



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Artes y Diseño

Problemas Gráficos de fondo y figura

(Panorama de algún lugar)

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta: Raúl Cadena Rosas

Director de Tesis: José de Jesús Martínez Álvarez

CDMX, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



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).

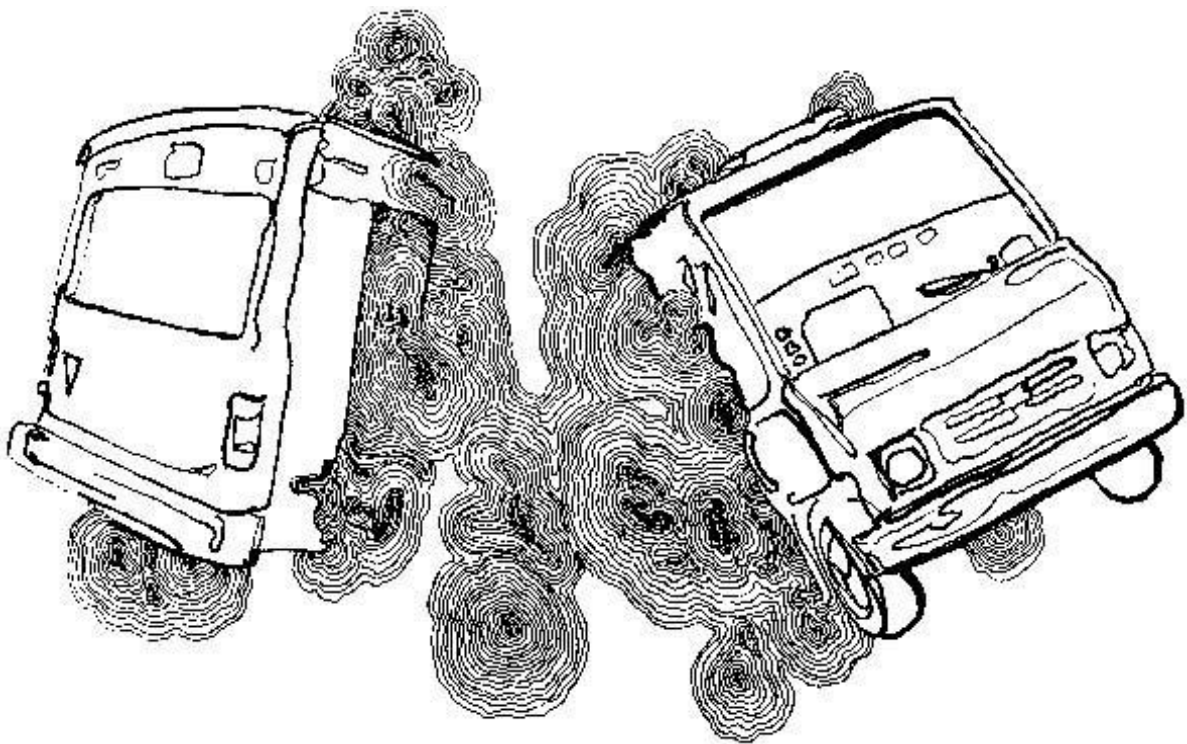
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

Contenido:

Índice	2
Advertencia	4
Agradecimientos	5
Capítulo I.	
1.1 Panorama de algún lugar	7
1.2 En el ombligo de la gorda	16
Capítulo II. Notas sobre el amontonamiento	
2.1 I	28
2.2 II	36
2.3 III	40
Capítulo III Crónica de dos ciudades	
3.1 Procopia	49
3.2 Maurilia	55
Capítulo IV Ciudades Visibles	
4.1 El cráter que nos vio nacer	62
4.2 Ciudades Visibles	74
4.3 Problemas Gráficos de fondo y figura	78
Bibliografía	96

Problemas Gráficos de fondo y figura

(Panorama de algún lugar)



Advertencia

A pesar de cierto rigor académico que acompaña los textos, quise utilizar el ensayo como modelo para reflexionar sobre los temas que me llevaron a desarrollar mi producción plástica. Considero que este género literario es más conveniente en una carrera donde el pensamiento divergente es primordial, pues los artistas no deberíamos generar respuestas sino “ensayos” que nos hagan reflexionar, objetos que nos generen preguntas y no pensamientos que intenten imponer una verdad.

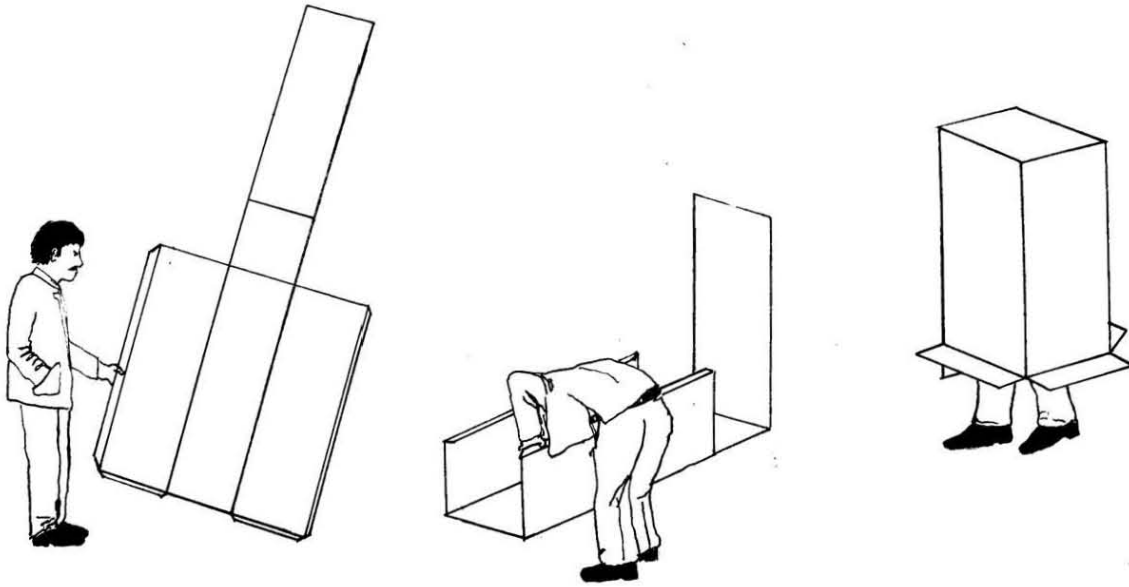
Esta tesis, habla sobre como la imagen de la ciudad se configura a partir de la acumulación resultado del sistema político y económico que rige el mundo, específicamente la Ciudad de México. El primer capítulo es una reflexión sobre el concepto de paisaje y como se construyó la forma y la imagen de la ciudad de México. El segundo es un análisis del concepto de acumulación, como fue utilizado por algunas manifestaciones artísticas del siglo pasado y como afecta en nuestra forma de comportarnos el contexto donde nos desarrollamos. El tercer capítulo nos habla de dos proyectos de diferentes artistas que trabajan con los conceptos que desarrollo con anterioridad. Y el último capítulo es un ensayo que intenta ser un texto paralelo a mi producción plástica donde deposito la mayor parte las reflexiones que me llevaron a desarrollar las series que trabajé. Las conclusiones a las que llego no niegan cualquier interpretación a lo antes expuesto.

Agradecimientos

Heos aquí después de varios meses de arduo trabajo, colitis, acné y otras somatizaciones del estrés (pues a pocas personas se les fomenta desde muy jóvenes el gusto por la investigación y más bien, la entendemos como un mal necesario). El gusto por la lectura y la *curiosidad* lo he adquirido y desarrollado poco a poco, justo a un par de años de salir de la carrera, gracias a la compañía de amistades y maestros que me demostraron una gran pasión por el conocimiento. Así como revalorizar los consejos de mi madre y mi padre (a los cuales preferí relegar por poner atención a las amistades de la adolescencia).

Quisiera agradecer a mi madre Santa Cecilia Rosas Gutiérrez y a mi Padre Raúl Cadena Gutiérrez, porque sin ellos literalmente no existiría y no sería lo que soy. A mi Hermana Mariana Cadena Rosas, por no enojarse cuando le quemé un ojo con un cohete. A mis abuelos por cuidarme durante mi infancia (menos cuando me dieron salsa en lugar de papilla). A mis grandes maestros Pedro Ascencio Mateos, María Eugenia Figueroa, Jesús Martínez, Alfredo Rivera, Rosa Marta Aguilar Olea, Fanuvy Nuñez Aguilera; pilares fundamentales en mi formación artística. A mis sinodales o suplentes Miriam Urbano, Sócrates Cuauhtémoc e Ingrid Reinhold, por la disposición de leer estos textos. También ellos son grandes maestros y personas. A mis grandes amigos Omar García Méndez, Teresa Jiménez Segura, Raúl González Durán, Emmanuel Salas Peña, Emiliano Martínez, Melina Pérez, Enrique Guadarrama; grandes personas y grandes artistas. A mis compañeros de generación con los que compartí momentos determinantes en la formación universitaria. A mi familia de Xochimilco: Indiana porque es buena persona y está bien buena, a Mónica por sus sabios consejos y belleza inexplicable, a Andrea por escuchar, a Raúl por mantener el barco a flote y a Gerardo por caminar tantos kilómetros, y a Topo (Alejandro Flores) porque no nos deja morir de hambre. Por ultimo a América Vicuña y Manuel Araiza por las charlas nocturnas en el jardín.

Capítulo 1



Panorama de algún lugar

El gran personaje de la Ciudad de México es la ciudad misma su gran contexto y su mejor referente

CARLOS Monsiváis, *Apocalipstick*

¿Qué quiere decir la palabra *paisaje*?, vaya pregunta para comenzar una pequeña investigación. Tomaremos algunas referencias para establecer una visión panorámica (risas) de dicha palabra. Para empezar, deriva de *país* y se introducen en el castellano a principios del siglo XVIII con adaptación de las palabras francesas *pysage* y *pays*. Su raíz proviene del latín “pago”: demarcación rural o cualquier cosa relacionada con el campo. Sin embargo, se encuentra en la raíz del catalán Pagés o payés y del castellano *pago*, que se documenta en nuestro idioma desde al menos el año 1100 y...“todavía perdura en expresiones bien conocidas por todos, como las del tipo *por estos pagos*”...¹ El término pago, está vinculado con la vida rural. Durante la edad media, la mayor parte de la actividad económica se desarrollaba en el campo, tanto por la compraventa de terrenos, como la rendición de tributos por parte del campesino. Esto resultó en el verbo *pagar*. También tuvo implicaciones religiosas, se les denominó *pagano* a las personas del campo que profesaron religiones pre- cristianas no aceptando esta religión. El término surgió cuando el imperio Romano empezó a ser cristianizado, pues tuvo una mejor acogida en las ciudades. La población del campo se mostró reticente.

Cuando existen preocupaciones de supervivencia superiores al acto de contemplar un campo, es evidente que la persona que trabaja la tierra tiene intereses de primera índole. La apreciación estética de la naturaleza se dará hasta que existan personas que se liberen de esa carga y puedan mirar a su alrededor sin ninguna otra preocupación que el mero acto de percibir con la mirada la naturaleza, como lo menciona Georg Simmel en su *filosofía del paisaje*:

¹ MUSEO DEL PRADO Fundación, *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, p.11

La individualización de las formas de vida interiores y exteriores, la disolución de los vínculos y de las relaciones originarias en beneficio de realidades autónomas y diferenciadas, este gran principio del universo post-medieval, es lo que ha permitido recortar *paisajes* en la naturaleza. No ha de sorprender que en la Antigüedad o la Edad Media desconocieran el *sentimiento* del paisaje; no existía ese carácter espiritual ni esa estructura autónoma que configuraran un objeto cuya efectiva presencia confirmó, y en cierto modo capitalizó, el nacimiento de la pintura de paisaje.²



Fermín Revueltas, *Andamios exteriores*, acuarela sobre papel, 34x27.3 cm, 1928.

Parece ser que uno de los factores que determinó el nacimiento de la cultura de paisaje fue la exportación:

Declinante el feudalismo, empieza a cobrar importancia el comercio. El comerciante no sólo deja de depender del ritmo estacional, sino que es incluso capaz de sacar beneficio del caprichoso comportamiento de la naturaleza, pues su oficio es precisamente traficar con la

² SIMMEL Georg, *Filosofía del paisaje*, Madrid, Casimiro libros, 2014 (segunda edición), p.10

escasez y las abundancias. Además, su propia actividad le obliga a hacer algo hasta entonces casi insólito en Occidente, que es viajar.³

Es justo en este periodo (comienzos del Renacimiento) cuando el *paisaje* puede ser un *paisaje*. Los viajes hacen tomar conciencia de la diversidad de la naturaleza y por lo tanto, al ver la diferencia se empieza a construir una identidad. Así mismo, la palabra inglesa *Landscape* viene del holandés *Landskap* que quiere decir “hacer tierra”, una forma de apropiación del territorio. Pareciera ser que un sentimiento patriótico o nacional envuelve a este significado. Esta palabra nos indica que el paisaje esta hecho por el hombre: un ser racional que se detiene a contemplar, discriminar y encuadrar una visión panorámica de algún determinado lugar. La visión paisajística ha ido evolucionando conforme la tecnología lo ha permitido; se ha pasado de la mirada de la frontalidad panorámica, hasta el acercamiento cenital que asemejaría la visión divina.

