necesariamente los avales de tradición para validarse (críticos, museos o galerías), la responsabilidad de autenticación hoy por hoy esta en manos de los propios artistas, aunque dicho compromiso amenace con la nulidad automática del mismo en términos de definición al hablar de negación en los formatos sociales hasta ahora concebidos, tal concepción debería abordarse no en un plano de repliegue o desmoronamiento nihilista sino como una oportunidad de tabla rasa para concebir nuevas facetas estéticas y reconsiderar nuevas posturas respecto a la toma de decisiones plásticas por parte de los protagonistas del arte.

...la humanidad solo plantea los problemas es capaz de resolver ella misma, y así, en una observación atenta se descubrirá que el propio problema solo surge cuando las condiciones para resolverlo ya existían, o estaba al menos, en vías de manifestarse.⁹⁶

Tiempo de Contradicciones y paradojas, nulidad del individuo en medio de su masa social como medio de afirmación personal, desmitificar la producción

⁹⁴ Revista PICNIC. Num. 11, 2006 . *Aventuras de un conejo* Hase/coniglio/rabbit. Pp. 58,59

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ José Saramago, *Manual de pintura y caligrafía*. Punto de Lectura. 2004 pp.241, 242

artística dentro de los cánones tradicionales. El todo se vale en la vorágine posmoderna se constituyó como el telón que preparó el escenario para detener el flujo desaforado de propuestas que hoy revientan el tacómetro hiperrevolucionado de “consumo artístico inmediato”.

Del mismo modo que no se juzga al individuo por la idea que se forma él de si mismo, no se podrá juzgar una época de transformación por su conciencia de sí, es preciso, al contrario expresar esta conciencia por las contradicciones de la vida material, por el conflicto que existe entre las fuerzas productivas sociales y las relaciones de producción.⁹⁷

⁹⁷ José Saramago. *Manual de pintura y caligrafía*. Punto de Lectura. 2004 pp 241

Acciones y obra antecedentes

PIEDAD ENTUBADA

México D.F. 1962

César Martínez



Intervención pictórica en los soportes laterales de la vía de circulación del Viaducto Piedad con trazos curvilíneos de azul turquesa, que rememora no solo al río Piedad sino a todos aquellos afluentes naturales que han sucumbido a la depredación urbana:

“La idea original era desentubar al río Piedad , que se mostrara, entre comillas, puntualmente, que esto era un río y ahora es un eje vial que ha tenido un alto costo social y ecológico, que la función original del río, que era refrescar, nivelar la temperatura y, al mismo tiempo, servir como arteria, ahora es convertida en una vía urinaria.”

Cesar Martínez.

Trabajo emanado del Proyecto Agua – wasser, buscó transformar un entorno urbano temporalmente, cubriendo necesidades estéticas en lo cotidiano, ampliando su circuito de difusión, distribución y consumo estético de quienes lo requieren.⁹⁸

⁹⁸ Alma B. Sánchez, “La intervención artística de la Ciudad de México” CONACULTA, INBA, CENART. México D.F. 2003 pp.151-155

TOQUE DE MALDAD

Tolhek, Pijnacker, Holanda 2004

NIO Atchitecten

Maurice Nio



Con el simple objetivo de otorgarle un rasgo distintivo a un túnel urbano genérico, las paredes de concreto se intervinieron con una gran mancha amorfa de color rojo.

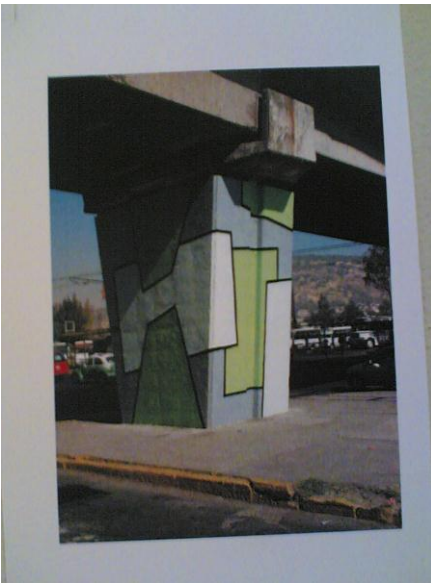
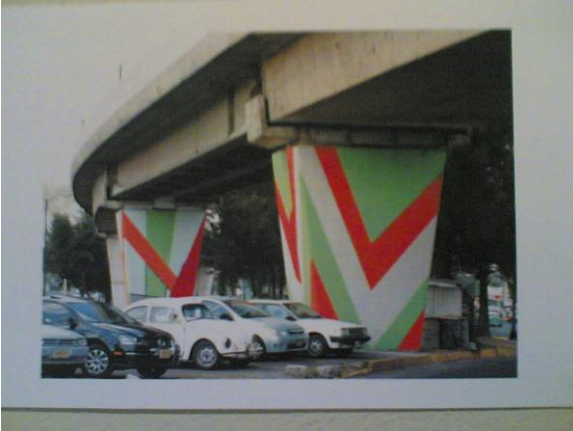
Aún cuando el proyecto fue diseñado y elaborado con limitaciones no fue inventado para externar una experiencia íntima o personal. No, al contrario, quiere hacer una forma inhumana de vida visible en un espacio de tránsito usualmente anónimo... A pesar de que el conductor circule por ahí constantemente la huella provoca una experiencia que anima el paso vehicular.⁹⁹

⁹⁹ Revista Cuarta pared, NIO ATCHITECTEN *Toque de maldad*, Ene-Mar 2006 pp 26-33

CIUDAD RECUPERADA

México D.F. 2007

Antonio López Casanova



Intervención Colectiva de pintura mural en columnas y bajo puentes urbanos de la Ciudad , donde a través de las diversas Delegaciones se coordinó la participación de la población local interesada por el mantenimiento y mejora visual de sus colonias donde el descuido generalizado evidenciaban la nulidad respecto al uso desinteresado del ciudadano común.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Exposición temporal en la Academia de San Carlos UNAM, Enero – Febrero 2008

CAPÍTULO 7

La acción documentada como testimonio estético

Lalalí

io ía

iii o

Ai a ía ía iii i o ía.

Vicente Huidobro. *Altazor*

*Las palabras – lo imagino con frecuencia- son casitas, con su bodega y su
desván.*

Gastón Bachelard. *La poética del espacio.*

Un hombre llamó a la puerta del rey y le dijo, Dame un barco. La casa del rey tenía muchas más puertas, pero aquella era la de las peticiones. Como el rey se pasaba todo el tiempo sentado ante la puerta de los obsequios (entiéndase, los obsequios que le entregaban a él), cada vez que oía que alguien llamaba a la puerta de las peticiones se hacía el desentendido, y sólo cuando el continuo repiquetear de la aldaba de bronce subía a un tono, más que notorio, escandaloso, impidiendo el sosiego de los vecinos (las personas comenzaban a murmurar, Qué rey tenemos, que no atiende), daba orden al primer secretario para que fuera a ver lo que quería el impetrante, que no había manera de que se callara. Entonces, el primer secretario llamaba al segundo secretario, éste llamaba al tercero, que mandaba al primer ayudante, que a su vez mandaba al segundo, y así hasta llegar a la mujer de la limpieza, que, no teniendo en quién mandar, entreabría la puerta de las peticiones y preguntaba por el resquicio, Y tú qué quieres. El suplicante decía a lo que venía, o sea, pedía lo que tenía que pedir, después se instalaba en un canto de la puerta, a la espera de que el requerimiento hiciese, de uno en uno, el camino contrario, hasta llegar al rey. Ocupado como siempre estaba con los obsequios, el rey demoraba la respuesta, y ya no era pequeña señal de atención al bienestar y felicidad del pueblo cuando pedía un informe fundamentado por escrito al primer secretario, que, excusado será decirlo, pasaba el encargo al segundo secretario, éste al tercero, sucesivamente, hasta llegar otra vez a la mujer de la limpieza, que opinaba sí o no de acuerdo con el humor con que se hubiera levantado.¹⁰¹

Curiosa perseverancia -necia valdría decir- la que mueve la determinación de trabajar en terrenos donde la estética no ha sido “aprobada” por las instancias que no tienen (muchas veces) la menor idea de lo que se refiere a laborar y crear en el terreno de la estética.

No es excusa, ni les redime, a las instituciones gubernamentales, el hecho de saberse especialistas en otras áreas y sólo avalar lo que críticos y especialistas (institucionales) dan por sentado a través de su desfasado “visto bueno” avalado por los reflectores de publicaciones y medios de difusión (que les pertenecen) que a su vez masifica sus bien intencionadas acciones.

¹⁰¹ José Saramago, *El cuento de la isla desconocida*. Ed. Punto de lectura. México D.F. 2006 pp. 7-9

En el terreno profesional ,en cuanto a lo que se refiere hacer arte, con todos los “contras” que se anteponen y se vislumbran en el horizonte, cuando una propuesta trata de romper los esquemas tradicionales, se requiere una convicción sorda de respuestas necias, además de paciencia infinita para conciliar con “líderes” cuya apreciación estética es equiparable al Huno promedio.

Ante tal circunstancia se requiere replantear nuevas posturas estéticas que concilien el momento histórico, realidad y posibilidades, lectura legible sin idealismos pretéritos, y fríamente, registrar el momento actual que le toca a este período artístico, nihilismo, detención de pulsos que evidencien la mansedumbre de artistas ante la visión retrograda de corruptelas formales y visuales que configuran el caleidoscopio de la realidad urbana

El examen hace entrar también la individualidad en un campo documental. Deja tras él un archivo entero, tenue y minucioso, que se constituye al ras de los cuerpos y de los días. El examen que coloca a los individuos en un campo de vigilancia, los sitúa igualmente en una red de escritura...Se conforma un “poder de escritura” como pieza esencial en los engranajes de la disciplina...Con técnicas que conciernen a los métodos de identificación, de señalización o de descripción¹⁰².

Desde el mes de Octubre del año 2007 se tuvo la oportunidad de realizar una serie de pláticas con el presidente municipal de Toluca Lic. Juan Rodolfo Sánchez Gómez donde se le dio por enterado el proyecto y donde se habló del interés por parte del ayuntamiento a cerca de dicho trabajo. Acotando las implicaciones positivas que conllevaba y la “necesidad” de proyectos en este sentido.¹⁰³

Es evidente las connotaciones de la palabra necesidad, en términos de lo que se considera en el ejercicio de la plástica urbana *fundamental* y lo que en términos administrativo-políticos es *conveniente*, en función de factores como el interés de Partido político, los alcances mediático- representativos y hasta el lucimiento personal del dirigente en turno.

¹⁰² Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI. México 2009. Cap. 6 Los medios del buen encauzamiento. Pág.221

¹⁰³ Ver anexo 3

El *consensus* fabricado, tiene poco en común con la opinión pública, con la unanimidad final resultante de un largo proceso de recíproca ilustración y comunicación; porque el < interés general > sobre cuya base podría llegar a producirse libremente una coincidencia racional entre las opiniones, públicamente concurrentes, ha ido desapareciendo en la medida de que la autopresentación publicista de intereses privados privilegiados se lo iba apropiando¹⁰⁴

La tesis de Habermas es plausible desde el arranque de las “negociaciones” en torno al proyecto al percibirse elocuentemente esa “pompa representativa” cuando menciona en torno al concepto de la *publicidad* política el retorno a las características feudales donde renace el aura de prestigio personal y de autoridad sobrenatural de lo público representativo.

¹⁰⁴ J. Habermas. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 2006. Pág. 222

Toluca Estado de México, 21 de noviembre de 2007

LIC. JUAN RODOLFO SÁNCHEZ GÓMEZ
PRESIDENTE MUNICIPAL DE TOLUCA
P R E S E N T E:

Sirva la presente para enviarle un cordial saludo y una atenta solicitud:
Como cada año el Gobierno del Estado de México, a través del Instituto Mexiquense de Cultura presenta la convocatoria del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Fondo Especial Para la Cultura y las Artes del Estado de México

En virtud que el proyecto que presento implica elaborar trabajo artístico en algunos lugares y vialidades de naturaleza pública, que usted coordina y administra a través de las instancias correspondientes, me permito hacer de su conocimiento dicha propuesta que forma parte además de mi trabajo de Maestría en Arte Urbano en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, "Academia de San Carlos" de la UNAM, así mismo, agradecería sobremanera que en caso de que el jurado y el comité especialista encargado de evaluar los proyectos favoreciera el desarrollo de mi propuesta y tras el visto bueno de su juicio, podamos iniciar pláticas y negociaciones para coordinar el trabajo logístico de ejecución del mismo.

En función de la trayectoria de trabajo plástico y la necesidad para continuar mi formación profesional en el terreno de las artes para desarrollar y aplicar los resultados en proyectos que colaboren con el acervo e identidad de Toluca y el Estado de México, no queda mas que agradecer el favor de su atención y reiterarle mi gratitud con el compromiso y el apoyo por la formación profesional de los ciudadanos que creemos que la cultura y el arte aunado a la educación continua es herramienta fundamental para lograr desempeños competitivos a nivel nacional e internacional en todas las áreas del conocimiento.

Queda de usted:


ARQ. FELIPE OCAÑA AVILA

Se anexa:

- Proyecto para el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Fondo especial Para la Cultura y las Artes del Estado de México
- copia de credencial de elector
- copia de credencial de Académico Universitario
- Copia de credencial de Estudios de Maestría
- Currículum Vitae
- c.c.p. interesado



A su vez, el ayuntamiento solicitó presupuestos y requerimientos para considerar la viabilidad por su parte, por lo que en el mes de Diciembre se entregaron éstos.

Toluca Estado de México, 10 de Diciembre de 2007

**LIC. JUAN RODOLFO SÁNCHEZ GÓMEZ
PRESIDENTE MUNICIPAL DE TOLUCA
P R E S E N T E:**

Por medio de la presente me permito entregarle los anexos correspondientes al proyecto de Intervención Pictórica en los Puentes de Paseo Tollocan, donde se contemplan los costos para la elaboración del trabajo ya descrito con anterioridad y puedan ser contemplados para el ejercicio administrativo del año 2008.

Sin mas por el momento, le envío un fraternal saludo.

Queda de usted:


ARQ. FELIPE OCAÑA AVILA

c.c.p. interesado

Recibi
Adriano Iturbe
11/dic/07.
10:00 hrs

En Octubre de 2007 se ingresa el proyecto como solicitud para los estímulos del Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México a de CONACULTA a través del Instituto Mexiquense de Cultura donde el proyecto es aprobado y oficialmente se le da inicio el treinta de enero de 2008.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Ver Anexo 4



GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

INSTITUTO
MEXIQUENSE
DE CULTURA



Toluca de Lerdo, Estado de México, a 31 de enero de 2008
IMC/UDPC/AE/FOCAEM/017/08

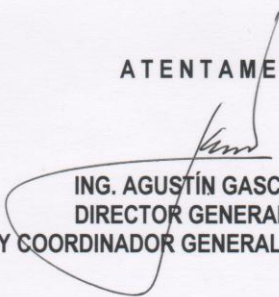
**C. FELIPE OCAÑA ÁVILA
PRESENTE.**

En mi carácter de Coordinador General del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico, me es muy grato extender a usted mi más cordial **felicitación** por haberse hecho acreedor a uno de los estímulos que otorgan conjuntamente el Gobierno del Estado de México a través del Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM), en su XII Emisión 2008 y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).

El proyecto *Donde no pasa nada*, que desarrollará durante el año 2008, bajo el apoyo del FOCAEM, sin duda alguna contribuirá a preservar y difundir la identidad de nuestro Estado; permitiendo, de igual modo, la consolidación de su trayectoria en el ámbito de la cultura.

Exhortándole a trabajar arduamente, le reitero las consideraciones de mi más amplio reconocimiento.

ATENTAMENTE


ING. AGUSTÍN GASCA PLIEGO
DIRECTOR GENERAL DEL IMC
Y COORDINADOR GENERAL DEL PROGRAMA



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN
INSTITUTO MEXIQUENSE DE CULTURA

BULEVAR JESÚS REYES HERÓLES N° 302, DEL. SAN BUENAVENTURA,
TOLUCA, ESTADO DE MÉXICO, C.P. 501 10,
TELS. (01722) 2 74 12 62, FAX: 2 74 34 55,
www.edomexico.gob.mx/portal/imc

Una vez que el estímulo citado es dado a conocer se reinician las pláticas de solicitud de permisos a través del ayuntamiento de Toluca sin éxito y sin respuesta oficial por parte del mismo. Tras varias visitas infructuosas que incluyen esperas

eternas en salas improvisadas de las oficinas del Ayuntamiento, pasan los días y en Marzo se ingresa un oficio más donde se le recuerda al Ayuntamiento sobre el proyecto y la necesidad de gestionar permisos y fechas de inicio con las instancias correspondientes, para el cual no hay respuesta.

Toluca Estado de México, 28 de Marzo de 2008

021013

2008 ABR 2 PR 12 43

LIC. JUAN RODOLFO SÁNCHEZ GÓMEZ
PRESIDENTE MUNICIPAL DE TOLUCA
P R E S E N T E:


RECIBO
ANEXOS

Sirva la presente para enviarle un cordial saludo e informarle de lo siguiente:

En referencia a las pláticas informativas que hemos realizado respecto al proyecto de intervención pictórica en los puentes de Paseo Tollocan hago de su conocimiento que el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico con el Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México FOCAEM en su XII Emisión 2008 y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA, han tenido a bien hacerme acreedor al estímulo para desarrollar el proyecto ya conocido por usted y denominado "donde no pasa nada".

Dicho estímulo me permite desarrollar el trabajo de investigación y seguimiento proyectual de estudio y de campo, lo cual forma parte de mi proyecto de Tesis ha realizar en la Maestría de Artes Visuales con orientación en Arte Urbano en La Antigua Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM donde estudio actualmente.

En este sentido me permito dirigirme a usted para poder realizar las pláticas pendientes respecto a dicho proyecto, mostrarle los avances del mismo y concensar permisos, fechas y presupuesto de los cuales ya se tiene conocimiento en oficios anteriores entregados a su administración.

Dejo a su vez los teléfonos actualizados para contacto directo en Toluca, esperando que en virtud de el gran proyecto de Mejoramiento Urbano de la Ciudad podamos ponernos en contacto a la brevedad.

Casa- Estudio: **7222160988**

Celular: **044 7224071313**

e-mail: **ocanaa@hotmail.com**

Sin mas por el momento y agradeciendo de antemano su atención, queda de usted:


ARQ. FELIPE OCAÑA AVILA

Se anexa:

-copia de carta de acreditación del proyecto FOCAEM 2008.

Ante tal circunstancia Lourdes Malagón, Jurado del Fondo y representante del Instituto Mexiquense de Cultura solicita que se presione aún más para no recurrir a una suspensión parcial o definitiva del estímulo al proyecto.

De esta forma, a principios de Abril se decide ingresar un oficio ultimátum al ayuntamiento donde se especifica que cualquier retraso administrativo generará la suspensión del Estímulo el cual ha sido aprobado por una Instancia de Gobierno Estatal y tal circunstancia sería contraproducente y adversa para Gobierno, el Ayuntamiento y por supuesto, el interesado; ante tal aclaración la respuesta se genera en tres días y se gira la orden al Secretario del Ayuntamiento Lic. Roberto Valdés García para canalizar el proyecto a las instancias que autoricen el seguimiento.

021384

Toluca Estado de México, 09 de abril de 2008

LIC. JUAN RODOLFO SÁNCHEZ GÓMEZ
PRESIDENTE MUNICIPAL DE TOLUCA
P R E S E N T E:

RECIBO

ANEXOS

Sirva la presente para enviarle un cordial saludo y solicitarle de la manera mas atenta lo siguiente:

En referencia al desarrollo del proyecto "donde no pasa nada" beneficiado por el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico con el Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México FOCAEM en su XII Emisión 2008 y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA y las pláticas informativas que se realizaron con usted respecto al proyecto de intervención pictórica en los puentes de Paseo Tollocan, de tal forma:

solicito cordialmente y a la brevedad posible pueda facilitarme los medios para realizar los tramites de autorización con las instancias correspondientes para iniciar los trabajos en el espacio destinado para dar marcha con el proyecto, siendo este sitio, el puente de Tollocan y Urawa.

De igual forma le recuerdo que dicho estímulo me permite desarrollar el trabajo de investigación y seguimiento proyectual de estudio y de campo, lo cual forma parte de mi proyecto de Tesis ha realizar en la Maestria de Artes Visuales con orientación en Arte Urbano en La Antigua Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM donde estudio actualmente.

En este sentido le reitero que cualquier retraso administrativo es adverso al proyecto al ser un trabajo aprobado a nivel estatal, lo que redundaría en la cancelación temporal o total de la beca otorgada a mi nombre, desenlace contraproducente y adverso para las tres instancias (Gobierno, municipio y mi persona) en el sentido que el proyecto pretende aportar mejoría a la imagen urbana de la ciudad de Toluca y que su administración a tenido a bien considerar en su mega proyecto de rehabilitación de la Ciudad.

Dejo a su vez los teléfonos actualizados para contacto directo en Toluca, esperando podamos ponernos en contacto a la brevedad.

Casa- Estudio: **7222160988**

Celular: **044 7224071313**

e-mail: **ocanaa@hotmail.com**

Sin mas por el momento y agradeciendo de antemano su atención, queda de usted:


ARQ. FELIPE OCAÑA AVILA

Se anexa:

- copia de oficios entregados con anterioridad (21 nov.2007, 10 dic.2007, 28 marzo 2008, 021013)
- copia de carta de acreditación del proyecto FOCAEM 2008.
- Imágenes de puente contemplado para inicio del proyecto

Toluca Estado de México, 10 de abril de 2008

LIC. JUAN RODOLFO SÁNCHEZ GÓMEZ
PRESIDENTE MUNICIPAL DE TOLUCA
P R E S E N T E:

Sirva la presente para enviarle un cordial saludo y atender a la solicitud de la Secretaría del H. Ayuntamiento de su administración.

En referencia a la agilización de los trámites y permisos correspondientes para el buen desarrollo del proyecto "donde no pasa nada" beneficiado por el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico con el Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México FOCAEM en su XII Emisión 2008 y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA.