Tenemos que mencionar que esta palabra surge en el terreno del arte para designar un género de la pintura, por lo tanto, es un concepto determinado por la cultura y es antes que nada subjetivo. Peter Krieger nos da una respuesta que es bastante acertada: “El paisaje es un producto cultural que reúne los elementos naturales y las intervenciones humanas en un espacio definido bajo una idea. Esta idea consiste en valores y ambientes catalizados en una imagen.”⁴ “El paisaje no existe en sí, existe como concepto en la persona que lo vive.”⁵

³ MUSEO DEL PRADO, Op. cit. P.12

⁴ KRIEGER, Peter. *Transformaciones del paisaje urbano en México*. México. INBA. 2012. P.37.

⁵ Agustín Berque ya mencionaba que existen cuatro condiciones necesarias para que exista una “cultura paisajística”: primera que en ella se conozca el uso de una o más palabras para decir “paisaje”; segunda, que exista una literatura oral o escrita describiendo paisajes cantando su belleza; tercera, que existan representaciones pictóricas de paisajes; y cuarta, que posean jardines cultivados por placer. BERQUE,1994. Citado en: MADERUELO, Javier, *El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid, ABADA EDITORES, 2005, p. 20.



Escena de la película *El violín* (2006) dirigida y escrita por Francisco Vargas, fotografía de Martín Boege Paré.

No es la naturaleza, las montañas, el lago de Chapultepec, la fábrica de calcetines, el distribuidor vial, los edificios o la unidad habitacional. No es el medio físico en el que nos situamos. Entendido como un producto cultural, es una convención que varía de una región a otra, espacial y temporalmente. Estamos inmersos en un sinnúmero de paisajes pues cada escenario que se presenta ante nosotros podría considerarse como tal (puesto que somos una cultura paisajística). Por lo tanto no es redundante decir “Paisaje natural” o imposible la existencia de un “paisaje urbano”, este último relacionado con lo perteneciente o relativo a la ciudad.

Existe una enorme cantidad de artistas plásticos que nos certifican como una cultura paisajística (José María Velasco, Gerardo Murillo, Manuel Ramos, Juan O’Gorman, etc.), incluso artistas que no se identifican con este género del arte lo han abordado (Siqueiros, Capdevila, Goitia). Son ejemplos incluso obvios de una cultura mexicana del paisaje (y siendo más específicos, de una cultura paisajística del valle de México). Pero más allá de la representación gráfica, fotográfica o pictórica, existen otros ejemplos.

Dentro de la literatura tenemos a Juan Rulfo (en este caso no es un ejemplo de la cultura paisajística en el DF. Pero si de México), *El Llano en Llamas* emana escenarios en cualquier cuento que se lee:

Muy abajo el río corre mullendo abriendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en el silencio Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpiente enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo.⁶

José Alvarado Santos y Roberto López Moreno son ejemplos literarios de cómo estamos inmersos dentro de una cultura paisajística en el valle de México. Leamos pequeños fragmentos de cada uno:

Cada vez esta ciudad es menos mía, cada vez soy menos de ella. Así afirmo recientemente uno de los viejos enamorados de la urbe, con un aire de tristeza y no poco de nostalgia para evocar sus días juveniles, cuando aún las torres y las cúpulas, como las de Loreto y de Santa Teresa, eran visibles y los campanarios de la Catedral presidían la extensión del burgo.⁷

Aún se aferraba el sol por el poniente, a través de un cielo ahumado, denso; abajo el ruido era ensordecedor. A esa hora, y a ninguna hora, los coches no dejaban de transitar con sus estridencias, con sus desperdicios sonoros que se van acumulando en las orejas, que son como illenables basureros de sonidos donde se amontonan todos los ruidos de la ciudad, hasta que se termina por no percibirlos.⁸

Dentro del cine Nacional, existen también varios ejemplos: *Río Escondido* (1947) del director Emilio "El Indio" Fernández; *Bajo California: El límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolado; *La ley de Herodes* (1999) dirigida por Luis Estrada; *El Violín* (2006) de Francisco Vargas; *Fuera del cielo* (2007) dirigida por Javier Patrón. Todos estos ejemplos y muchos otros más demuestran que la mayor parte de la población mexicana está profundamente inmersa dentro de una *cultura paisajística*, pero estos son sólo ejemplos de *productos culturales*.

Javier Maderuelo en el libro *El paisaje génesis de un concepto*, apunta que, dentro de una cultura paisajística existe otro factor importante: la contemplación. Esta se

⁶ RULFO, Juan, *El Llano en Llamas*, México, FCE. 2ª Ed, Séptima reimpresión, 1971, p. 37.

⁷ ALVARADO, José, *Luces de la Ciudad*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1978.

⁸ LÓPEZ, Moreno, Roberto, *Yo se lo dije al presidente*, México, FCE, 1982, p. 58.

generó cuando las personas agobiadas por la vida en sociedad, decidieron practicar un *retiro en la naturaleza* (hoy en día conocemos coloquialmente este acto con el nombre de vacaciones, y no solo vamos a la playa o al bosque, también vamos a visitar a la tía Chona o a Nueva York...), esto dio origen al descubrimiento del paisaje como tal:

Este tipo de retiro es una actitud que adoptaron algunos hombres ilustrados que, al caer en desgracia, querían manifestar su desacuerdo con el nuevo régimen. En su soledad, estos eremitas se desprendieron de las constricciones del pensamiento moral del confucionismo⁹, para empezar a considerar la belleza de la naturaleza en sí misma¹⁰

Podemos deducir que una cultura paisajística debe de tener lugares con una función meramente contemplativa; jardines, jardinerías, reservas naturales, balcones, miradores. En la ciudad de México muchos hoteles del centro histórico tienen balcones o terrazas desde donde se puede apreciar el paisaje urbano, la torre latinoamericana cuenta con un mirador, incluso existen miradores en varios puntos de las afueras de la ciudad.

Otro dato que nos sitúa dentro de este tipo de culturas y que va ligado con la contemplación del paisaje es un factor económico; el turismo. Tal es su importancia que en la secretaria de turismo (SECTUR) junto con otras instituciones públicas generaron el Programa Pueblos Mágicos. Uno de sus objetivos es resaltar el valor turístico de las localidades en el interior del territorio mexicano. Existen 83 pueblos mágicos en todo el país. Cabe destacar que la contemplación del *mexican curious* y su *habitat natural* es un agasajo para los extranjeros y los grandes empresarios, explotando al máximo el gusto por lo exótico, lo *natural*, y todo lo que significa ser un turista en el sentido más despectivo de la palabra.

⁹ Debemos tener en cuenta que los chinos son una de las culturas paisajísticas milenarias, la jardinería en Oriente ya había construido lugares específicos para convertirlos en pequeños paisajes, que no solo eran la representación de un lugar, sino toda una construcción habitable y que se podía ver desde varios puntos (puertas, ventanas, miradores.) Por mero placer contemplativo.

¹⁰ MADERUELO, Javier, El paisaje: génesis de un concepto, Madrid, ABADA EDITORES, 2005, p. 20.



Raúl Cadena Rosas, *De la serie Postales para José María Velasco*, grabado en linóleo sobre impresión digital, 35x46 cm 2013.

Nuestra cultura y en específico la que existe dentro de la Ciudad de México entra dentro de las culturas denominadas paisajísticas. Cada domingo, se visita el lago de Chapultepec, ora para remar un rato y salir con quemaduras en la piel gracias a la falta de bloqueador solar y la contaminación, ora para ver el Castillo de Lejitos, el estudiante de Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México que le gusta dibujar casitas en el horizonte, la empleada de limpieza que abre una de las ventanas, de uno de los departamentos más elevados de la ciudad y, se detiene a contemplar el panorama suspirando por aquel rorro, donde quiera que este se encuentre, una madre que se encuentra en la azotea de su casa tendiendo la ropa y que se detiene al darse cuenta que hay algo más allá de la mole gris; el reportero en el helicóptero, el abuelo que recuerda cuando llegó a lo que hoy se conoce como la colonia Presidentes; no había ni transporte para llegar hasta ahí. El pepenador que se detiene a ver los cerros que ahora no son de tierra y vegetación sino de pañales, cajitas y

porquería. Todos ellos construyen paisajes en sus mentes y después, de vuelta a la rutina.

Ya mencionado con anterioridad, el paisaje urbano guarda una relación con lo perteneciente o relativo a la ciudad. Algunas características del espacio urbano son su densidad de población, gran cantidad de infraestructuras y medios de transporte, así como las vías de comunicación; la arquitectura a veces *funcional* (¿Cómo metemos más puentes para más coches?) y a veces *más funcional* (¿Cómo metemos a 1000 personas en 10m²) Otra característica es su temporalidad, el paisaje urbano cambia constantemente y a una velocidad superior a otro tipo de escenarios, en países como Japón o Estados Unidos esto ocurre con mayor frecuencia debido al constante ataque de creaturas que atentan contra la *civilización* y la *humanidad* llámense Godzilla, Aliens, zombis o inmigrantes .

La ciudad de México, se encuentra primero que nada construida sobre una cuenca, es la tercera aglomeración urbana más grande del mundo. Sus orígenes nos remiten a un pasado mítico; fue fundada por un pequeño grupo de personas que la llamaron México-Tenochtitlan, varios siglos después los españoles conquistaron esta ciudad y sobre ella (literalmente) fundaron la capital del Virreinato de la nueva España. Luego vinieron los movimientos de Independencia, la guerra de Reforma, la Revolución Mexicana y un sinnúmero de hechos históricos que han dejado huella en el paisaje del Anáhuac: Catedrales de la época colonial, templos prehispánicos descubiertos durante la modernización de la ciudad; líneas de transporte colectivo recorriendo las entrañas de la tierra o aventurándose a los límites aéreos, distribuidores viales, Edificios, rascacielos, parques, mercados (nómadas y sedentarios), plazas, monumentos, palacios, unidades habitacionales, multifamiliares; la población que ya no encuentra espacio dentro de, se va asentando en torno a la ciudad, casas, casas, y más casas; antenas, Anuncios publicitarios; espectaculares, coches, camiones y transportes por diez elevados a la veintitresava potencia. Basura. Cables que tejen una enorme telaraña negándonos el cielo. Como dicen en los pésimos corridos de hoy: ¡fierro!, ¡fierro!, fierro! ¡Pariente! Perros, palomas, ratas, aves (incluso exóticas) insectos, y por ahí algún león que llegó por obligación más que por necesidad. Y claro no puede faltar la razón por la cual, este pequeño (y enorme a su vez) rincón de la tierra, es lo que es; las personas que la habitan, que la viven, millones y millones de personas que realizan casi todos los actos de su vida dentro de ella, otros miles de millones que vienen a contemplarla, y unos cuantos que sólo están de pasadita. Todos estos elementos visuales y muchos más hacen a la ciudad de México. A veces en conjunto, otras veces aislados, y pocas veces unidos en su totalidad (si no es que nunca) forman el paisaje urbano de la ciudad de México.

Esta ciudad es una o veinte millones (un poquito más) a la vez, en cada uno de los puntos cardinales, el paisaje urbano cambia, a veces, de manera drástica. En ella los habitantes podemos conocer nuestro pasado, vivir el presente e incluso saber en un tono profético-apocalíptico que nos depara el futuro. Mi ciudad no es la de los demás, la de ellos no es de todos y de todos es la ciudad.



Pabo López Luz, *Vista aérea de la Ciudad de México XV*, fotografía digital, 90x80 cm, 2006.

“En el ombligo de la gorda “

El atlas del gran Kan contiene también los mapas de las tierras prometidas visitadas con el pensamiento pero todavía no descubiertas o fundadas.

El atlas representa también ciudades de las que ni Marco ni los geógrafos saben si existen y dónde están, pero que no podían faltar entre las formas de ciudades posibles.

ITALO Calvino *Las ciudades invisibles*

La ciudad no es mítica, es lógica menciona Jean-Luc Nancy. Lo mítico se da a sí mismo sus condiciones de posibilidad; lo lógico no se da ninguna, o se la da hasta el infinito. El sentido debe ser proyectado allí, no es recibido. En consecuencia, la ciudad se forma primero en la circulación, el intercambio, el proyecto, la proyección. Es un mercado o un puerto antes de ser ciudadela; es una convergencia, una combinación antes de ser una institución, una figura.