Tengo a bien entregar copia del proyecto avalado por el Gobierno del Estado a través del Instituto mexiquense de cultura con los avances correspondientes al desarrollo práctico.

Dejo a su vez los teléfonos actualizados para contacto directo en Toluca, esperando podamos ponernos en contacto a la brevedad.

Casa- Estudio: **7222160988**

Celular: **044 7224071313**

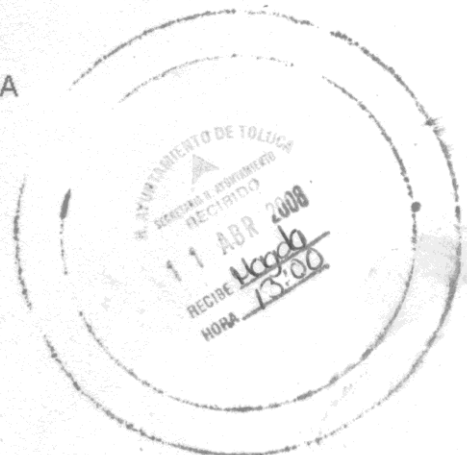
e-mail: ocanaa@hotmail.com

dirección: naranjos 200, fracc. Casablanca, Metepec, Mex.

Sin mas por el momento y agradeciendo de antemano su atención, queda de usted:


ARQ. FELIPE OCAÑA AVILA

Se anexa:
-curriculum vitae
c.c.p. interesado



Así, se solicita a Desarrollo Urbano y Obras Públicas, su apoyo para llevar a cabo el proyecto a través de su director; Ing. J. Jesús Barranco Morales. Pasan

más días sin respuesta hasta el treinta de Abril¹⁰⁶ cuando se informa que se ha canalizado la orden de seguimiento del proyecto a la Junta de Caminos (responsable física del espacio a trabajar) a través de su director Ing. Miguel Ángel Vega Vargas .

¹⁰⁶ El oficio en cuestión presenta fecha del 14 de abril sin embargo permaneció retenido y fue hasta el día treinta de ese mes cuando se notificó su liberación.



Secretaría del Ayuntamiento

"2008. Año del Padre de la Patria Miguel Hidalgo y Costilla"

Oficio: SMT/SAI/0950/08

Toluca, México; 14 de Abril de 2008.

ING. JESÚS BARRANCO MORALES
DIRECTOR GENERAL DE DESARROLLO
URBANO Y OBRAS PÚBLICAS
P R E S E N T E.

Por instrucciones del Lic. Juan Rodolfo Sánchez Gómez, Presidente Municipal Constitucional, remito a Usted, copia del escrito signado por el Arq. Felipe Ocaña Ávila, mediante el cual solicita el apoyo para poder llevar a cabo el proyecto denominado "**Donde no pasa nada**" (se anexa proyecto), el cual fue beneficiado con un estímulo por el Gobierno del estado de México a través del Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México (FOCAEM), en su XII emisión 2008 y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), como resultado de ello, pretende realizar una intervención pictórica, en los cuatro puentes que se ubican a lo largo del Paseo Tollocan, en el siguiente orden:

Iniciando en Tollocan y Urawa,
Tollocan y 5 de Mayo,
Tollocan y Pino Suárez y
finalizando en Tollocan y Heriberto Enríquez.

En razón de lo expuesto le solicito gire sus apreciables instrucciones a quien corresponda, con el fin de realizar la gestión ante la Junta de Caminos del Estado de México, para obtener la autorización que permita llevar a cabo dicho proyecto, lo anterior por tratarse de una infraestructura vial primaria; por lo que de ser favorable la respuesta se le proporcione al peticionario todas las facilidades para desarrollar los trabajos.

Con la seguridad de que brindara la atención que corresponda en apego a las atribuciones que la Ley le confiere, lo insto para que envíe a esta Secretaría lo antes posible las acciones que se sirva realizar.

Sin otro particular por el momento, le envío un cordial saludo.

A T E N T A M E N T E

LIC. ROBERTO VALDES GARCIA
SECRETARIO DEL AYUNTAMIENTO



Dedicados a ti

c.c.p. Lic. Juan Rodolfo Sánchez Gómez.- Presidente Municipal Constitucional.- Para su conocimiento. AYUNTAMIENTO DE TOLUCA 2006-2009
c.c.p. Ing. Miguel Ángel Vera Vargas.- Director de la Junta de Caminos del Estado de México.- Para su conocimiento.
c.c.p. Ing. Agustín Gasca Pliego.- Director General del Instituto Mexiquense de Cultura.- Para su conocimiento.
c.c.p. Arq. Felipe Ocaña Ávila.- Calle Nariño No. 200.- Colonia Casa Blanca.- Metepec.- Para su conocimiento.
c.c.p. minutarario/expediente 1575 19 00 ext. 121 web: www.toluca.gob.mx
RVG/IRRR/lmg

Posteriormente el Ing. Miguel Ángel Vega gira la orden a la Dirección de Conservación donde su director Ing. Dagoberto Suárez Cárdenas forma un Comité de Evaluación dirigido por el Arq. Eliseo Martínez.

Mientras tanto desde Abril y como ya se esperaba, el apoyo económico mensual fue temporalmente suspendido (por orden de Lourdes Malagón) con instrucción de reanudarse hasta que la autorización de iniciar los trabajos se libere.

Vía telefónica se mantiene comunicación directa y permanente con el responsable del comité Arq. Eliseo Martínez; así, el 13 de mayo el Lic. Delfino Hernández, miembro del Comité evaluador del proyecto cita al interesado para dialogar con los miembros restantes y conocer de primera mano los objetivos del proyecto, dicha plática sirvió para reconocer su postura de apoyo bajo sus normas oficiales que no contemplan el rubro artístico pero que pautarían el visto bueno.

Semanas de por medio, (y ante la insistencia telefónica) el “comité” determina que cualquier intervención en Tollocan (al ser vialidad de primer orden) es comprometida en cuanto a imagen urbana- visual,¹⁰⁷ y necesitan un muro en algún puente de prueba (sic), proponiendo alguno del área conurbada y siendo específicos en la zona de Calimaya, Estado de México antes de dar su aprobación definitiva para los Puentes de Tollocan.

Evidentemente que en cuanto al proyecto se refiere mientras “más” espacios se le asignen, no existía ningún problema; el dilema consistió en la promesa de hacer llegar “a la brevedad posible el croquis correspondiente del área asignada por el Ing. Dagoberto Suárez y el comité de evaluación” el cual no

¹⁰⁷ Al no conocer el trabajo del autor (ni al artista mismo) no se arriesgan a ceder “su” espacio a nadie que no sea ninguno de los cientos (léase el sarcasmo) de artistas avalados por las instituciones culturales de la entidad y el Estado de México que hacen arte desde su postura administrativa (conocidos a su vez por la vetusta tradición de sus “vanguardistas propuestas”. *Nota del autor*

dejaba iluminar con su venia el sendero de este curioso, tradicional y siempre burocrático camino.¹⁰⁸

A finales de mayo y ante tales circunstancias, y vislumbrando la imposibilidad y desinterés por parte de las instancias burocráticas y administrativas, personalmente hubo que solicitar una audiencia con el Lic. Roberto Padilla, Secretario técnico de la Gobernatura del Estado de México, donde, previa experiencia de trabajo profesional con él en el rubro del arte, atendió amablemente la plática, conociendo las circunstancias y atenuantes del problema accedió a colaborar desde su instancia para que el proyecto saliera del atolladero burocrático en el que se encontraba inmerso.

Misteriosa y milagrosamente, en solo una semana, a principio de Junio y después de la plática sostenida en la Secretaría Técnica de la Gobernatura, la Junta de Caminos me informa que se ha liberado un oficio de respuesta al Proyecto.

El establecimiento de lo correcto y lo justo como criterios de actuación política. El interés en asuntos públicos; posesión de información y conocimiento; de principios políticos y criterios morales establecidos; capacidad de observación precisa; participación en la comunicación y discusión; conducta racional; consideración del interés comunitario; son los constituyentes sociológicos de la publicidad políticamente activa, los cuales, han cuajado, en caracteres psicológicos. Con todo, aún si los criterios para estimar el comportamiento democrático modélico de la población, son tan aleatorios como el grado de interés político, la información que poseen, su actividad e iniciativa política, su participación en discusiones. Hay que decir que este modelo está lejos de la realidad, como lo han demostrado numerosas investigaciones empíricas.¹⁰⁹

Tal es el caso de esta investigación.

¹⁰⁸ Ver documentos y oficios en Anexo 4

¹⁰⁹ J. Habermas. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 2006. Pág. 238



GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO



"2008. Año del Padre de la Patria Miguel Hidalgo y Costilla"

SECCION.: DIRECCION DE CONSERVACION
OFICIO No: 211C11100/212/2008
EXPEDIENTE: 2008
BOLETA: 81483
BOLETA DE INST. 921

Toluca de Lerdo, junio 05 de 2008

ARQ. FELIPE OCAÑA AVILA
NARANJOS No. 200 COL. CASA BLANCA METEPEC
P R E S E N T E

En atención a su petición mediante el cual solicita se le brinde el apoyo para llevar a cabo su obra pictórica en diversos puentes del Paseo Tollocan de esta ciudad, respecto a su proyecto denominado "Donde no pasa nada".

De acuerdo a pláticas sostenidas con usted, se considera que por el momento es conveniente llevar a cabo una prueba piloto de dicha obra, en el puente ubicado en Calimaya, (anexo croquis), esto con la finalidad de valorar la aceptación por parte de la ciudadanía mexiquense, ya que se trata de una obra de impacto visual y social de suma importancia, con lo que se podrá determinar si es factible el llevar a cabo dichas obras en los puentes de tan importante vialidad de la Ciudad de Toluca.

Por su atención gracias y aprovecho la oportunidad para saludarle muy cordialmente.

A T E N T A M E N T E

ING. DAGOBERTO SUAREZ CORDERO
DIRECTOR DE CONSERVACION

c.c.p. Ing. Miguel Ángel Vega Vargas.- Director General de la Junta de Caminos del Estado de México.
L.A.E. Manuel Montes de Oca Muciño.- Secretario Particular del C. Director.
Ing. Jesús Barranco Morales.- Director General de Desarrollo Urbano y Obras Públicas del H. Ayuntamiento de Toluca.
Archivo/Minutario
DSC/EMA/eamb.



SECRETARÍA DE COMUNICACIONES
JUNTA DE CAMINOS DEL ESTADO DE MÉXICO

CALLE IGUALDAD NO. 101 ESQ. FRATERNIDAD,
SANTIAGO TLAXOMULCO, TOLUCA, EDO. DE
MÉXICO.
TELS: (01722) 272.19.13, 272.13.16, FAX: 272.16.33
semiunca@mail.edomex.gob.mx

Ante tal circunstancia, y considerando que el área propuesta pertenece a otra frontera urbana de la ciudad de Toluca, con su área conurbada de reciente adhesión en este caso con el municipio de Calimaya, no existió inconveniente por parte de los intereses y objetivos del proyecto, pues el mencionado bajo puente de reciente inauguración ya cumplía con todos los requerimientos espaciales descritos en el presente volumen, por lo que se procedió a trabajar.

Sin embargo en términos de la teoría estructural Foucault confirmaba su tesis disciplinar en términos de evaluación del *Examen* que impone la jerarquía de poder:

El examen combina las técnicas de la jerarquía que vigila y la de la sanción que normaliza. Es una mirada normalizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar. Establece sobre los individuos una visibilidad a través de la cual se los diferencia y se los sanciona. A esto se debe que, en todos los dispositivos disciplinarios, el examen se halle altamente ritualizado. En él vienen a unirse la ceremonia del poder y la forma de la experiencia, el despliegue de la fuerza y el establecimiento de la verdad.¹¹⁰



¹¹⁰ Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI. México 2009. Cap. 6 Los medios del buen encauzamiento. Pág. 215









111

¹¹¹ Archivo fotográfico en anexo digital.

El día 6 de Septiembre se concluyó totalmente la acción programada en los bajo Puentes de Calimaya y se notificó en seguida a la Junta de Caminos del Gobierno del Estado de México para que consecuentemente evaluaran el iniciar en la zona prevista originalmente, sin embargo fue hasta Octubre cuando vía un nuevo oficio se obtuvo una respuesta favorable:

Toluca Méx. 21 Octubre 2008.

Felipe Ocaña Avila

ING. MIGUEL ÁNGEL VEGA VARGAS
Director General de la Junta de Caminos del Estado de México
PRESENTE

83926

Sirva la presente para enviarle un cordial saludo y considerar de nueva cuenta su venia para dar continuidad e inicio formal por medio de su autorización al proyecto de intervención pictórica "donde no pasa nada" beneficiario del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México FOCAEM 2008 del Gobierno del Estado de México en la categoría Creadores en Artes plásticas. Donde existe premura y preocupación por las instancias correspondientes involucradas en el proyecto bajo lo siguiente:

-El proyecto fue aprobado y avalado via presupuestal por CONACULTA a través del Instituto Mexiquense de Cultura de Gobierno del Estado de México desde el 30 de Enero del año en curso, donde el jurado encargado de evaluar proyectos de envergadura e importancia Estatal y Nacional consideró importante de llevar a cabo.

- El Presidente Municipal Juan Rodolfo Sánchez Gómez conoció y aprobó el proyecto para lo cual giró orden de conocimiento al Ing. Jesús Barranco Morales Director de Desarrollo Urbano y Obras Públicas del H. Ayuntamiento para contactar a la Junta de Caminos del Estado de México y así darle continuidad administrativa al proyecto. Cabe decir que a su vez el Lic. Roberto Padilla Domínguez via la Secretaria Técnica del Gabinete de Gobierno del Estado de México se encuentra sumamente interesado en la importancia que conlleva la ejecución del proyecto.

-En la dependencia que tiene a bien dirigir se canalizó a la Dirección de Conservación al Ing. Dagoberto Suárez Cordero la evaluación correspondiente el cual formó un comité de evaluación precedido por el Arq. Eliseo Martínez donde evaluaron realizar una "prueba piloto" en el Bajopuente de Calimaya, el cual fue concluido en su totalidad el 6 de Septiembre del año en curso.

-Considerando la fecha de la presente y evaluando que el proyecto debe ser concluido en Diciembre según el contrato compromiso adquirido Gobierno del Estado de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA y el interesado, esperamos atentamente considere la importancia y la urgente preocupación porque dé por concluido finalmente éste trámite necesario.

Sabiendo que la demora ha sido por causas ajenas a usted y agradeciendo infinitamente su atenta respuesta para contribuir con su colaboración para el ejercicio del trabajo en el Arte y la Plástica Nacional le mando mis mejores deseos y un cordial saludo.

Queda de usted:

FELIPE OCAÑA AVILA

Beneficiario en la categoría Creadores en Artes Plásticas
FOCAEM 2008

Tel. 2160988
Cel. 044 7224071313
ocaña@hotmail.com
c.c.p. Lic. Manuel Montes de Oca Muciño, Secretario particular Del C. Director
c.c.p. Interesado
Se incluye curriculum vitae



La respuesta ya se encontraba en un oficio previo fechado el 2 de octubre, sin embargo hasta después de ingresado el oficio anterior se liberó el que daba

autorización para iniciar en el bajo puente Urawa – Tollocan; una vez más dicho documento se había retenido.



"2008. AÑO DEL PADRE DE LA PATRIA MIGUEL HIDALGO Y COSTILLA"

SECCIÓN: DEPARTAMENTO TÉCNICO DEL DERECHO DE VÍA
OFICIO No. 211C11101/DTDV/657/2008
EXPEDIENTE: 2008
BOLETA DE OCAÑA AVILA
PRESENTE

Toluca México, Octubre 2 de 2008.

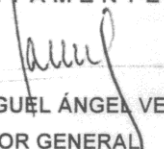
C. FELIPE OCAÑA AVILA
BENEFICIARIO EN LA CATEGORÍA
CREADORES DE ARTES PLÁSTICAS
FOCAEM 2008
PRESENTE

Me refiero a su escrito con el que solicita la autorización para desarrollar el proyecto "donde no pasa nada" en el Puente de Paseo Tollocan a la altura de la intersección con Urawa, así mismo en la intersección Tollocan y Heriberto Enriquez.

Sobre el particular me permito informar a usted que por parte de este Organismo cuenta con la autorización para continuar con el proyecto descrito.

Sin más por el momento, le reitero mi cordial saludo.

ATENTAMENTE


ING. MIGUEL ÁNGEL VEGA VARGAS
DIRECTOR GENERAL

c.c.p Archivo/Minutario.
DSC/EMA/HLM*dh

 **Compromiso**

SECRETARÍA DE COMUNICACIONES
JUNTA DE CAMINOS DEL ESTADO DE MÉXICO

CALLE IGUALDAD NO. 101 ESQ. FRATERNIDAD,
SANTIAGO TLAXOMULCO, TOLUCA, EDO. DE MÉXICO.

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN
INSTITUTO PARA LA CULTURA

TEL: (01722) 272.19.13; 272.13.16; FAX: 272.16.33
E-MAIL: gemuunca@mail.edomex.gob.mx







112

Con la noción de acción inmediata, este bajo puente se concluyó en una sesión, en una mañana.

El recibimiento por parte del usuario promedio fue primero de asombro y posteriormente de agrado por el cambio ambiental en lo que se refiere a color y sobre todo al hecho de experimentar una dinámica alterna al simple “mantenimiento” que requieren dichos espacios, sin embargo, en solo una semana, la intervención realizada había desaparecido.

El Ayuntamiento de Toluca emprendió un programa llamado: “*Mejoramos la imagen urbana para ti*” la cual consistía en un grupo de gente encargada de eliminar toda pinta y graffiti realizado en la zona. Una suerte de extensión humana-visual que a su vez representa el juez y parte en la mediación activa de la producción gráfica, de comunicación o vandalismo en el espacio público,

¹¹² Archivo fotográfico en anexo digital.

categorizado, todo, como graffiti o contaminación visual; para éste mecanismo activo representa lo mismo.

El aparato disciplinario perfecto, permitiría verlo todo permanentemente con una sola mirada...Ojo perfecto al cual nada se sustrae...La mirada disciplinaria necesita relevos, además debe ser lo bastante completa para formar una red sin huecos y ser lo bastante discreta para no constituir un peso muerto sobre la actividad disciplinar y no ser para ella un freno o un obstáculo; integrarse al dispositivo disciplinario como una función que aumenta sus efectos posibles. Necesita descomponer sus instancias, pero para aumentar su función productora. Especificar la vigilancia y hacerla funcional.¹¹³

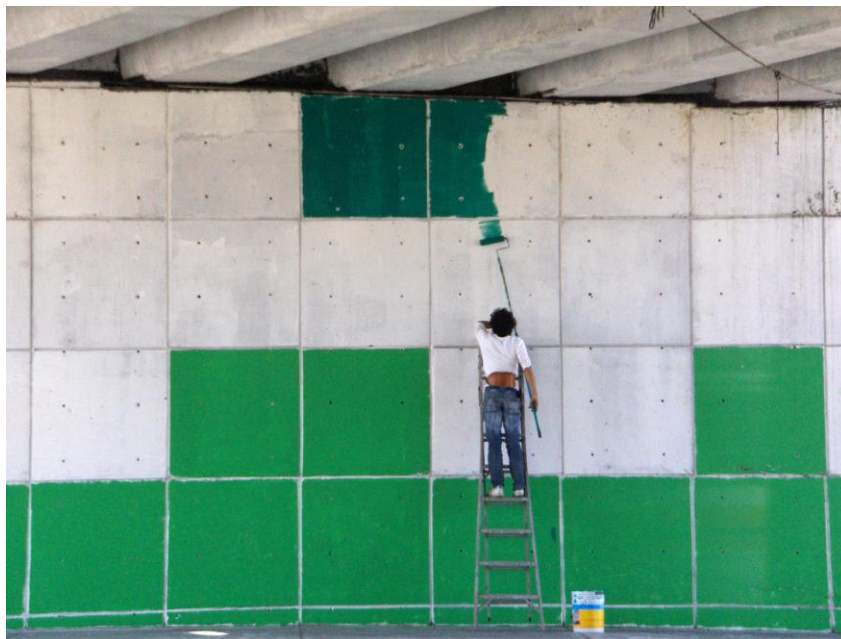
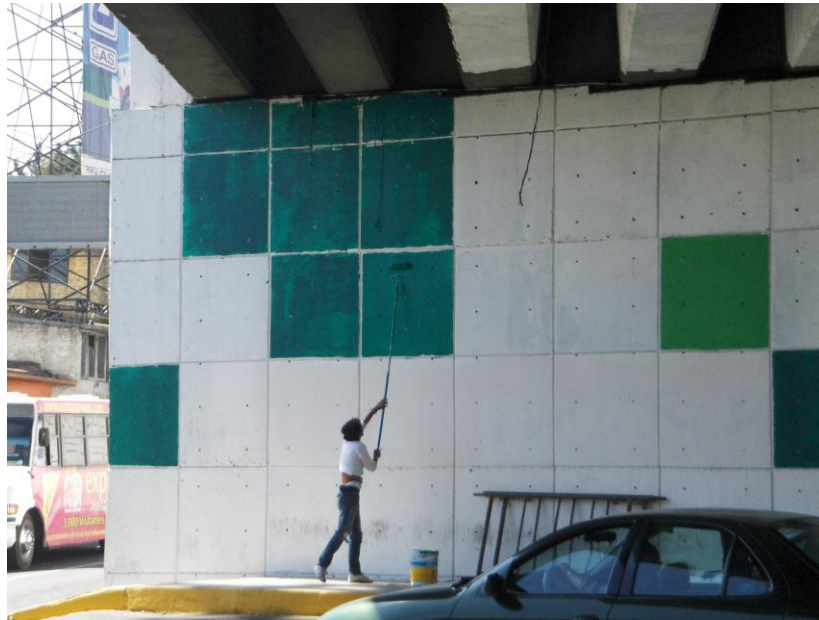
Ante tal circunstancia el Programa FOCAEM encargado de financiar el proyecto y el interesado llegamos a la conclusión que se levantara un acta ante el Ministerio Público de Toluca para amparar y hacer patente el hecho de que se trataba de un trabajo artístico autorizado en las instancias correspondientes y ajeno a la clandestinidad que pretendía combatir y “eliminar” el programa de “limpieza urbana”.