Lo anterior me parece acertado en cuanto a la construcción formal histórica, donde *a* más *b* se van ensamblando en un sentido *funcional* y de lógica sucesiva, pero creo que es evidente que también las ciudades se perciben a partir de mitos y de lugares con cargas simbólicas que también afectan el modo de ver el territorio. En Estados Unidos la zona cero, en Alemania tienen el castillo de Núremberg y en Cuba la Habana vieja por citar algunos territorios que considero como mitos fundacionales de la percepción de un lugar por sus habitantes.

Desde luego que el mito fundacional de México-Tenochtitlán es el punto neurálgico de la configuración del territorio y los cambios que sufrió en las posteriores etapas históricas. Aunque se tiene registro de una estructura bien establecida desde el año 1000 de nuestra era, al fundar los mexicas Tenochtitlan empiezan a tener un control hidráulico de la cuenca, por lo tanto una transformación significativa comienza a desarrollarse. Con la época colonial

empieza el desecado de la ciudad y la centralización de los poderes políticos, económicos y culturales, así como la segunda transformación.

Pero el crecimiento acelerado de la población y la explosión de la modernidad como la conocemos o como es entendida en países *colonizados* no vio la luz del progreso sino hasta finales del siglo XIX y en gran parte del siglo XX cuando una serie de acontecimientos políticos cambió completamente el panorama del valle de México

El siglo pasado fue la transformación total del paisaje urbano en la ciudad. Pero existe un periodo histórico que es punto de partida para la transformación constante y acelerada; el Porfiriato.

Pero, ¿Por qué en específico esta parte de la historia de México que va de 1877 a 1911? Refresquemos un poco nuestra memoria y miremos hacia atrás para comprender nuestro presente. Marca la consolidación de la modernidad en el país. Durante esta época se ampliaron las comunicaciones de manera significativa; México pasó de tener un solo ferrocarril de 460 kilómetros a toda una red ferroviaria de 19000. Las comunicaciones postal, telegráfica y aun telefónica se ampliaron hasta cubrir gran parte del territorio nacional. Se hicieron obras portuarias considerables en Veracruz, Tampico y Salina Cruz.

Se crearon instituciones bancarias que hicieron posible el ensanchamiento de la agricultura, la minería, el comercio y la industria:

Con el desarrollo de la superficie de la población de la capital de la república, se cree el gobierno obligado a la modernización de la ciudad y cambia la vieja nomenclatura de las calles para adoptar el sistema de numeración norteamericano. Aparte de los vulgares nombres que llevan muchas vías, tratase de terminar con el desorden y el embrollo originado en la multiplicidad de los apellidos que se dan a una misma calle. Ésta, en la Ciudad de México, no es el camino público entre dos filas de casa, sino la longitud de una cuadra.¹¹

El Porfiriato y su culto al progreso, ¿Cuál es el símbolo por antonomasia del progreso porfirista?; el ferrocarril: la pintura de José María Velasco *El Citlaltépetl* de 1897 tiene como personaje principal un ferrocarril devenido en medio de transporte de las huestes revolucionarias y borrado del mapa por la revolución institucionalizada.

¹¹ VALADÉS, José C., El porfirismo. Historia de un régimen, 3ts., México, UNAM, 1987



Raúl Cadena Rosas, De la serie: Postales para José María Velasco, grabado en linóleo sobre impresión digital, 35x46 cm, 2013.

Este ferrocarril proviene del oscuro bosque; esa naturaleza salvaje de la cual el progreso nos libraré, lo atraviesa y se dirige hacia adelante, a un punto indefinido ya que se escapa del cuadro; viene hacia nosotros. Se aproxima, pronto seremos pasajeros del gran tren del progreso.

Una de las primeras proyecciones del cinematógrafo de los hermanos Lumière es la llegada de un tren a la estación de Ciotat 1895, en este primer cortometraje un tren se acerca hacia la pantalla y después sale de cuadro, a nosotros, seres acostumbrados al cine, nos parece de lo más normal e incluso es una toma bastante sencilla, pero cuenta la leyenda que las personas que asistieron a aquella función salieron corriendo presas del pánico pues pensaron que aquél tren se les vendría encima (vaya situación apocalíptica), quien iba a pensar que literalmente la enorme máquina del progreso terminó por aplastarnos. Después de la caída de Porfirio Díaz, las convulsiones revolucionarias imposibilitaron casi en su totalidad las actividades de edificación en la ciudad. Pasando estos acontecimientos la ciudad aceleró de una forma considerable su crecimiento. La población en la ciudad de México era en 1900 de 344 000; en 1930 era de 1 029 068, y en 1970 era de 6 874 165 habitantes. Hoy en día, solamente la población que habita en el Distrito Federal es de 8 851 080.



Luis Buñuel (fotografía de Gabriel Figueroa), Fotograma de la película *Los olvidados*, 1950.

Durante la regencia de Ernesto Uruchurtu la modernidad alcanzó su cumbre:

Entre 1952 y 1966, desaparecieron los últimos restos de la ciudad lacustre y con ellos, los últimos espacios de compensación natural. La dialéctica espacial entre estructuras urbanas y acuáticas que caracterizó a la ciudad prehispánica de Tenochtitlan y, a lo largo de siglos, a la capital de Nueva España, terminó definitivamente con el entubamiento de los ríos y canales ordenado por ese funcionario.¹²

Con la desecación del valle se dio paso a la construcción de las mega vías y con ello se perdió la transitoriedad de algunas calles debido al aislamiento impuesto:

Desde hace años se ha venido imponiendo espectaculares medidas viales que privilegian el transporte individual de los automovilistas, este hecho, de suyo grave, se ve enfatizado por aspectos más alarmantes: las construcciones para el transporte individual de los privilegiados no sólo posponen y soslayan el transporte colectivo de las masas, sino que lo dificultan, lo vuelven más moroso y molesto; destruyen el modo de vida de los lugares por donde cruzan, y además, tienden a demarcar tajantemente, a manera de ghettos las poblaciones pobres.¹³

¹² KRIEGER Peter , *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006, p.33

¹³ BLANCO José Joaquín, *Función de media noche*, Era, México, 2003, p.62



Juan O'Gorman, *La Ciudad de México*, Temple sobre masonite, 66x122cm, 1947.

“Las *arterias urbanas* que se abrieron desde los años cincuenta en el cuerpo de la ciudad de México comunican a las colonias, pero al mismo tiempo interrumpen la comunicación espacial de los barrios.”¹⁴

Miguel Alemán: el ratón miguelito, y la gran marcha de la modernidad (o sea la alineación con Estados Unidos) que intenta proyectar a la ciudad como urbe internacional, se une al club de gobernantes que a partir de grandes empresas urbanas legitiman su presencia e intentan tapar con el dedo de la espectacularidad el gran sol de la crisis... Un factor determinante, en este periodo presidencial el arquitecto Mario Pani (educado bajo las ideas funcionalistas de Le Corbusier) se encargó de realizar la unidad Habitacional Miguel Alemán (1949) con la intención de estandarizar el crecimiento urbano, en ella, concentraba en una manzana 1080 viviendas en edificios de cuatro y tres niveles y cumplía en mayor parte con los postulados del movimiento moderno. Con Salvador Ortega construyó el multifamiliar Juárez (1952). La construcción de Ciudad Universitaria (Mario Pani, Enrique del Corral, Mauricio M. Campos, 1946-1952) que también se agrega al imaginario ciudadano y a la percepción de los jóvenes universitarios. Redes de

¹⁴ KRIEGER, Op. cit., p.35

electricidad e irrigación, el aeropuerto, el viaducto “Se cumplió el sueño de la modernidad europea, la de Le Corbusier y la Bauhaus, de implantar elementos urbanos autónomos sin respeto a la memoria topográfica de la ciudad”.¹⁵ El propio Le Corbusier pudo levantar en Marsella el primer multifamiliar real según esos principios sólo hasta la década siguiente.



Ismael Rodríguez (Fotografía de Gabriel Figueroa), Fotograma de la película *El hombre de papel*, 1963.

El movimiento estudiantil de 1968 también dejó huella en la carga simbólica de lugares como la plaza de las tres culturas en Tlatelolco. Esta no sólo se nos presenta ahora como ejemplo del palimpsesto ciudadano mexicano sino también como territorio simbólico de la barbarie.

La ciudad de México es un palimpsesto; es memoria de lo que fue y presagio de lo que puede ser, sus múltiples pasados emanan constantemente, es una ciudad que se construye sobre otras ciudades, ejemplo de esto es la Plaza de las tres culturas (escenario de uno de los hechos más despreciables de la ciudad de México un dos de octubre de mil novecientos sesenta y ocho) ubicada en el centro de la ciudad. Su nombre proviene del hecho de que en este lugar conviven construcciones arquitectónicas de tres periodos históricos de la ciudad. Por un

¹⁵ Ibid., p. 40

lado nuestro pasado prehispánico sale a la luz representado por ruinas de pirámides pertenecientes a la cultura prehispánica de Tlatelolco. Luego, la plaza encontramos la Iglesia de Santiago, monumento vivo del pasado colonial. Del otro lado de la plaza, La torre de Tlatelolco y la zona habitacional que representan al México moderno.



Rafael Lozano Hemmer, *En voz alta*, instalación en la plaza de las tres culturas, 2008.

El terremoto de 1985 marca un punto importante en la reconfiguración de la imagen de la ciudad, desde los nuevos reglamentos de construcción, hasta la memoria colectiva que se ve trastocada y los sitios de mayor sensación sísmica quedan registrados en la mente de las personas.



Enrique Metinides, *Hotel Regis*, fotografía digital, 1985.

Los permisos a la iniciativa privada y al capital internacional han ido en aumento desde la presidencia de Ávila Camacho (1940-1946), pero no es hasta 1982 con el tibia Miguel de la Madrid sucedido por el tenebroso Carlos Salinas de Gortari que el capitalismo salvaje (neoliberalismo) vuelve a darle un golpe a la imagen de la ciudad, la privatización y la desmesurada introducción de multinacionales vuelven transformar la forma de ver la ciudad (en 1993 de las 1115 empresas estatales quedaban 213):

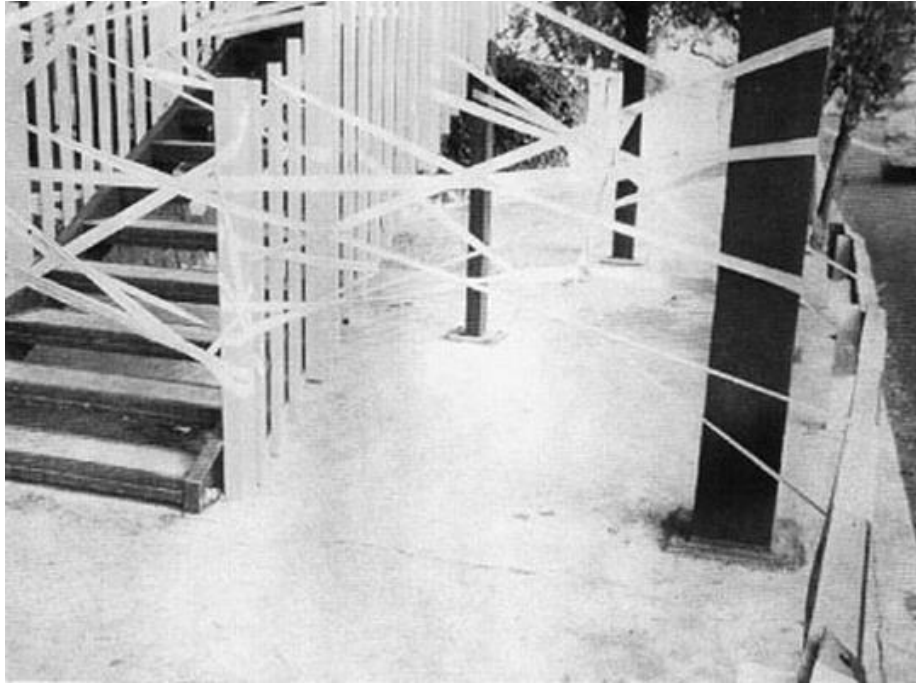
La globalización de la economía, la asociación de México al TLC y la necesidad de ofrecer servicios y una fachada de bienestar al capital inmobiliario nacional e internacional han configurado un eje de megaproyectos corporativos que se inician en Santa Fe, continua en Polanco y Paseo de la Reforma [...] El instrumento que posibilitó e incluso aceleró la erección de estos megaproyectos fue esencialmente de carácter urbanístico y consistió en una serie de planes aprobados oficialmente para las llamadas Zonas Especiales de Desarrollo Controlado (Zedec's), en que se autorizaba a modificar sustancialmente el tipo y la intensidad del uso de suelo acostumbrado. Cuando ello ocurrió en la colonia Cuauhtémoc a fines de 1993, se desató una fiebre de proyectos de enorme magnitud sobre el tramo del paseo de la Reforma entre Chapultepec y avenida Hidalgo que no concluye [...] Se puede advertir cuán irresponsablemente se distorsionaron los controles de uso de suelo, sin medir previamente las consecuencias ello tendría sin duda sobre el ambiente, el funcionamiento vial, las demandas de infraestructura, estacionamiento y la habitabilidad de la zona.¹⁶

El otro gran constructor de la ciudad: la corrupción.¹⁷

El lugar que ocupas en el territorio de la ciudad siempre ha estado determinado por el nivel socio-económico al cual perteneces. La segregación, desde la época mexicana, siempre fue un factor de estratificación. Durante la colonia, por decisión de la corona dejó fuera de la traza de la ciudad a los más pobres y a los nativos, confinándolos generalmente en los lados pantanosos del territorio. Los edificios de gobierno y religiosos así como las instituciones que manejan el factor económico de la población también son puntos importantes donde los modos de habitar son determinados. Una estratificación de las *clases sociales* partiendo de la dialéctica centro y periferia.