Ante tal circunstancia se levantó el acta TOL/ACZ/II/CIR/1489/08 en contra del ayuntamiento de Toluca o quién resulta responsable por el delito de daño a bienes en el rubro de obra artística por un monto de \$800,000^{oo} m.n.

El proceso (cansado y engorroso) de levantar un acta de este tipo, comenzaba a ratificar y evidenciar lo supuesto en esta investigación de trabajo respecto a las posturas de los protagonistas políticos que usan y desechan el trabajo artístico según sus fines y conveniencias, amén de la completa ignorancia de dichos dirigentes y por supuesto, sus subordinados carentes de sentido común.

¹¹³ Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI. México 2009. Cap. 6 Los medios del buen encauzamiento. Pág. 203-204

Continuando con la línea del proyecto, a fines de noviembre y en una mañana del domingo 23 de Noviembre se realizó la acción de intervenir el bajo puente Heriberto Enríquez.







Cuando se concluyó y procedió a levantar escaleras y equipo de pintura, la patrulla R5-511 se aproximó para indagar a qué obedecía lo que realizábamos, y aclarando que a ellos “les habían informado que estaban pintando en los puentes de Tollocan”; a lo que con oficios en mano se procedió a informar de la naturaleza de la acción; sin embargo nos pidieron les acompañáramos a la delegación a rendir informe personal con “el licenciado” y así “deslindar responsabilidades” (sic).





En la Delegación (instancia calificadora no hubo mayor problema, el encargado en turno, verificó documentos y “avaló” que no existía delito ni querrela que perseguir por ninguna parte.

El objeto de la policía son “esas cosas de cada instante”, esas “cosas de nada”. Con la policía se está en lo indefinido de un control, que trata idealmente de llegar a lo más elemental, al fenómeno más pasajero del cuerpo social; los objetos que abarca son en cierto modo indefinidos; sólo se los puede percibir con un examen suficientemente detallado¹¹⁴.

¹¹⁴ Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI. México 2009. Cap. 7 El panoptismo. Pág. 246 -247

A la salida de la delegación y ya con el trabajo concluido por esa parte, se generó un presentimiento personal respecto a la situación experimentada, de manera que rápidamente me trasladé de nuevo al puente en cuestión y cual fue la sorpresa que el personal del ayuntamiento se encontraba eliminando, borrando, cubriendo con pintura de cal lo recién elaborado; un tipo que se identificó como Ing. González, despóticamente dejó claro que “él tenía ordenes precisas de trabajo y que todos los permisos y oficios del mundo a él le tenían sin cuidado, que su personal eran como soldaditos y tanto ellos como él mismo solo recibían ordenes”

Gracias a las técnicas de vigilancia, la “física” del poder y el dominio sobre el cuerpo, se efectúan de acuerdo con las leyes de la óptica y de la mecánica, de acuerdo con todo un juego de espacios, de líneas, de pantallas, de haces, de grados, y sin recurrir, al menos en principio, al exceso, a la fuerza y la violencia. Poder que es en apariencia tanto menos “corporal” cuanto que es más sabiamente “físico”¹¹⁵.

¹¹⁵ Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI. México 2009. Cap. 6 Los medios del buen encauzamiento. Pág. 207







116

Bajo estas circunstancias no tenía más alternativa que informar al programa FOCAEM a cerca de lo acontecido, y mi postura de no continuar levantando actas (inútiles) que no llevan a nada práctico.

El martes 25 de Noviembre recibo una llamada al teléfono celular del presidente Municipal de Toluca, Juan Rodolfo Sánchez Gómez, disculpándose, ofreciendo “toda la ayuda del ayuntamiento para resarcir el daño”, comunicándome además con el ingeniero protagonista de lo acontecido donde a su vez ofrecía “las mas grandes disculpas”, en donde además, el presidente municipal argumentaba una “terrible falta de comunicación entre las instancias correspondientes y un cruce de informaciones desafortunado” donde además

¹¹⁶ Archivo fotográfico en anexo digital

“los encargados solo son gente de trabajo que recibe ordenes y no hacen distinción entre arte y vandalismo” (sic).

El jueves 27 de Noviembre recibo una llamada telefónica del periódico Milenio por parte de Ernesto de la Cueva solicitando una entrevista para informar de lo acontecido a la cual accedí.

Al día siguiente se llevó a cabo y el día 2 de diciembre de 2008 aparece la nota siguiente:



Por falta de comunicación, trabajadores del gobierno local pintaron de blanco el trabajo de un artista plástico, avalado por Conaculta y el IMC. Artistas muestran solidaridad; la Somaap promete apoyo a Felipe Ocaña, "hasta sus últimas consecuencias"

Toluca • Ernesto de la Cueva

Trabajadores del ayuntamiento de Toluca, específicamente de Obras Públicas, destruyeron la semana pasada dos murales que fueron pintados por el artista plástico Felipe Ocaña y que eran parte de un proyecto apoyado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y el Instituto Mexiquense de Cultura (IMC), mediante el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico del Fondo Especial para la Cultura y las Artes del Estado de México. De aquí se desprendió una averiguación previa (TOL/ACZ/11/CLIR/1489/08), por "Daño en bienes", en contra del Ayuntamiento de Toluca o quien resulte responsable".

Sin embargo, y pese que Milenio Estado de México tiene conocimiento de una llamada que realizó el Alcalde de Toluca, Juan Rodolfo Sánchez Gómez, con el autor de los murales, en la que el ayuntamiento pretendía resarcir el daño físico a los murales "con todos los medios con los que cuenta el municipio", según explicaron, ninguna autoridad del ayuntamiento ha querido brindar su opinión al respecto, ni los encargados de Obras Públicas, ni Cultura ni en Comunicación Social.

Así las cosas

●●● El proyecto de Felipe Ocaña consistía en utilizar los grandes espacios viales como lienzo para su propuesta artística, a la vez que contribuiría al embellecimiento de la ciudad y proponía una salida para enfrentar la proliferación de graffitis y pintas por toda la ciudad. La primera de tres partes del proyecto, según cuenta Ocaña, consistía en localizar varios puntos de la ciudad para trabajar; analizar su contexto y realizar el mural basándose en los elementos iconográficos del ambiente. Así, fueron escogidas las bóvedas de los puentes de Tollócan y Urawa y de Tollócan con Heriberto Enríquez. "Entonces, en noviembre del año pasado iniciamos el trámite con el ayuntamiento. Cinco meses después nos dijeron que ellos no decidían y que tendríamos que ir a la Junta de Caminos (dependencia estatal a cargo de las vías estatales). Fuimos y tres meses después nos liberaron los permisos para los puentes; comenzamos a pintar luego-luego", comenta Ocaña. "En cuanto terminamos el de Heriberto", mientras estábamos recogiendo todo, una patrulla se acercó y nos pidió los documentos que nos permitían pintar. Los mostramos y recibí la orden de 'traslado' a la delegación, donde me dejaron ir por tener documentación completa. Sin embargo, al regresar, ya había un par de camionetas del ayuntamiento pintando de blanco lo que habíamos hecho". El mural de Urawa también había sido borrado.

Toluca • Ernesto de la Cueva

Esto ha generado una serie de reacciones entre artistas plásticos organizados no sólo en Toluca, sino a nivel nacional.

Paul Achar, presidente de la Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas (SOMAAP), calificó de "terrible y retrógrada"

este acto: "La Somaap se encuentra consternada ante tal atropello a los derechos autorales y se pronuncia por darle seguimiento hasta sus últimas consecuencias".

Achar explicó que si bien el daño físico podría estar resarcido si, como dijo, el ayuntamiento entrega

pintura y garantiza el respeto a la obra, "el daño moral está hecho y ese, ¿cómo se repara?". Habló de una demanda al ayuntamiento, en los términos del Derecho de Autor.

Y remató: "Es lamentable que nuestros gobernantes no sepan lo que pasa en el país; pregunto ¿a qué se dedican los de Cultura del ayuntamiento?".

Por su parte, José Luis Vera Jiménez, director de la facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México, explicó a MILENIO Estado de México que, por desgracia, no se trata de censura. "Eso hubiera sido muy bueno, porque implicaría que el movimiento artístico es temido; lo grave del asunto es que nos enfrentamos a lo de siempre, la falta de conocimiento, de respeto y el desprecio que sienten la mayoría de los políticos por el arte".

El también artista gráfico señaló que, si bien "no es el primero ni el único en sufrir estos atropellos, el arte continúa. En el caso de los alumnos de Artes Plásticas, ellos se enfrentan todos los días a que los 'dueños' de los espacios públicos digan que 'no' siempre (...) este desprecio es grave en una sociedad como la nuestra".

Comentó que si es justo el rechazar propuestas artísticas,

"y es sano, pero cuando lo haces desde el punto de vista de la calidad y no de la ignorancia". Criticó los departamentos de cultura de los municipios "porque ellos son los que deberían estar enterados de este tipo de cosas, la comunicación debería ser elemental; 'veo algo que parezca arte, lo reporto como tal a este departamento, no lo borro y después pido disculpas'. Pero no hemos llegado a ese nivel; si parece extraño, se prohíbe, punto".

TAPANDO EL SOL

Según refirió Felipe Ocaña, el alcalde de Toluca se comunicó con él y, luego de las disculpas, ofreció que el ayuntamiento "estaría a mis órdenes" para continuar con el proyecto; para eso, "me comunicó con un arquitecto Caballero, que me dio un teléfono y me dijo que el lunes les diera una lista de las cosas que requería".

Esta lista incluía pintura (cinco cubetas), escaleras y, al menos, seis personas para rehacer sus murales la tarde del 29 de noviembre a las 11 de la mañana. Sin embargo, a la cita llegaron sin brochas. "Las obvié, no esperé que funcionara así el trabajo con ellos... así que quedamos en vernos al día siguiente (30), para reiniciar el trabajo. No regresaron". ■■

Nuestra sociedad no es la del espectáculo, sino de la vigilancia; bajo la superficie de las imágenes, se llega a los cuerpos en profundidad; detrás de la gran abstracción del cambio, se persigue el adiestramiento minucioso y concreto de las fuerzas útiles; los circuitos de la comunicación son los soportes de una acumulación y de una centralización del saber; el juego de los signos define los anclajes del poder; la hermosa totalidad del individuo no está amputada, reprimida, alterada por nuestro orden social, sino que el individuo se halla en él cuidadosamente fabricado, de acuerdo con toda una táctica de las fuerzas y de los cuerpos. No estamos sobre las gradas ni sobre la escena, sino en la máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos, ya que somos uno de sus engranajes¹¹⁷

A pesar de todo esto y ya con el conocimiento directo de los encargados de la "limpieza" urbana, la tutora del programa Mtra. Lourdes Malagón solicitó se realizara de nuevo el trabajo en el puente Urawa para efectos de registro físico

¹¹⁷ Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI. México 2009. Cap. 7 El panoptismo. Pág. 250

real del proyecto y posterior finiquito administrativo por parte del programa FOCAEM, CONACULTA y el Instituto Mexiquense de Cultura; en el contexto de las cosas, nos pareció viable y se realizó el fin de semana siguiente para de esta manera finiquitar el proyecto ante el Programa de Estímulo a la Creación Artística del Estado de México FOCAEM 2008 .







118

¹¹⁸ Archivo fotográfico en anexo digital.

CONCLUSIONES

*That old saying, how you always kill the one you love, well, look, it works
both ways.*

Chuck Palahniuk. *Fight Club*

*Te deslizas por las calles, intocable, protegido por el desgaste ponderado de tu
ropa, por la neutralidad de tus pasos. Ya no te quedan sino gestos aprendidos.*

Georges Perec. *Un hombre que duerme*

Administraciones pasadas y actuales no han vislumbrado el hecho de que existen instituciones educativas nuevas donde egresan profesionistas de la cultura que demandan trabajo, el paliativo curricular que ofertaban las viejas administraciones desde los años 70 ya no son suficientes (ni necesarias) para el trabajo del artista en la actualidad, donde la institución oficial gastada de burócratas improvisados en el área cultural y funcionarios anquilosados en su vieja costumbre de entregar números estadísticos para justificar presupuesto ya se antojan como caducas piezas de relojería inservible.

El profesionista cultural es un trabajador crítico y, que a la vez, más impacto puede tener a futuro para su sociedad; los flujos de información hoy son tan extensos que hasta el ciudadano común vislumbra la diferencia entre actividades con presupuestos inflados del erario público para entretener veinte minutos a un público soso y una verdadera propuesta cultural.

En la perspectiva de lo acontecido respecto al proyecto planteado existen (en el campo) resultados que confirman las posibilidades de acción y trabajo en un espacio que representa desinterés por parte de los que hacen patente un nivel de responsabilidad, propiedad y control, administrativo, real o imaginario.

Crisis evidente en el marco que define y determina a lo público en los límites administrativos, el uso efectivo y la utilidad tangible de la práctica cotidiana de un área urbana para el individuo particular desde lo social.

Un capitalismo “organizado” disolvió la relación originaria entre *lo público* y la esfera privada, los perfiles de lo público burgués se desfiguraron. Dos tendencias dialécticamente enfrentadas simbolizan la decadencia de lo público: éste penetra cada vez en más esferas de la sociedad y al mismo tiempo pierde su función política, a saber: la sumisión de los estados de cosas hechos públicos al control de un público crítico. Tendencias perturbadoras: la primera, el consiguiente descuido al derecho a la intimidad personal; y la segunda, una tendencia hacia una publicidad demasiado restringida, con el consiguiente incremento de la discreción en áreas consideradas públicas. *Lo público* parece ir perdiendo

la potencia de su principio a medida que se va extendiendo como esfera y socavando el ámbito privado.¹¹⁹

Evidentemente que los intereses políticos y la obra de arte cuando se entrecruzan ejercen en los protagonistas de ambos rubros alternativas de resultado ajenas al arte mismo que permean de posibilidades de “reconocimiento” por ambos lados ante el público y/o el espectador.

Mientras siga cayendo sobre el que promueve un arte en expansión en el área urbana, una batería de disposiciones penales, no cabe hablar de arte público. Los artistas trabajan actualmente en ámbito urbano al modo de las guerrillas urbanas, o eluden la detención o la provocan, para luego poner el reglamento “públicamente” a discusión.¹²⁰

Cumplimiento significativo y espacial se conflictúan en esta zona de Tercer paisaje mientras las condiciones de correalidad en cuanto a lectura de uso-función no son las mismas para los protagonistas de la obra de arte pública.

Han sido ya demasiados los artistas que albergando la esperanza de ayudar a cambiar el mundo haciendo un arte orientado a sensibilizar a un público cada vez más amplio y en lugares cada vez más accesibles han visto sus ilusiones frustradas por la burocracia que acompaña todo el proceso. “*el arte público quema*” según opina un artista público muy respetado y comprometido desde hace mucho tiempo. Otra artista me dijo que estaba acabada en cuanto a el arte público se refiere, tras trabajar durante muchos años en un proyecto que estaba completamente aprobado y subvencionado, hasta la hora en que apareció una orden oficial para retirarlo de escena. El dinero y la energía que debería emplearse en la educación mutua y colectiva de artistas y burócratas parece que no está disponible.¹²¹

¹¹⁹ J. Habermas. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 2006. Pág. 171

¹²⁰ Jürgen Claus, *Expansión del arte. Contribución a la teoría y la práctica del arte público*. Ed. Extemporáneos. México. 1970. pág. 12

¹²¹ BLANCO, Paloma; et Al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ed. Universidad de Salamanca. España 2001. Lucy R. Lippard. *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. Pág. 65-66

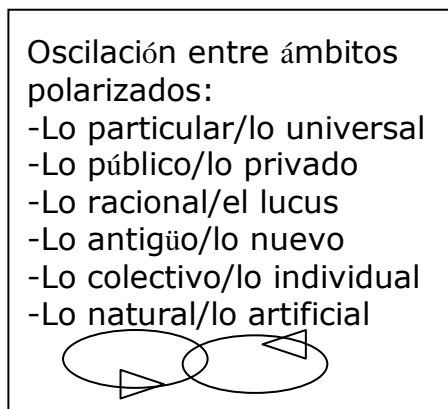
De nuestro esquema conceptual propuesto deviene lo siguiente:

A partir de las redefiniciones en esquema de mapeo en las versiones propuestas, podemos considerar como enlace:

Versión 1

Donde los criterios culturales e históricos determinan la concepción entre universalidad, particularidad y singularidad.

Donde se dan los enfrentamientos subjetivos y objetivos entre lo “dado” culturalmente y lo “construido” día con día, en función de *aquella postal que siempre queremos ver*.



La ciudad opuesta

Versión 3

Preconcepción espacial desde el análisis tradicional de los profesionales de la manipulación y administración del espacio urbano.

Donde se configuran los instrumentos de orden que prefiguran la conformación urbana, y donde a su vez se dan las deformidades en la confrontación de lo real.

De aquí se desprende la siguiente versión:

Versión 4

El espacio desde su práctica funcional confrontando lo *real* en contrapunto de las *realidades* colectivas e individuales, lo cual genera tensión real o virtual, objetiva o subjetiva entre zonas, áreas y funciones.

Versión 8

El espacio como un elemento mutable y temporal, donde se suceden factores que producen variaciones graduales o drásticas en la apreciación del mismo donde no siempre el usuario determina dichas alteraciones.

Versión 9

El espacio como un elemento mutable y temporal, donde el (los) usuario (s) producen variaciones graduales o drásticas en la apreciación y uso del mismo, donde tiempo y redefinición, generan distintas historias en dicho vector temporal.

Versión 11

La ciudad como un todo permanente, constante y funcional en virtud de la capacidad de reactivación espacial consciente por parte de los usuarios de ésta. Donde la reanimación de un lugar, está dado o no, por lo colectivo.

En lo universal el contexto en la realidad espacial de los límites administrativos urbanos de Toluca si se encuentra influido y determinado por las tensiones entre intereses contrarios por parte de las administraciones partidistas y la falta de comunicación entre éstas.

En lo particular la estructuración consciente intencional de las acciones planeadas, programadas y la realidad residual en dichos espacios de carácter tenso en varios sentidos donde además en el terreno de la realidad y en la materia de la situación los objetivos con la acción artística planteada no se consideraban en ninguna planeación administrativa ni partidista, mucho menos con el carácter volátil de la obra misma.

En lo singular existió la libertad (temporal) de realizar y ejecutar la obra y la acción bajo las características que el espacio demandó para así autodeterminarse “in situ” tanto el artista como el área a considerar.

Las *secuencias* de abordaje y acción en el espacio urbano propuestas por Bruno Latour en el ejercicio de la práctica indagatoria de la exploración urbana en el orden de la investigación estético social, así como la consideración objetiva de su *sistema circulatorio de los hechos científicos*, pueden ser de suma utilidad para establecer un patrón de orden entre la maraña empírica y subjetiva que el rizoma no puede establecer por sí solo. Para efecto de esta investigación y dentro del equilibrio que demanda el patrón de conformidad de mapeos para la práctica del arte urbano, dicha herramienta metodológica brinda grandes posibilidades de uso racional y objetivo.

Como aspectos generales en torno a lo acontecido se debe considerar:

1) Capacitación y contratación de servidores públicos con los niveles educativos acordes al área cultural que administran y representan.

2) Comunicación permanente con administraciones vecinas en áreas municipales y gubernamentales sin consideraciones partidistas ni de colores, el ejercicio del servicio público es una responsabilidad con la ciudad, no un privilegio sobre los ciudadanos.

3) Involucrar a los profesionistas de la cultura en general considerando que es en ellos y por ellos donde se gesta la producción artística y cultural del estado y del país, independiente de la percepción de los dirigentes sociales en turno, para así evitar las decisiones absolutas y unilaterales.

4) El profesional del arte no necesita a la administración partidista de la cultura, demanda de la sociedad a la que pertenece; de manera que la Administración Cultural es la que requiere del profesional del arte para validar su labor ante la sociedad que representa; olvidar esta premisa básica es continuar confinando el rubro cultural a festivales fatuos y administraciones populistas con resultados para el lucimiento fotogénico.

5) Apertura y reestructuración burocrática para la permisividad en propuestas artísticas que en el mayor de los casos solo requieren el uso de espacio público.

Apoyar e involucrase en las nuevas propuestas plásticas como proyecto, las cuales hace tiempo abandonaron el recinto de la galería y el museo; la ciudad y su sociedad también son el soporte del arte donde el graffiti es solo una propuesta más entre muchas otras, y éstas no se apoyan (ni eliminan) con encuentros rimbombantes ni programas de “mejora” de imagen urbana donde además queda la interrogante que ningún presidente municipal ha podido responder: ¿Cuál es la imagen que una ciudad debe tener? La que forja un programa elaborado al vapor o la que configura su sociedad en generaciones?