¹⁶ KRIEGER, Op. cit., pp. 88-89

¹⁷ A propósito de la corrupción, Peter Krieger en su ensayo titulado *Transparencia y reflexión en la arquitectura moderna* habla sobre el uso de los espejos en la estética neoliberalista, específicamente en los edificios, como un símbolo de *transparencia*.



Santiago Sierra, *Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje* (Calzada Churubusco, México D.F.), instalación con cinta en puente, 1996.

Por último no podemos olvidar a los mismos seres humanos y las constantes movilizaciones masivas que estos desarrollan, desde milenarios mercados nómadas, el transporte público que en nuestros días se ve sobrepasado por la demanda de empleo y la centralización del estado mexicano, esta demanda dio como resultado la construcción del metro, desde finales de la década de los sesenta (y teniendo como presidente a Gustavo Díaz Ordaz) hasta la fecha, y la cual también se ha visto rebasada. Cabe mencionar que hubo anteriormente proyectos de universitarios para la construcción de un monorriel los cuales fueron rechazados por costosos. Parte de la construcción del metro fue realizada con la ayuda de un crédito del gobierno francés.



Francis Alÿs, *Cargadores*, fotografía digital, 1997.

Manifestaciones políticas, peregrinaciones, ceremonias religiosas y demás fenómenos de la sociedad que se desplaza en multitud; estos modos de habitar el territorio también determinan la percepción de la urbe, tanto dentro de ellos como vistos en lontananza.

Paisaje designa una parte del territorio tal como la perciben las poblaciones: como una persona capta su entorno (un proceso neurosensorial y psicológico ligado al funcionamiento del cerebro enfrentado a la visión de un paisaje). Cuando nos referimos a las representaciones sociales del paisaje, debemos pensar en lo que representa el paisaje para un grupo social: las representaciones culturales remiten a una construcción simbólica colectiva del objeto paisaje. Uno no habita en la ciudad física, sería imposible conocerla en su totalidad, vive la imagen que se ha construido a partir de sus experiencias personales, compartidas o impuestas.

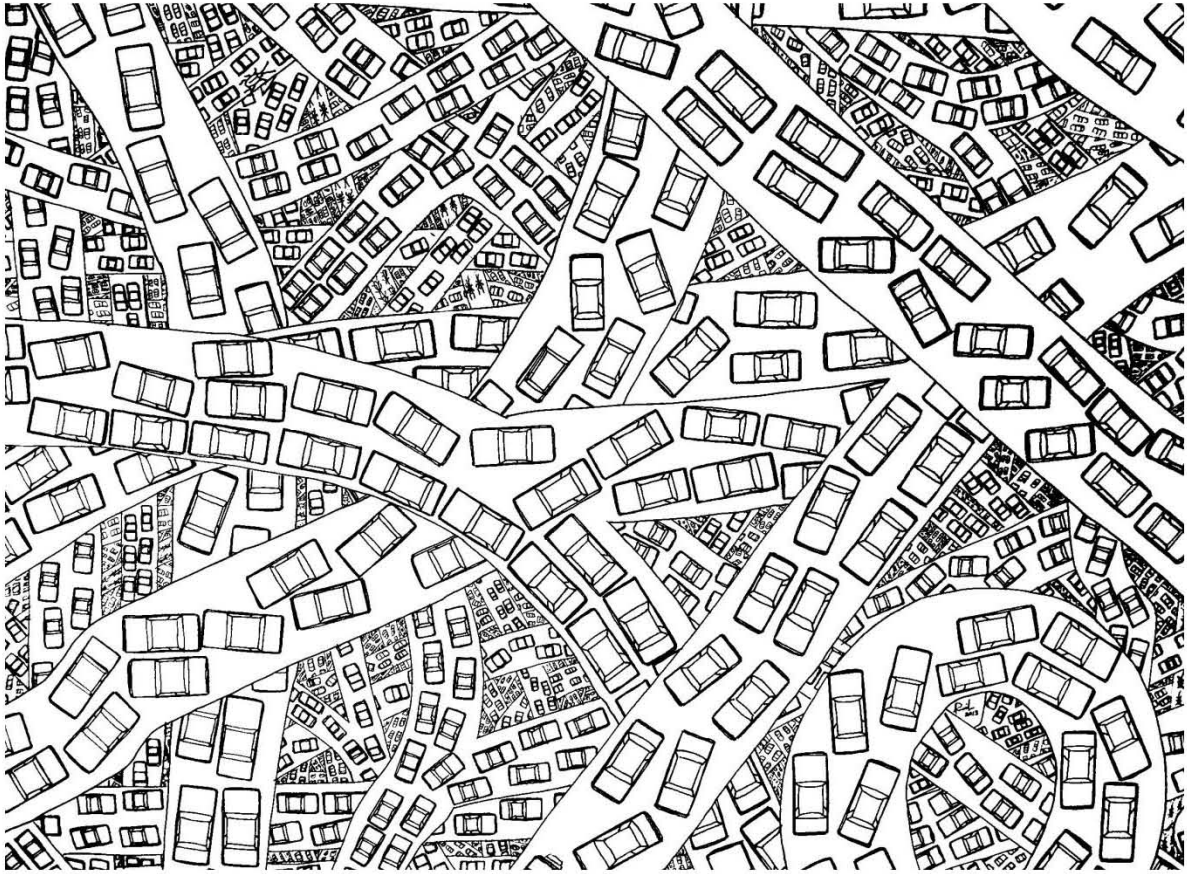
El territorio es un factor determinante de una cultura, la ciudad determinará a sus habitantes así como la sierra o la costa a los suyos. Sumergidos estamos en toneladas de concreto, metales, gases, asfalto, desperdicios, inmersos en un mar de personas; millones de personas realizan sus deberes, sus placeres, destino inevitable; algunos mueren atropellados, ahogados en alcohol, de contaminación, o simplemente porque ya no hay de otra; otros miles nacen en hospitales, el metro, taxis, en la calle misma; la ciudad está viva. No es lo mismo nacer en la colonia Olivar del Conde que en la delegación Iztapalapa, trabajar en Santa Fe o estudiar en Xochimilco, comer en el mercado de Mixcoac, de San Pedro de los

Pinos, de Jamaica o en el Salón Corona. El viaje es otra historia: Cruzar la ciudad en camión, automóvil particular, bicicleta, patineta, patines, a pie; conocer las entrañas de la ciudad viajando en metro o una vista aérea en este mismo. La ciudad nos hace ser lo que somos.



Raúl Cadena Rosas, De la serie: *Escenas de una modernidad informal*, grabado en linóleo, 40x60cm, 2013

Capítulo II



Notas sobre el amontonamiento

I

Dios dice que no hay mejor navaja que Gillette

ENRIQUE Jardiel Poncela *La tournée de Dios*

Uno de los últimos grandes cambios que sigue operando en nuestro modo de vivir se instaura cuando la producción en masa y el consumo empezaron a transformar la clase media. El mundo de las cosas, de la publicidad, de la demasía de información y sensaciones llevadas al límite (espectáculo), determinaron el modo de comportamiento de la sociedad occidental y posteriormente de las sociedades occidentalizadas; donde lo público y lo privado también empezaron a trastocar sus límites. Privatización ampliada, erosión de las identidades sociales, abandono ideológico y político, desestabilización acelerada de las personalidades conforman al individuo contemporáneo de la era del consumo masificado. Con el consumo de masa, se acepta la idea del cambio social y la transformación personal:

...con el universo de los objetos... la vida cotidiana y el individuo ya no tienen un peso propio, han sido incorporados al proceso de la moda y de la obsolescencia acelerada: la realización definitiva del individuo coincide con su desubstancialización, con la emergencia de individuos aislados y vacilantes, vacíos y reciclables ante la continua variación de los modelos.¹⁸

Todo lo anterior termina conduciéndonos a la uniformización de los comportamientos; que comprar, como vestir, cuando comprar, donde vivir...

Todo es consumible, rentable, necesario; de un día para otro se imponen una gran cantidad de necesidades; el sexo, el amor, la cultura, la salud, la estabilidad

¹⁸ LIPOVETSKY Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 107.

social, y para cada una de nuestras nuevas emergencias existen una gran cantidad de objetos, que nos *facilitaran* satisfacer *nuestros deseos*.

También el consumo determina jerarquía y aspiraciones, una moral imperativa; los objetos siempre desempeñaran la función de discriminantes sociales, confieren un sentido social:

Bajo esta determinación paradójica, los objetos son por lo tanto el lugar, no de la satisfacción de necesidades, sino de un trabajo simbólico, de una “producción” en el doble sentido el término: *pro-ducere*; se los fabrica pero se producen también como *prueba*.¹⁹

El poder de compra delimita las clases. Mientras que algunos objetos nos sitúan en determinado estrato social, otros nos dotan de un estatus presunto; un nivel aspiracional. Esto último denominado por Baudrillard como *retórica de la desesperación* “la manera que tienen los objetos de hacerse ver y querer como prevenir las objeciones de valor”¹⁹ toda una estética de la simulación.

Uno de los factores que hacen evidente esta retórica de la desesperación es la acumulación: la acumulación de bienes o la saturación de objetos pueden interpretarse como símbolos de estatus. Por pequeña que sea una biblioteca personal siempre da indicios de *cultura*, un gran guardarropa implica nociones del buen sentido de la moda; el número de automóviles y de bienes raíces es signo de jerarquía social, así como la cantidad de papel higiénico en el baño es una arquitectura simbólica del buen obrar...

Al hablar de saturación estamos hablando de conceptos espaciales, como lo es el habitar un lugar; cómo y en donde se encuentran ubicadas las viviendas.

En la misma línea el interior pequeñoburgués se señala por el amontonamiento. Es cierto que falta a menudo espacio, pero esta penuria de espacio suscita a su vez una reacción de compensación: cuando menor es el espacio de que se dispone más se acumula²⁰

¹⁹ BAUDRILLARD Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, 2009, p.7

²⁰ Ibid., p.20



Richard Hamilton, *¿Qué es lo que hace tan diferentes, tan atractivos los hogares de hoy?*, collage, sobre papel, 26x25 cm, 1956.

Es evidente que no siempre se ajustan las teorías a los modelos de la vida real pero lo que es importante destacar es que la acumulación, el amasamiento de riquezas, el amontonamientos de objetos o saturación generados por un consumismo en la sociedad masificada están directamente relacionados con necesidades que generan deseos impuestos acompañados de grandes campañas seductoras de publicidad, complejos de inferioridad, paranoias, y demás estrategias de consumo construidas que afectan nuestros estados emocionales (seguros de vida, fármacos, cuentas de ahorro, tarjetas de crédito...) carreras armamentistas de la vida cotidiana donde el que tengas siempre será mejor, estará mejor o vivirá a salvo. La calidad de vida, el bienestar y la comodidad como estandartes del excéntrico mundo de las compras.

La acumulación, entendida como la agrupación o amontonamiento de algo en cantidad es un síntoma de la modernidad, resultado de la revolución industrial y consecuencia de la sociedad de consumo. Existe una cantidad de productores plásticos que utilizan la acumulación como una forma de cuestionamiento hacia los sistemas políticos o económicos. En este sentido “podríamos hallar, entre los objetivos y/o efectos de estas obras, la escenificación de una poética de la ruina moderna”²¹

Ha pasado más de medio siglo desde el nacimiento del collage de Richard Hamilton ¿Qué es lo que hace tan diferentes, tan atractivos los hogares de hoy? Ícono del denominado Pop Art y un gran ejemplo de la sociedad de consumo:

Las formas, los temas y los estilos del pop tienen mucho que ver, en su fase climática (1962-1968), con el American way of life. Pero en el pecado llevan la penitencia. Con un Dossier cargado de denuncias, se vocea y se condena por doquiera que de Estados Unidos provienen las pestes que asuelan al mundo: la sociedad del espectáculo, la industria de la cultura, el triunfo devastador y apocalíptico de lo hipermoderno capitalista y, en fin, el desarme ideológico-político requerido para que la nación paradigmática y sus poderes económicos y políticos se imponga, sin cortapisas, en los cuatro puntos cardinales del planeta tierra.²²

Es importante entender el porqué de las circunstancias, Monsiváis nos facilita la investigación ardua y apunta:

Al término de la segunda guerra mundial, el boom de la economía de consumo modifica el aspecto de las ciudades, auspicia el crecimiento de los suburbios, apunta a la política del pleno empleo y levanta dos altares, el de la publicidad (“No te fijas en la verdad de mis palabras, sino en el poder hipnótico de mis imágenes y consignas.”) Y el de la obsolescencia planeada. (“Lo que está hecho para durar es absolutamente inservible. Sólo tiene caso lo efímero.”) Y se incita a “lo más valioso”: el sentirse el día entero al borde de la compra.²³

Andy Warhol reconoce que todo (en su momento) se reduce al culto a la sociedad de consumo y del espectáculo:

²¹ BERNÁRDES Sanchís, Carmen en: *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, p. 91.

²² JUANES, Jorge, *Pop Art y sociedad del espectáculo*, p.17.

²³ MONSIVÁIS Carlos, *Apocalipstick*, Debolsillo, México, 2011, p.343.

El arsenal que nutre sus propuestas se encuentra, por lo demás, en la variada oferta de los *media*: desde fotografías de periódicos y revistas hasta el cómic; anuncios publicitarios y etiquetas mercantiles; cajas de empaque, manuales para aprender a bailar y a pintar, almanaques, catálogos de flora y fauna, imágenes sobre la muerte norteamericana, sin ocultar nunca el plagio que, lejos de condenarlo a lo repetitivo y codificado, le abre la puerta a propuestas artísticas inéditas, señal que puede hacerse una obra original partiendo de referentes ajenos.²⁴



Andy Warhol, detalle de 200 latas de sopa Campbell's, serigrafía sobre lienzo, 51x41 cm, 1962.

²⁴ JUANES, Op. cit., p.31.

La reproductibilidad técnica como la gran forma de representación que imita el modo en el cual los objetos se producen de forma masiva; La serigrafía como la técnica ideal para representar su mundo, no en vano su taller se hace llamar *the Factory*; el lugar donde todo es posible, la fábrica de sueños:

Por donde se lo examine, el significado general de su obra responde a la pregunta sobre el destino del arte en el marco de una sociedad totalizada por la reproducción técnica, en donde las efímeras mercancías se exhiben mediante formas e imágenes estético-espectaculares²⁵

Ironiza el imaginario simbólico estadounidense:

Destruye, rehace, produce un desvío casi imperceptible radical de los mensajes publicitarios y las imágenes-mercancía. Podríamos añadir, que al producir un desvío, muestra tanto el límite de lo que simboliza el sistema mercantil como las exclusiones que propicia.²⁶

La multiplicación de una etiqueta, el bodegón contemporáneo; ¡Claro que la galería de arte también es un supermercado! Presenta reproducciones masivas de *Coca-cola* y sopas *Campbell* :

Si observamos la multiplicación de objetos-imagen acumulados en las obras dedicadas a ello, percibimos que cubren todo el espacio; no hay salida ni resquicio. De esta suerte, la mirada queda ocupada por completo por imágenes planas, nítidas, seductoras, en lo que podemos calificar de *ocularcentrismo* absoluto.²⁷

Imágenes banales; literalmente toma objetos consumibles por clases media-baja y los vende en cantidades estratosféricas a la alta sociedad dotada de la “gran cultura”. Warhol pone el dedo en el renglón y hace evidente que sus naturalezas muertas (empacadas y listas para su venta) son la evidencia de la estandarización de los hábitos cotidianos donde, de alguna u otra forma, todos consumimos de lo mismo y de a montón.

²⁵ Ibid., p.34

²⁶ Ibid.,p38

²⁷ Ibid.,p.45

Dentro de la abrumadora cantidad de imágenes e información que, como tinieblas, cubren la tierra James Rosenquist desarrolló su producción. Echándole un vistazo a este gran paisaje simbólico que la sociedad del espectáculo había construido:

Empecé a pensar que había más fuerza y cosas de mayor peso en la publicidad que en el intelecto de una persona que se encierra en su estudio a pintar un cuadro. [...] Pensé que se producen más fenómenos visuales ahí afuera que los que produce un artista que trabaja en solitario en su estudio, así que empecé a pensar en las imágenes de mi experiencia con los carteles publicitarios. [...] Y una vez ya vistas esas imágenes, me sentí desbordado por lo que había detrás de ellas. Es como una especie de pensamiento o sensación.²⁸



James Rosenquist, *F111* óleo sobre lienzo con aluminio (detalle) , 304.8x2621.3 cm (obra completa), 1965.

Como podemos ver, Rosenquist centró su atención en la enorme cantidad de imágenes que saturan día con día nuestro campo visual resultando en obras monumentales que configuran una panorámica del mundo mediatizado. Una vez más el modo de hacer (grandes murales horizontales a la manera de un clásico paisaje) está directamente relacionado con la vida cotidiana (publicidad espectacular, pantallas de cine...).

²⁸ Ibid.,p.66

En un acto contradictorio-crítico mezcla la sociedad del bienestar y del glamour con elementos bélicos como misiles o aviones caza; una bomba moldea la cabellera de una joven rubia que, encantada con el último grito de la moda corre despavorida a realizarse el más novedoso peinado. Hace evidente la imposición del estilo de vida y el modo de pensar mediante la violencia y la guerra; la imposición global a toda costa del *American Way of Life*:

Lo que en realidad busca es el efecto de shock que se produce al confrontar objetos en situaciones inhabituales. Inspirado en la fertilidad plástica del collage, le importa también asociar el mundo de los objetos cotidianos y aparentemente neutros a los símbolos destructivos del poder tecnológico y militar.²⁹

La gran paradójica relación entre objetos de placer y de dolor, un labial también puede ser un misil de guerra. Una vez más la relación en la producción artística: el bombardeo publicitario y el bombardeo militar que en esas épocas tomaba turno sobre Vietnam:

Rosenquist logra ponernos frente a la ambigüedad de un sistema basado en la afirmación cómplice y simultánea de la felicidad y la barbarie: quien produce bienes de consumo es el mismo que produce bombas atómicas y crea controles militares para vigilar a la población civil. Un sistema que ordena por igual espacios, miradas y deseos sociales.³⁰

Este artista hace uso de la publicidad para hacer evidente que el círculo vicioso que realizan la acumulación de *bienes* mediante el consumismo y el aparente bienestar y comodidad que generan estos sólo es un gran aparato que beneficia a "los señores del capital y de la guerra."³¹

²⁹ Ibid.,p68

³⁰ Ibid.,p73

³¹ Idem.,p73

II

La pintura está relacionada con el arte y la vida.

(Yo intento trabajar en el vacío entre los dos).

ROBERT Rauschenberg.

Como ya se ha venido formulando, el objeto artístico es resultado de la conjunción de hechos económicos, sociales, históricos, psicológicos, políticos, etc. En pocas palabras, resultado de un contexto. A medida que avanza la tecnología, los modos de producción se replantean, se rompen las fronteras de los lenguajes y existe una mayor gama de recursos materiales. Al romperse los grandes paradigmas artísticos como la belleza o la mimesis, muchos de los artistas del siglo pasado optaron por trabajar con objetos de uso cotidiano (Collage, Ready made, Pop Art, Nuevo Realismo Francés, Assemblage, Arte povera...) construyendo toda una genealogía del objeto cotidiano como medio artístico.

Algunos años antes del ¡boom! del pop art, Robert Rauschenberg (1925-2008) se sumerge dentro de esta sociedad consumista y representa de alguna manera esta poética de la ruina moderna. La construcción formal de su obra es generada a partir de la acumulación de documentos visuales y distintas técnicas como la serigrafía, el óleo; la incorporación de desperdicios, trapos y trozos de tela, reproducciones de los medios impresos, fragmentos de tiras cómicas, basura encontrada en la calle, objetos de la vida cotidiana. Saturación de información; las imágenes y los medios de representación no son azarosos, utiliza medios tecnológicos de reproducción de imagen modernos como la serigrafía para la construcción de sus pinturas. Se vale del empleo de imágenes de la cultura popular para la construcción de estas. Parece un desafío a los preceptos establecidos, sin embargo es una clara representación del mundo que percibe; caótico, ecléctico; un planeta dónde los límites de vida-arte, producto-desperdicio,

objeto-basura, estético-antiestético, en fin: un mundo dónde cualquier tipo de moralidad está entrando en un periodo decadente (1940-1950). Un estado de intranquilidad en el cual los límites se empiezan a trastocar, apocalípticos e integrados se mezclan y la cantidad de datos es avasalladora. Tenemos ante nosotros la representación de una sociedad caracterizada por la acumulación de todo tipo de cosas, desde objetos hasta la cantidad exagerada de información recibida por los medios de comunicación. Rauschenberg ha servido para evidenciar esta escenificación de la ruina moderna:

La notoriedad adquirida tal vez era inevitable, pues los materiales de desecho que él y otros colocaban en un nuevo contexto artístico se podían interpretar como un símbolo de la alienación, a partir de las pautas colectivas dominantes, de una sociedad agresiva y consumista, que concedía un valor excesivo a la novedad resplandeciente y ficticia. Al forzar una confrontación con fragmentos de objetos desechados y despreciables, estos artistas se opusieron eficazmente a una cultura maniáticamente ávida de productos nuevos y, pronto abandonados. Sus estrategias planteaban ingeniosas e inquietantes preguntas acerca de la naturaleza de la experiencia artística y de la cultura de masas que dieron origen a descaradas violaciones de la integridad tradicional del medio ³²



Robert Rauschenberg, *Nabisco Shredded*, cartón sobre madera, 177.8x241.3x28 cm, 1971.

³² HUNTER Sam, *Robert Rauschenberg*, Polígrafa, Barcelona, 2006, p.67

Las *Combine paintings* son el mejor ejemplo de un mundo abrumado por la gran cantidad de objetos a información que el sistema capitalista y la economía global expulsan cual infante con diarrea y catarro:

Combinaciones en la que la extensión de la superficie pictórica ha sido reducida radicalmente y redefinida en favor de una aglomeración intrusiva de objetos con carga y fragmentos de materiales... Aunque no hay mensaje claro una especie de consistencia temática aflora en el cartel *wanted* (se busca) y su catálogo de rasgos peligrosos y criminales, con la flecha apuntando a la persona caída, una cubierta de libro arañada y un fragmento de una guía telefónica de Manhattan, todo lo cual sugiere los aspectos delictivos y marginadores de la moderna existencia urbana.³³

Otra salida para sus planteamientos artísticos fue la implementación del uso de la serigrafía, pues la transferencia de fotos empezó a resultarle limitante ya que no podía reproducir tantas veces como quería la imagen. Con el uso de la fotoserigrafía que, tal vez fue una influencia de Warhol, gradualmente empezó a fijar su mirada en la imagen que se reproduce masivamente por medio de la televisión. ...“Me veía bombardeado con series de televisión, por los excesos del mundo... Consideraba que un trabajo honrado debía incorporar todos esos elementos, que estaban y están en la realidad”...³⁴ Debido a la acelerada producción-reproducción de los medios electrónicos, responde tomando muchas de estas imágenes del fotoperiodismo, películas, revistas de moda y publicidad.

El uso recurrente del cartón, la imagen de un paralelepípedo esquemático. Obras como *Barge* (1962-1963), *Quote* (1964), *Sin título (Venecianas)* 1973, *Ace* 1962 rematando con la pieza *Nabisco Shredded Wheat (Carboard)* (1971) y la silla como motivo en piezas como *Soundigns* (1968) o *Booster* (1967) me hacen pensar en la idea del mundo estandarizado. Un sistema que te dice que comprar, cómo y dónde vivir. ¿Qué pasaría si en realidad lo poco que conocemos de las culturas milenarias también fuera producto de una sociedad de consumo y espectáculo; meros productos desechables? Bajo esta lógica, cualquier manifestación artística puede ser mera publicidad de un sistema de consumo.

³³ HUNTER Sam, Op. cit., p.66

³⁴ Ibid.,p77



Robert Rauschenberg, *Soundings*, Metacrilato con espejo y tinta serigrafiada sobre metacrilato con luces ocultas y componentes electrónicos, 238.8 x1,097.3x137.2 cm, 1968.

III

“1943, pienso en Schwitters enterándose en Noruega de que su Merzbau había sido destruido”

FRANCIS ALÿS

Como ya sabemos desde hace un tiempo a la fecha se vive dentro de un sistema de producción en masa y acumulación de cosas. Un constante flujo de objetos perecederos que generan una gran cantidad de materia obsoleta.