He logrado comprender que un arte verdaderamente público no necesita ser “nuevo” para tener valor, ya que los contextos sociales y los públicos tan cruciales para su formación están siempre *cambiando*.¹²²

Por último, en este sentido, se pueden establecer las siguientes posturas acerca del trabajo artístico en un plano particular:

¹²² BLANCO, Paloma; et Al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ed. Universidad de Salamanca. España 2001. Lucy R. Lippard. *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. Pág. 66

- Desaceleración por medio de la nulidad como efecto catalizador de acciones.**
- Anular las acciones con el tiempo como efecto maleable y no determinante.**
- Mutar la operación funcional definida de los espacios urbanos.**
- Cuestionar en los vectores de movilidad urbana los factores que determinan las acciones y el uso establecido.**
- Usar los monumentos a la “modernidad” como materia de manipulación estética.**
- Relacionar las posibilidades de involucrar el ejercicio estético con la situación administrativa actual respecto al uso del espacio público.**
- Explorar en la dimensión tiempo la volatilidad de la intervención artística en espacios liminales, de frontera administrativa y vértices urbanos**

ANEXOS

ANEXO 1

En el mes de enero de 1789, este es el mas célebre y el que hizo famoso a Sieyes, en donde convoca al tercer estado a hacer un revolución y a establecer una asamblea nacional autentica, que será el futuro poder constituyente y que dictará una constitución que subvierta en actual orden social y político en Francia. Su principio consiste en convencer a todas clases sociales de que los representantes del tercer estado son en realidad los representantes de la nación entera, y que ellos pueden legalmente expresar su autentica voluntad, y esta misma deberá convertirse en la ley fundamental del país. A este pequeño panfleto, al cual se le considera, “vehemente, apasionado, conciso” y que solo podría ser comparado con El Manifiesto del Partido Comunista, de Karl Marx, éste en si mismo es un Manifiesto de la Burguesía revolucionaria francesa. E inicia con las penetrantes ideas de: **“¿Qué es el tercer estado? Todo, ¿Qué representa actualmente en el orden político? Nada, y ¿Qué pide el Tercer Estado?, Ser algo.”** Este folleto era más que un mero instrumento propagandístico, era un vehículo hacia la consolidación de un régimen completamente diferente y revolucionario. En este folleto la protesta y los dardos envenenados para la destrucción de la monarquía han sido superados, ahora su tarea es construir una idea común y detrás de ella la fuerza necesaria para organizar a la nación francesa y sentar las bases para un nuevo orden social y político. Ese manifiesto de Sieyes, es el manifiesto de la burguesía a llamarla a fundar su propio estado, en ese manifiesto encontraremos las bases de lo que hasta hoy se le considera la función publica. **“Bastémonos por el momento, haber ayudado a percibir que la pretendida utilidad del orden privilegiado para servicio publico no constituye sino una quimera; que sin el servicio de aquel, todo lo que hay de penoso en tal servicio es realizado por el Tercer Estado; que sin su presencia en las plazas superiores, serian infinitamente mejor desempeñadas, que estas ultimas deberían ser recompensa de los talentos y servicios reconocidos; y que, en fin, el hecho de que todos los privilegiados**

hayan usurpado todos los puestos Honoríficos y lucrativos, constituye una odioso iniquidad para la generalidad de los ciudadanos, y tanto más una traición para cosa publica.”[8]. Los cargos públicos no son cosa de privilegios y las funciones deben ser bien atendidas por personas del pueblo. **Mas no es suficiente con haber mostrado que los privilegios, lejos de resultar útiles a la nación, no concurren sino a su debilitamiento y perjuicio; resulta preciso probar que aquel orden nobiliar, no participa en la organización social, que constituye una carga para la nación, pero que en modo alguno forma parte de ella.** Y podemos convenir que entre menos abusos existan el estado se encontrara mejor organizado. En efecto, **¿Qué es una nación? –y responde-- Un cuerpo de asociados viviendo bajo una ley común y representados por la misma legislatura.** La nobleza para él, es como un estorbo para que la nación desarrolle sus propias funciones, para del doctor Sieyes, el que existan privilegiados y nobles representa a un *imperium in imperio*. El tercer Estado abarca todo lo que pertenece a la nación; todo lo que no pertenece al tercer estado, no puede ni debe ser considerado como parte de la nación, en definitiva para el Doctor Sieyes, **El Tercer Estado; lo es todo.** Sieyes tuvo una conciencia muy clara de ese moviendo producto de una crisis, y que su solución era necesaria mediante una revolución, es decir un cambio total, una transformación radical del orden social y político. Nadie había pronunciado la palabra revolución, ni siquiera el mismo lo hizo cuando escribió sus folletos, salvo cuando se refirió a Inglaterra. Pero sabía que era necesaria una revolución. **“Pero por mas bello y completo que supongamos es que sea un plan de lo que se desean establecer en interés de los pueblos, no será más que la obra de un filósofo tan solo un proyecto. La Miranda del administrador (Político) busca los medios de ejecución, se percata de la posibilidad de realizar las buenas ideas del filosofo y son estas dos meditaciones distintas, ¿Contaran los Estados Generales con los Medios de ejecución? ¿Los poseerán solidamente? Tal es el problema subdiario al que me quiero ceñir”**[9] En la historia previa a la Revolución francesa existieron grandes pensadores como Rousseau, quien denunció que “El hombre nacía libre e igual” pero que por todas

partes veía cadenas. Sin embargo el papel de Rousseau, nunca fue buscar la manera de sustituir a la monarquía por un orden completamente distinto, ni como cambiar a la democracia que el mismo sugería en El Contrato Social, nunca resolvió como dar el poder al pueblo y como quitarle su monopolio al rey, todos estos aspectos, se nos comenta, son parte integral de la teoría de la revolución, que es muy diferente a la filosofía política.

<http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/060426224841.html>

ANEXO 2

Fragmento de: En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann. Marcel Proust

“Hacía ya muchos años que no existía para mí de Combray más que el escenario y el drama del momento de acostarme, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso que tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té. Primero dije que no, pero luego, sin saber por qué, volví de mi acuerdo. Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalenas, que parece que tienen por molde una valva de concha de peregrino. Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que le causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos. Ya es hora de pararse, parece que la virtud del brebaje va aminorándose. Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él, sino en mí. El brebaje la despertó, pero no sabe cuál es y lo único que puede hacer es repetir indefinidamente, pero cada vez con menos intensidad, ese testimonio que no sé interpretar y que quiero volver a pedirle dentro de un instante y encontrar intacto a mi disposición para llegar a una aclaración decisiva. Dejo la taza y me vuelvo hacia mi alma. Ella es la que tiene que dar con la verdad. ¿Pero cómo? Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí

misma, cuando ella, la que busca, es juntamente el país oscuro por donde ha de buscar, sin que la sirva para nada su bagaje. ¿Buscar? No sólo buscar, crear. Se encuentra ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sola puede dar realidad y entrarla en el campo de su visión.

Y otra vez me pregunto: ¿Cuál puede ser ese desconocido estado que no trae consigo ninguna prueba lógica, sino la evidencia de su felicidad, y de su realidad junto a la que se desvanecen todas las restantes realidades? Intento hacerle aparecer de nuevo. Vuelvo con el pensamiento al instante en que tomé la primera cucharada de té. Y me encuentro con el mismo estado, sin ninguna claridad nueva. Pido a mi alma un esfuerzo más, que me traiga otra vez la sensación fugitiva. Y para que nada la estorbe en ese arranque con que va a probar a captarla, aparto de mí todo obstáculo, toda idea extraña, y protejo mis oídos y mi atención contra los ruidos de la habitación vecina. Pero como siento que me cansa el alma sin lograr nada, ahora la fuerzo, por el contrario, a esa distracción que antes le negaba, a pensar en otra cosa, a reponerse antes de la tentativa suprema. Y luego, por segunda vez, hago el vacío frente a ella, vuelvo a ponerla cara a cara con el sabor aún reciente del primer trago de té, y siento estremecerse en mí algo que se agita, que quiere elevarse; algo que acaba de perder anda a una gran profundidad, no sé el qué, pero que va ascendiendo lentamente; percibo la resistencia y oigo el rumor de las distancias que va atravesando.

Indudablemente, lo que así palpita dentro de mí será la imagen y el recuerdo visual que, enlazado al sabor aquél, intenta seguirle hasta llegar a mí. Pero lucha muy lejos, y muy confusamente; apenas si distingo el reflejo neutro en que se confunde el inaprensible torbellino de los colores que se agitan; pero no puedo discernir la forma, y pedirle, como a único intérprete posible, que me traduzca el testimonio de su contemporáneo, de su inseparable compañero el sabor, y que me enseñe de qué circunstancia particular y de qué época del pasado se trata.

¿Llegará hasta la superficie de mi conciencia clara ese recuerdo, ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos, a conmover y alzar en el fondo de mi ser? No sé. Ya no siento nada, se ha parado, quizá descende otra vez, quién sabe si tornará a subir desde lo hondo de su noche. Hay que volver a empezar una y diez veces, hay que inclinarse en su busca. Y cada vez esa cobardía que nos aparta de todo trabajo dificultoso y de toda obra importante, me aconseja que deje eso y que me beba el té pensando sencillamente en mis preocupaciones de hoy y en mis deseos de mañana, que se dejen rumiar sin esfuerzo.

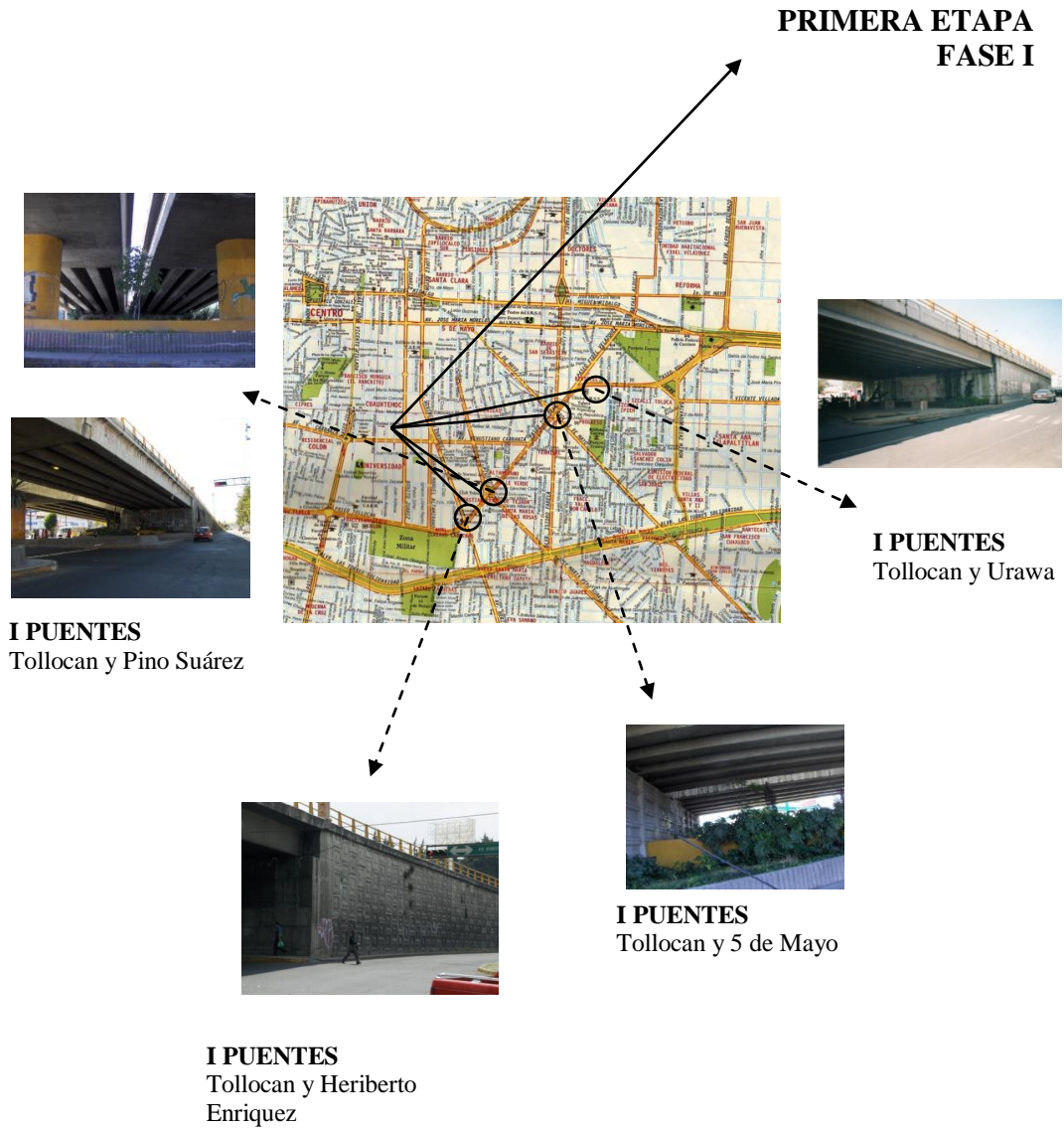
Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa) cuando iba a darle los buenos días a su cuarto. Ver la magdalena no me había recordado nada, antes de que la probara; quizá porque, como había visto muchas, sin comerlas, en las pastelerías, su imagen se había separado de aquellos días de Combray para enlazarse a otros más recientes; ¡quizá porque de esos recuerdos por tanto tiempo abandonados fuera de la memoria, no sobrevive nada y todo se va disgregando!; las formas externas — también aquélla tan grásamente sensual de la concha, con sus dobleces severos, devotos—, adormecidas o anuladas, habían perdido la fuerza de expansión que las empujaba hasta la conciencia. Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.

En cuanto reconocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en tila que mi tía me daba (aunque todavía no había descubierto y tardaría mucho en averiguar el porqué ese

Recuerdo me daba tanta dicha), la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro a ajustarse al

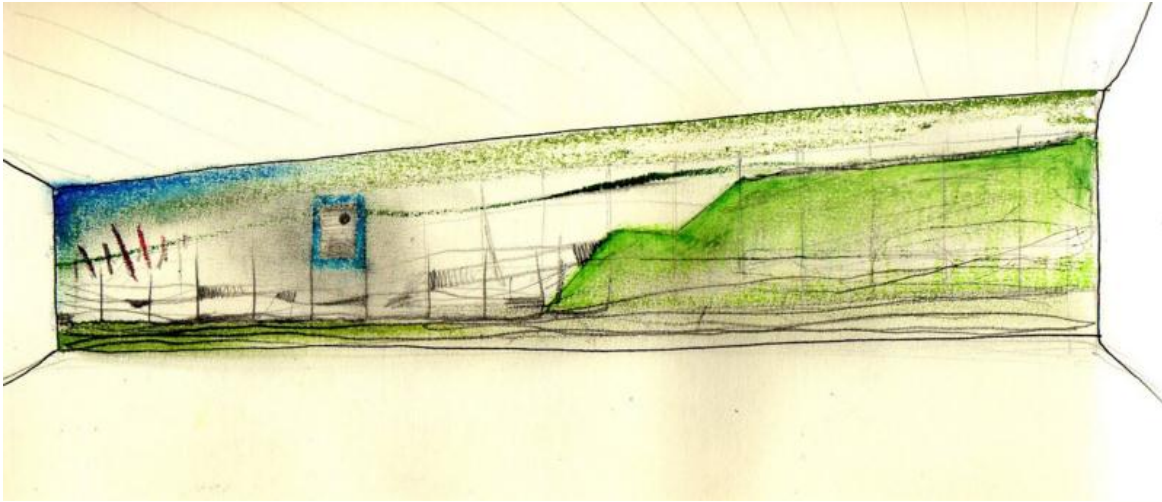
pabelloncito del jardín que detrás de la fábrica principal se había construido para mis padres, y en donde estaba ese truncado lienzo de casa que yo únicamente recordaba hasta entonces; y con la casa vino el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina y en todo tiempo, la plaza, adonde me mandaban antes de almorzar, y las calles por donde iba a hacer recados, y los caminos que seguíamos cuando hacía buen tiempo. Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles, así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té.”

ANEXO 3





I PUNTES
Heriberto Enríquez



Urawa
Bocetos y
preliminares

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

A

ANTAKI, Ikram. *El manual del ciudadano contemporáneo* Ed. Planeta, serie booket. 2004.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Ed. Gedisa, Barcelona.1992.

B

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio.* Fondo de cultura económica. México. 1965.

BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte,* Ed. Amorrortu. 2002.

BENÉVOLO, Leonardo. *Diseño de la ciudad – 5 El arte y la ciudad contemporánea.* Ed. Gustavo Gili 1982.

BENJAMÍN, Walter. *Estética y política.* Ed. Las cuarenta. Buenos Aires. 2007.

BLANCO, Paloma; et Al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa.* Ed. Universidad de Salamanca. España 2001.

BURDETT, Ricky. *Sintiendo la era urbana* Arquine, revista internacional de arquitectura y diseño No. 39 primavera 2007.

C

CALVINO, Italo. *Las ciudades Invisibles.* Millenium 1999.

CAMACHO Cardona, Mario. *Hacia una teoría del espacio, reflexión fenomenológica sobre el ambiente.* Universidad Iberoamericana de Puebla. 2002

CANALES, Juan. *Poliniza, festival de arte Urbano 2006*. Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

CASTELLS, Manuel, *La cuestión urbana*. Ed. Siglo XXI México 1974.

CLAUS, Jürgen. *Expansión del arte. Contribución a la teoría y la práctica del arte público*. Ed. Extemporáneos. México. 1970

CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Ed. GG. Mínima, Barcelona 2007.

CORBEIRA, Darío. *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Universidad de Salamanca, 2000.

D

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, España 1999.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo y subjetividad*. Ed. Gedisa. Barcelona 2007.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Rizoma*. Pre-textos. España 2010.

DELGADO, Manuel. *El animal público*. Ed. Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 1999.

DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura* Ed. Paidós, Argentina 2001.

DISERENS, Corinne/CROWN/KIRSHNER/KRAVAGNA, *Gordon Matta-Clark* Ed. Phaidon, New York 2003.

DUQUE, Felix. *Arte público y espacio político*. Ed. Akal, Madrid, España. 2001.

DUREAU, Françoise, et al. *Metrópolis en movimiento*. Ed. Alfaomega. Colombia 2002.

E

Escultura Mexicana. De la Academia a la Instalación. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. Landucci Editores, 2001.

F

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Siglo XXI.* México 2009.

FUENTES, Carlos. *La región más transparente.* Ed. Alfaguara, México 2008.

G

GARCÍA Canclini, Néstor. *Imaginario Urbanos.* Ed. Eudeba, Universidad de Buenos Aires. Ciudad de Buenos Aires, Argentina. 2005.

GARCÍA Vázquez, Carlos. *Ciudad Hojaldre, visiones urbanas del siglo XXI,* Ed. Gustavo Gili, SL. Barcelona 2004.

GOLDSTEIN, Gabriela. *La experiencia estética. Escritos sobre Psicoanálisis y arte.* Ed. Del estante. Ciudad de Buenos Aires, Argentina. 2005.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Sobre el fundamento.* Ed. SIRUELA. Madrid, 2002.

GOYTISOLO, Juan. *Paisajes para después de la batalla.* Ed. Espasa Calpe. España .1999.

H

HABERMAS, J. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 2006.

HALL, Edward T. *La dimensión oculta.* Ed. Siglo XXI. 1994.

HANNERZ, Ulf. *Exploración de la ciudad.* Fondo de cultura económica. México D.F. 1986.

I

ICAZBALCETA Ocampo, Guillermo. *Re-definición, arquitectura urbana*. Colegio de Arquitectos de Michoacán. Secretaria de urbanismo y medio ambiente del Estado de Michoacán, 2006.

ITO, Toyo. *Arquitectura de límites difusos*. Ed. GG. Mínima, Barcelona 2006.

IVAIN, Gilles. Et Al. *Urbanismo situacionista*. Ed. GG. Mínima, Barcelona 2006.

K

KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Ed. GG. Mínima, Barcelona 2007.

L

LATOUR, Bruno. *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Ed. Gedisa. Barcelona 1999.

LATOUR, Bruno. *Nunca fuimos modernos, ensayo de antropología simétrica*. Ed. Siglo XXI. México 2001.

LATOUR, Bruno. HERMANT, Emilie. *París, Ciudad invisible*. Universidad Autónoma del Estado de México. 2010.

LEACH, Neil. *La an-estética de la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili, 2001.

LINDÓN, Alicia. *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad* Ed. Anthropos 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2008.

LUHMANN, Niklas. *La realidad de los medios de masas*. Ed. Anthropos. México 2000.

M

MATEO, Josep Lluís. *Textos Instrumentales*. Ed. GG, Barcelona. 2007.

MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica, 2006.

MILLER, Henry. *Trópico de capricornio*. Ed. Azteca, México 1960.

N

NIO ARCHITECTEN *Toque de maldad*. Cuarta pared, revista, Ene-Mar 2006.

O

OLEA, Oscar. *El arte urbano*. Universidad Nacional Autónoma de México. 1980.

P

PALAHNIUK, Chuck. *Nana*. Ed. Mondadori, Barcelona 2003.

PALAHNIUK, Chuck. *Fight Club*. Vintage books, London. 2006.

PAPINI, Giovanni. Gog. Ed. Época. México. 2008.

PEREC; Georges. *La vida instrucciones de uso*. Ed. Anagrama. Barcelona, España. 1992.

PEREC, Georges. *Un hombre que duerme*. Ed. Impedimenta, España 2009.

PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. Alianza Editorial. Madrid.1975.

R

RODRIGUEZ Vázquez, Elías/ TINOCO Quesnel, Pascual. *Graffitis Novohispanos de Tepeapulco siglo XVI*, Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo CONACULTA. 2006.

S

SANCHEZ, Alma B. *“La intervención artística de la Ciudad de México”*
CONACULTA, INBA, CENART. México D.F. 2003.

SARAMAGO, José. *El cuento de la isla desconocida*. Ed. Punto de Lectura. 2006.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura y caligrafía*. Punto de Lectura. 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *Lo imaginario*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1964.

SITAC, Segundo simposio Internacional de Teoría sobre arte contemporáneo.

Arte y Ciudad. Estéticas Urbanas, Espacios públicos, ¿políticas para el arte público? Patronato de arte contemporáneo 2003.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I*. Ed. Siruela. España 2003.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas II*. Ed. Siruela. España 2003.

SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los Monumentos de Passaic, Nueva Jersey*.
Ed. GG mínima. 2006.

V

VERGINE, Lea. *Body art and performance, the body as language*. Ed. Skira, 2000.

VIDAL Moranta, Tomeu. POL Urrútia, Enric. *Anuario de psicología, 2005*. Vol. 36.
No. 3. Facultad de psicología, Universidad de Barcelona.

W

WACLAWEK, Anna. *Graffiti and Street art*. Ed. Thames & Hudson world of art.
London 2011.

WÖLFFLIN, Enrique. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid, 1945.

Z

ZEVI, bruno/ RESTANY, Pierre. *SITE, La arquitectura como arte*. Ed. GG. Barcelona 1982.