Los paradigmas del *American way of life* no solo fueron analizados por el denominado pop Art norteamericano, el hipermodernismo capitalista se extendía en la faz de la tierra y paralelo a los artistas estadounidenses, en otros puntos del globo se empezaron a gestar manifestaciones artísticas similares.

El uso de objetos provenientes del cotidiano para producir *objetos* artísticos pronto fue una constante para reflexionar en torno al modo de vida. De la mera representación para hablar de esta sociedad de consumo, los artistas optaron por utilizar los objetos mismos como un medio, incluyendo los paradigmas de la sociedad de consumo dentro de las problemáticas artísticas, la exploración de otros recursos como posibilidad en la producción cultural. “Frente a principios absolutos, opciones que asumen lo inestable la dinámica de la transformación y la pérdida.”³⁵

El Nouveau Réalisme desarrollado en París es otro ejemplo de manifestaciones generadas a partir de las convulsiones económicas, sociales y políticas de los años sesentas. Y precisamente de este movimiento es participe Arman, quien, después de incursionar en la pintura, comenzó a hacer objetos tridimensionales a partir de objetos cotidianos, en las cuales intentaba reflejar a la sociedad de consumo en su acto de *adquirir-desechar*.

Sus famosas *Acumulaciones* son composiciones realizadas partiendo del amontonamiento de un mismo objeto, retórica pura: aglomerado de elementos,

³⁵ BERNÁRDES Sanchís Carmen, op. Cit., p. 93.



Arman, *Madison Avenue*, zapatos en plexiglás, 60.5x100x15 cm, 1962,

reiteración de formas; el gran ritmo monótono de la repetición. *Madison Avenue* (1962); un resumen del mundo de la moda; una serie de pasos que llevan un curso incesante, infinito. *Infinity of typewriters and infinity of monkeys, and infinity of time = Hamlet* (1962); el maquinismo del trabajo de oficina, condiciones anti-humanas laborales donde lo regular, uniforme, igual, invariable, insistente, constante, aburrido, rutinario, latoso, pesado; hileras de gente escribiendo y escribiendo. El hartazgo repetitivo; un sistema que poco a poco cae como piezas de dominó. Pareciera que cada máquina es distinta (proceden de marcas diferentes) pero al final del día cumplen la misma función: “claro que eres distinto... como todos los demás...” *Home, Sweet home* (1960) , la cotidianidad de un mundo violento, pareciera que tenemos ante nuestros ojos un retrato familiar; donde las máscaras de gas más extendidas son adultos y por ende las más reducidas son niños. La guerra fría cobija en un estado paranoico a la mayor parte del planeta. Es el gran retrato de la hermosa familia Humana. *La Colère monte* (1961) representación de la gran olla exprés que la acumulación de tensión política (entre las cuales se encuentra la guerra fría como factor causal) desencadenó en el globo terráqueo. Antes que otra cosa son elegías al mundo moderno. Invitan a pensar en ciclos cerrados, herméticos y muy bien acomodados; tesoros del modo de producir el mundo.

No podemos olvidar que una de las grandes piezas espaciales, gran antecedente de todas estas manifestaciones que utilizan la acumulación, repetición y enumeración como figuras retóricas para componer, y la gran obra maestra de Kurt Schwitters (la obra de su vida) es sin duda el *Merzbau* proyecto en el cual, desde 1923 empezó a alterar el interior de su casa ubicada en Hannover, Alemania.

Añadía volúmenes geométricos con todo tipo de materiales dentro del interior de toda la casa, la construcción de la obra fue gradual y constante; añadía capas y capas de tal forma que nunca había una forma fija y nunca la hubo, en 1937 huyó de Alemania hacia Noruega y en 1943 el edificio fue destruido tras un bombardeo.



Arman, *Infinity of typewriters and infinity of monkeys, and infinity of time = Hamlet*, Máquinas e escribir, 183x175x30 cm, 1962.



Arman, *Home, Sweet Home, Máscaras de gas*, 160x140.5x20.3 cm
1960

Abraham Cruzvillegas habla acerca de Merzbau:

La obra de Kurt Schwitters, *Merzbau*. (La catedral de la ausencia erótica), consistía en acumulaciones y ensamblajes de material de desecho y basura... Antas, había elaborado collages como pinturas y con *Merzbau* intentaba realizar una obra teatral integradora de su espacio cotidiano, habitable, sonora, total. La noción de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) sería el antecedente más temprano de la actual instalación, junto, tal vez, con los *Prouns* del constructivista Lissitzky... Era una obra privada. Oculta en un espacio real, fuera de la esfera del arte... Comenzó reuniendo objetos autobiográficos y referenciales, luego, en su acumulación caótica, se hizo totalmente abstracto y arbitrario, caprichosamente formal.³⁶

³⁶ CRUZVILLEGAS Abraham, *La voluntad de los objetos*, Madrid, 2014, p.112

Hay un sentimiento de inestabilidad, algo que se intentaba llenar; lo incompleto como sentimiento general de la sociedad, un vacío espiritual que tras una guerra mundial y dentro de una tensión que devendría en una segunda gran guerra se intentaba expiar. El síndrome de Diógenes como estrategia artística.

Indeterminación, acumulación en apariencia descuidada, fragmentación y discontinuidad. La producción de este tipo de manifestaciones, es registro de los modos de acumulación de objetos dentro de la sociedad de consumo y la hiperproducción de objetos. Es una exaltación de lo cuantitativo, se trata de piezas construidas con objetos que han perdido su función y cualidades (y al ser acumulados se anulan en sí mismos). Hablan de la decadencia de un sistema de producción. El proyecto de la modernidad le ha fallado a la humanidad.

La obra artística no pretende realizarse dentro de una forma de producción técnica sino que se intenta construir a partir de la simulación de los actos cotidianos de consumo-acumulación. Generando una indefinición e incertidumbre. Podemos considerar que el medio con que estas piezas están realizadas (desperdicios) hace evidente la ambigüedad del objeto dada a partir de la carga simbólica que se le deposita subyugada por intereses económicos y políticos. En este sentido, este tipo de producción cumple su cometido. Son tiempos de duda, tiempos de lo efímero.

La acumulación como una forma de representación en la obra de arte es evidencia de un mundo salvaje y violento, en especial por medio de la anulación, la negación de la diferencia por medio de la incorporación de un todo acumulado o la neutralización de hechos por medio de la repetición continua. La sociedad de consumo ha degenerado en síndromes como el de Diógenes. Este trastorno se caracteriza por el abandono, aislamiento voluntario de la persona en su propio hogar y la acumulación de grandes cantidades de objetos (incluidos basura y desperdicios de todo tipo).

Acumuladores (Discovery Home & Health) es un programa de televisión en el cual se adentran en el mundo de estas *pobres* personas que sufren este trastorno “para estudiar la sicología detrás de esta conducta compulsiva”.³⁷ Existe una adicción por la acumulación de cosas.

³⁷ <http://press.discovery.com/latinoamerica/dhh/programs/acumuladores/> 28/05/2013



Kurt Schwitters, *Merzbau*. Cartón, madera y residuos sobre la casa del artista, medidas desconocidas, 1923-1943.



Hirschhorn, *Too Too - Much Much*, - Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle , latas de aluminio, medidas variables, 3 October - 5 December 2010

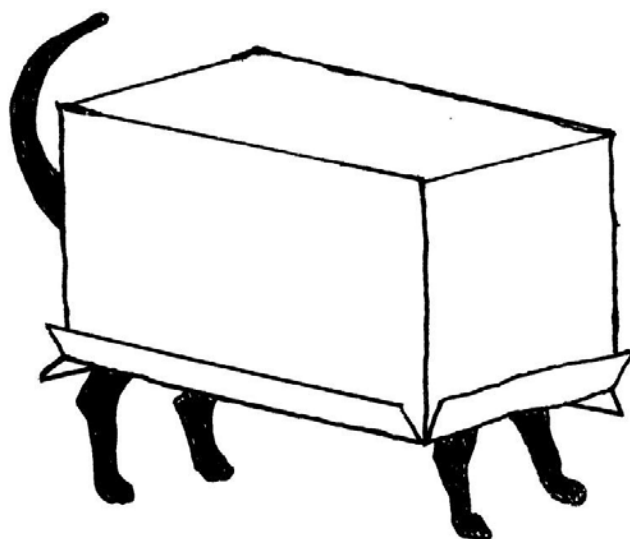
La acumulación es una forma de violencia que, se ha ido desarrollando a medida que los medios de producción, gracias a la tecnología, se vuelven más *agresivos*, esto nos lleva a pensar que la violencia está inmersa dentro de terrenos que parecieran no serlo. Esta necesidad impuesta de adquirir cosas es disfrazada con conceptos como los de bienestar y comodidad. Los productos desechables son un gran ejemplo: un objeto de este tipo anula la necesidad de reutilizarlo (platos, vasos, cubiertos) generando una aparente comodidad. Las consecuencias de la producción exagerada de este tipo de cosas desde hace años ya las vivimos. Es el espectáculo de la decadencia. La ironía es que, la acumulación, el amontonamiento, nos lleva a un aislamiento. Más nos hace ser menos. Como ya habíamos mencionado, la carga simbólica que se le deposita a los objetos subyugada por intereses económicos y políticos (mensajes publicitarios por ejemplo) nos hace depender de estos. Depositamos nuestro ser en los objetos, y no es que sea un problema de la modernidad que depositemos parte de nuestro ser en los objetos, el ser humano viene haciéndolo desde tiempos inmemorables, lo riesgoso es que los sistemas de reproducción, generan tal cantidad de cosas que la memoria pasa a ser efímera (mucho más de lo que ya es), la acumulación acelerada anula cualquier tipo de manifestación de una memoria. Y pienso en la ciudad de México, considerada ya bajo el término de megalópolis (que siguiendo esta misma línea es el desdibujamiento de los límites entre ciudades, debido a la

acumulación de población, anulándolas y generando una gran mancha urbana. Incluso el nacimiento de zonas departamentales dificulta que sintamos una identidad con el lugar que deberíamos considerar nuestro hogar pues también se han vuelto productos desechables. Estandarización de la vida, homogeneización del espacio. Ahora el hecho de vivir en un lugar exageradamente condensado nos vuelve anónimos ante los demás. Hemos sido anulados.



Raúl Cadena Rosas, De la serie: *Escenas de una modernidad informal*, grabado en linóleo, 40x122 cm, 2013

Capítulo 3



Procopia³⁸

Ya hemos hablado de los conceptos de paisaje y acumulación. En los siguientes capítulos empezaremos a ver la relación entre estos dos conceptos. Primero hablaré de dos personajes León Ferrari y Gerardo Suter; un artista multifacético (igual que Bob Rauschenberg) y un fotógrafo. ¿Qué relación tienen ellos con mi producción? ¿Por qué ellos en específico?, aquí mi respuesta: un argentino y un mexicano; artistas latinoamericanos primero que nada. Ferrari en la mayoría de sus obras es un artista gráfico. Suter hace hincapié en la necesidad de pensar los materiales como parte importante de la obra de arte. Por último son dos artistas que fueron de gran influencia durante mi formación ya que hubo exposiciones de sus obras durante el periodo en el que realicé gran parte de mi obra sobre la ciudad. El presente capítulo habla sobre la obra de León que más me interesa: sus Heliografías.

Hablar de orden es la buena disposición de las cosas, es una forma de controlar las acciones y los espacios. El mejor ejemplo que podemos poner en sentidos espaciales, estéticos y de diseño arquitectónico es el funcionalismo, que a grandes rasgos se caracteriza por el utilitarismo: el espacio y las acciones deben estar determinadas por su función. El Pensador Michel Foucault, menciona en una conferencia titulada *de los espacios otros* que “estamos en la época del espacio: de lo simultáneo, yuxtapuesto, próximo y lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso; de una serie de puntos que se entretajan en una gran red.”³⁹

³⁸ Los títulos *Procopia* y *Maurilia*, en realidad son nombres de cuentos extraídos de un gran libro de Italo Calvino. La intención de usarlos es por la trama de estos, pues me resulta paralela a los planteamientos tanto de Suter como de Ferrari en los proyectos aquí descritos.

Cuentos extraídos de: Calvino Italo, *Las Ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 2013, p. 136 y p 154.

³⁹ FOUCAULT, http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2014/05/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf, 25/07/2015

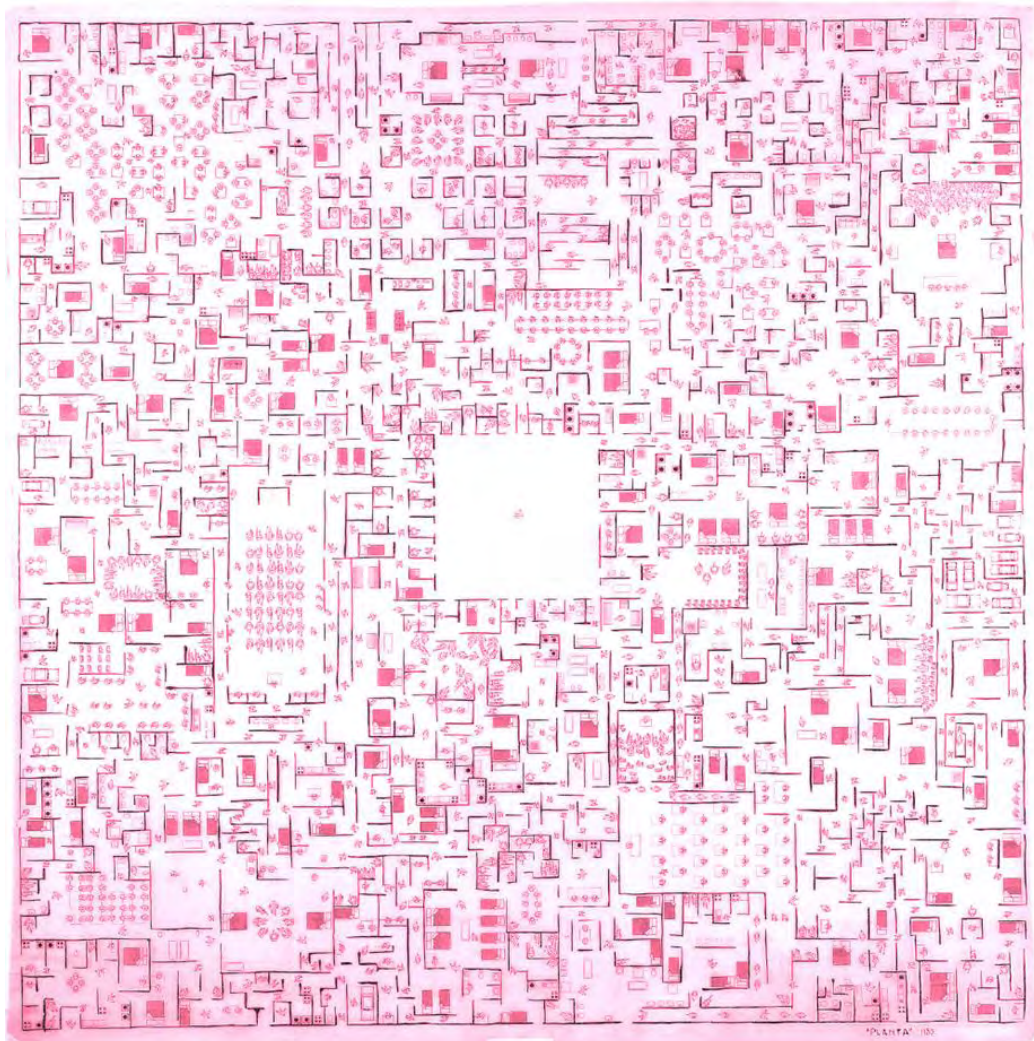


León Ferrari, *Autopista del sur*, Impresión heliográfica, 100x100 cm, 2008.

“La confusión que generan las estrategias de la expansión incesante”⁴⁰; obsesión por el orden lleva a una exacerbación de la estandarización, la repetición que anula toda diversidad. La reiteración necia de una sola forma y un solo sentido. Un solo sentido homogeneizador para infinitas formas de pensamiento. Qué finalmente resultan estandarizadas. Como ya la mencioné anteriormente, igual que Robert Rauschenberg, Ferrari Intentó mantener a lo largo de su carrera un gran espectro de posibilidades plásticas a la hora de realizar sus piezas, tanto en materiales como en disciplinas (pues incluso realizó el guion de una obra de teatro). Fue un artista inquieto e inquietante pues enfocó su quehacer a la crítica social y a la sátira política y religiosa. “Ferrari mezcla materiales y temas; citas bíblicas y poéticas; papeles, telas, alambres, videos y poliuretanos; el amor, la sensualidad, la locura de la gran ciudad, la execración de la guerra o la más desmedida crueldad disfrazada de bondad.”⁴¹

⁴⁰ GIUNTA Andrea (editor), León Ferrari, INBA, MACG, México, 2008, p.27

⁴¹ GIUNTA, Op, Cit.,p.10



León Ferrari, *Planta*, Impresión heliográfica, 100x100cm, 1980.



León Ferrari, *Rond point 2*, Impresión heliográfica, 93x90 cm, 1981.

Temas como la violencia, la injusticia y el constante repudio a la dictadura militar argentina lo llevaron a ser censurado, a tal grado que vivió una buena parte de su vida exiliado en Brasil.

Las Heliografías y planos que realizó “ilustran la aglomeración y el fracaso de la urbe moderna. *Plantas arquitectónicas, habitadas por hombres y autos que se mueven en espacios domésticos y urbanos imposibles. En ellas nos sentimos como uno de sus personajes, recorriendo a toda velocidad esos espacios improbables.”⁴²

Reglas absurdas en un juego alterado por el deseo, espacios laberínticos para hombres comunes; siguiendo una corriente interminable, inalterable, apática. La perspectiva es la de un plano arquitectónico; el ritmo de las masas bajo control.

Lo primero que llama mi atención en las heliografías es su tono rojizo que me hace recordar las hojas milimétricas o los mapas de la guía roji: planos gráficos

⁴² GIUNTA, Op, Cit.,p.10

donde el ordenamiento geométrico del espacio invita a pensar en la estandarización del uso del espacio cotidiano. Un círculo vial que forma una espiral infinita convergente es la pieza titulada “Autopista del sur”, un automóvil modular repetido cientos de veces en un “loop” interminable. “Rond point 1” y *Rond point 2* son piezas análogas entre el tránsito peatonal y el tránsito vehicular. De estructura idéntica, autos y peatones giran en un círculo central. Existe una relación notable entre las dos piezas mencionadas con anterioridad y la que lleva por nombre *Planta*, pues en su centro aparecen de una forma preponderante figuras platónicas (cuadrado, círculo), símbolo del dominio de la naturaleza mediante la racionalización del espacio:

Parte efectivamente, de estructuras que todos consideramos ejemplos de orden- planos de viviendas y ciudades, tableros de ajedrez, la desprolijidad reiterativa de la selva- y trastorna sus reglas. El rey negro se acuesta con una reina blanca, a veces sobre un tablero asediado por decenas de hombrecillos confundidos, otras dentro de camas tendidas con esmero y cercadas por miles de objetos domésticos, notas musicales, letras sueltas y de varios tamaños, todo lo que puede decirse de la unión o la dispersión de una pareja. Sobre papel de plano de un metro por 2.80 diseña calles o plantas de edificios donde veintisiete burócratas alineados en escritorios sucesivos rodean una cama, otros conviven en el mismo cuarto con estufas y Volkswagens. Los objetos de piezas diferentes se visitan, la vida hogareña se derrama sobre la calle y el vértigo público se amontona en las casas.⁴³

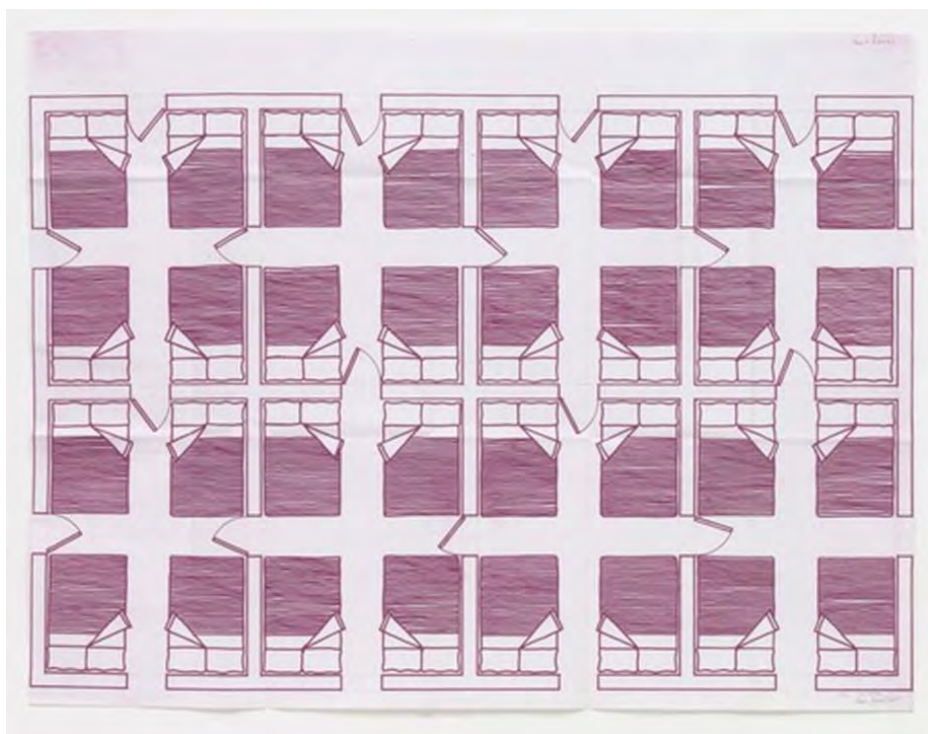
Piezas como *Planta*, *Ciudade* o *Rua*, son claros ejemplos de cartografías de los usos y costumbres en el espacio urbano, de cómo los objetos han homogeneizado y automatizado las acciones y funciones de lo cotidiano. Las heliografías donde los protagonistas son las camas me hacen pensar en una funcionalización del descanso: donde el acto de restaurar nuestro cuerpo del desgaste diario no nos hace seres estables sino instrumentos productivos. León dice de su obra: “Cuando las veo terminadas, mi propia interpretación, que no limita ni excluye otras, expresan lo absurdo de la sociedad actual, esa suerte de locura cotidiana necesaria para que todo parezca normal”.⁴⁴ Estos mapas del accionar cotidiano son una ventana hacia los tiempos de la repetición: la copia de la copia, de la copia, de la copia; del círculo infinito de una rutina homogénea, donde hasta nuestra capacidad de soñar intenta ser cuadrículada.

Al final del día, ¿Cuál es el papel del artista? Néstor García Canclini a propósito de la obra de Ferrari menciona lo siguiente:

⁴³ Ibid.p.34

⁴⁴ Ibid.p.74

En un mercado que busca expandirse, la tarea del artista no es retraerse a los usos exclusivos y las técnicas originales, sino introducir en la multiplicación, mediante las técnicas más rutinarias, el sentido de lo efímero y lo plural, propagar el juego y el humor, inventar lenguajes balbuceantes.⁴⁵



León Ferrari, *Camas*, Impresión heliográfica, 95x110 cm. 1982.

“No es que los movimientos me sean fáciles. En mi cuarto nos alojamos veintiséis. Para mover los pies tengo que molestar a los que se acurrucan en el suelo, me abro paso entre las rodillas de los que están sentados en la cómoda y los codos de los que se turnan para apoyarse en la cama: todas personas amables, por suerte.”⁴⁶

⁴⁵ Ibid., p.27

⁴⁶ CALVINO, Op. cit., p.155

Maurilia



Gerardo Suter, parte del proyecto *DF penúltima región*, fotografía digital intervenida, medidas variables, 2011.

Al inicio del libro titulado *Función de media noche* José Joaquín Blanco nos da la bienvenida con un párrafo que pone en palabras el interminable ir y venir de la imagen de la ciudad: “La patria tiene grúas, bull dozers y camiones de mudanza; parece moverse todo el tiempo-mejor dicho, andar todo el tiempo moviendo las cosas y a las gentes: alzando bardas, derrumbando unos edificios para levantar otros, destrozando y fabricando panoramas”⁴⁷

⁴⁷ BIANCO José Joaquín, *Función de media noche*, Era, México, 2003, p.11

La penúltima región es un territorio de incertidumbre donde la ciudad se construye a partir de capas que dejan entrever imágenes del pasado, historias presentes y futuros inciertos. Nos encontramos con un espacio que se construye, destruye, reestructura y no termina de transformarse.



Gerardo Suter, parte del proyecto *DF penúltima región*, fotografía digital editada, 2011.

Si la memoria misma es un devenir de imágenes fugaces y la memoria de la ciudad se construye a partir de imágenes indeterminadas ¿Qué es lo que queda entonces?

Gerardo Suter (Buenos Aires 1957) trabaja con proyectos específicos para sitios. En la exposición *Df Penúltima Región* realizada en 2011 en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, trata de generar un ambiente a partir del montaje o de pensar la exposición en su totalidad como una sola pieza. ¿Qué parte del proceso es en el

que se encuentra la ciudad en sus múltiples caras? ¿Es en verdad un documento objetivo la fotografía? Son algunas de las preguntas que se desprenden al haber realizado el recorrido de esta instalación.



Gerardo Suter, parte del proyecto *DF penúltima región*. Fotografía digital, 2011.

No solo es importante lo que la imagen nos está contando, la suma de todos los elementos que componen la obra son fundamentales para generar una metáfora de la ciudad de México. Emplea soportes no convencionales de la fotografía como yeso, láminas de acero, lonas, proyección en muros; texturas tanto visuales como físicas. Los soportes son elementos activos. La atmosfera que se genera a partir del conjunto soportes, escalas, imagen, sonido, video, espacio y tiempo intentan seducir en su totalidad a nuestras percepciones y conforman la pieza en su totalidad, más que una exposición fotográfica, se convierte en una instalación en la que texturas, imágenes y sobre posición de capas es la misma estructura que encontramos de la ciudad de México, un palimpsesto poliédrico ⁴⁸ dicho en

⁴⁷ - Si pensamos el palimpsesto como el resultado visual de un texto o un documento que ha sido borrado para dar paso a una nueva escritura sobre este, pero en el cual existe una huella o presencia latente de los escritos anteriores, podemos rápidamente adjudicarle a la ciudad de México el término de palimpsesto poliédrico.

palabras del autor. El ordenamiento urbano de la ciudad se ve revelado al realizar una vista de azotea donde se hace evidente la imposibilidad de abarcar el territorio. La ciudad inasible, por todas partes se adhieren capas a las ya existentes, capas de tiempo que no ceden y resisten a ser víctimas del paso del tiempo:

Ininterrumpidamente surgen nuevos estratos a lo largo y ancho de la ciudad, y lo que observamos en todo momento es algo inacabado y en continuo proceso: desde hace tiempo, la presencia de una penúltima zona en el DF resulta la regla y no la excepción, una penúltima región que aparece en la periferia, en el centro, en cualquier zona intermedia, diferente dependiendo del lugar pero siempre presente ⁴⁹

Un palimpsesto poliédrico donde por todas partes se adhieren capas, no se sabe si hay una construcción, deconstrucción, reconstrucción. Hace evidente este palimpsesto; la ciudad sobre la ciudad, capa tras capa se va configurando, en una variedad amplia de materiales. Las fotografías son registro histórico y propuesta plástica, el binomio imagen-documento es una constante en este proyecto. La imagen y el medio con el cual se construye la obra tienen una importancia equivalente. La fotografía juega un papel de testimonio histórico y a la vez construcción estética. Un lenguaje que tradicionalmente es relacionado con la objetividad, se encuentra cuestionado por lo subjetivo de las imágenes y la intención de reforzar la inestabilidad de la apariencia citadina como territorio indeterminado.

¿Cómo lograr una imagen creíble de la ciudad? Lejos de intentar construir una visión coherente y comprensible de la ciudad, de racionalizarla, como lo hubiera hecho la fotografía urbanística moderna, Gerardo utiliza una estrategia diferente, basada en una lógica paradójica, estética e imaginaria. A partir de un tejido varía do de motivos históricos, arquitectónicos y monumentales, construye en sus fotos lugares reales pero con una cualidad quimérica: espacios que, como la actual Ciudad de México, desafían nuestras coordenadas lógicas de orden y unidad.

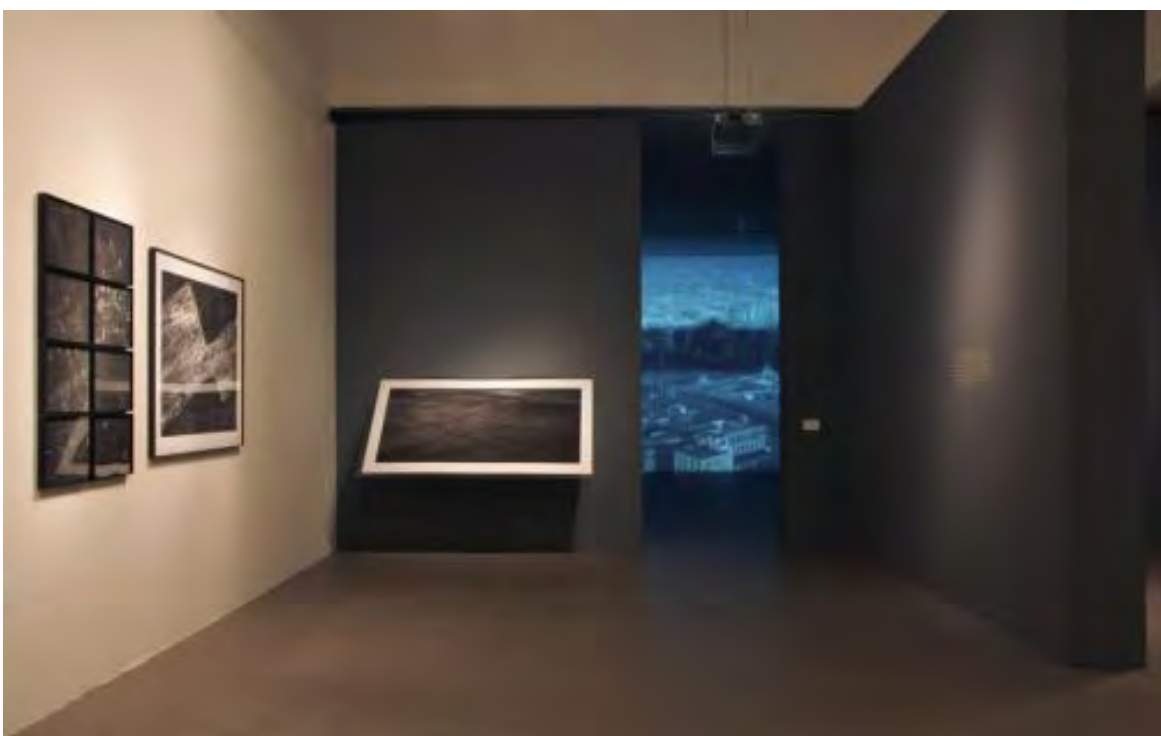
En una entrevista realizada para *Cuartoscuro* al preguntársele ¿Qué busca un artista? Responde:

Tratar de comunicar su visión del mundo. Es lo mismo que hace cualquier otra disciplina. El tema de la ciudad lo han abordado desde distintas perspectivas. Carlos Fuentes tiene su perspectiva literaria, Pablo Ortiz Monasterio tuvo su visión cuando hizo su libro, Néstor

⁴⁹ SUTER Gerardo, *DF Penúltima región* bitácora 2005-2011, FONCA, México, 2012, p.7

García Canclini tiene una visión desde la sociología y la antropología, Juan Villoro desde la crónica... Lo que uno quiere es tratar de transmitir una visión desde lo que uno cree que sabe hacer. El artista trata de dar su visión personal. El físico o el químico tendrán la suya. Lo rico es tener todas esas aproximaciones, no hay ninguna que sea mejor que la otra, todas están en el mismo lugar⁵⁰.

Marco Polo llega a tecla y se encuentra con un enorme empresa; la construcción eterna de un territorio, ¿Qué sentido tienen vuestras obras?, pregunta el gran viajero comerciante, ¿Cuál es el fin de una ciudad en construcción sino una ciudad? .Te lo mostraremos apenas termine la jornada, responden. El trabajo cesa al atardecer. Cae la noche sobre las obras. Es una noche estrellada. –Este es el proyecto- dicen.⁵¹



Gerardo Suter, parte del proyecto *DF penúltima región*. 2011

⁵⁰ - <http://cuartoscuro.com.mx/2011/10/df-penultima-region-entrevista-a-gerardo-suter> 10/04/2013

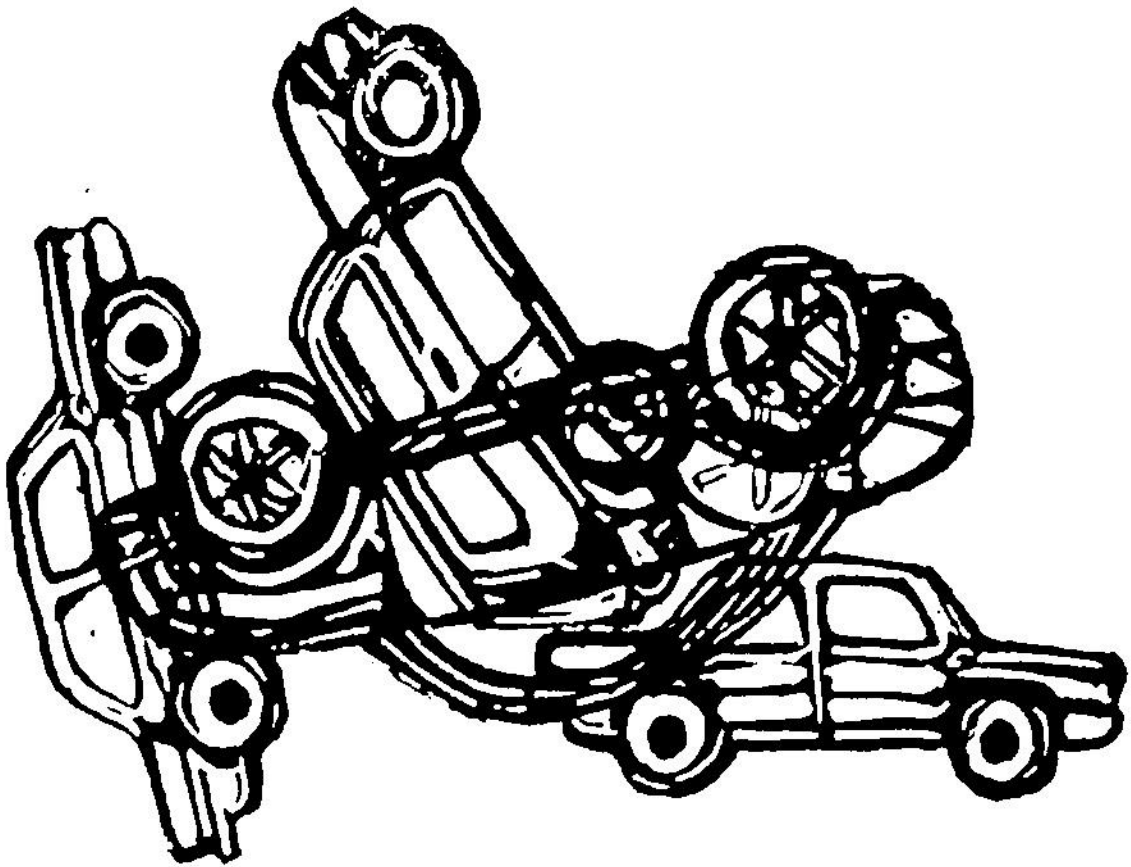
⁵¹ Calvino, Op. cit., p.136



Gerardo Suter, parte del proyecto *DF penúltima región*, video-instalación, 2011.

Los dos artistas abordan la ciudad. Pero sus propuestas difieren. Suter habla de las capas de la historia que construyen nuestra identidad, Ferrari nos dice que esa identidad es impuesta, estandarizada, hemos sido normatizados; transformados en seres prácticos y funcionales. Suter menciona que esta acumulación también es de polvo, de humo, de residuos que nublan la vista. Que la tierra ya sea en forma de bloques concretos o partículas en el viento se va acentando y transformando el paisaje. Ferrari habla de estos lugares ascéticos, neuróticos, vigilados para que *funcionen a la perfección*; lugares que alienan a la humanidad. Al final los dos señalan una condición crítica de la urbe, de ciudades colapsadas por sus excesos.

Capitulo IV



El cráter que nos vio nacer

Lo que estaba ante ella no era una ciudad, era una extensa masa de alquitrán que al enfriarse se había moldeado a sí misma en forma de casas, tejados, chimeneas, todo muerto, todo apagado.

JOSÉ Saramago *Ensayo sobre la ceguera*

¿Qué imagen tenemos de la ciudad? ¿Cómo afecta nuestra forma de actuar y de ver el espacio que habitamos?, el texto que a continuación se presenta, es antes que otra cosa una serie de reflexiones descriptivas de la imagen de la ciudad, con el fin de evidenciar que estamos visualmente sumergidos en el exceso y la inmediatez que homogeniza y anula. Si bien el cine y la fotografía son los encargados de documentar de una forma extraordinaria a la ciudad como tema, protagonista y escenario, no podemos olvidar para nada el film *Metrópolis* del maestro Fritz Lang o *Blade Runner* de Ridley Scott, ambas una crítica apocalíptica de los ideales del progreso. Por otro lado, las fotografías de Héctor García o Enrique Metinides ambos capturando momentos que han quedado dentro del imaginario de la ciudad de México, las prácticas *tradicionales* de las artes plásticas también dieron resultados importantes y trascendentes dentro de la historia del arte.

Todo arte es un documento de su tiempo, y los artistas somos o intentamos ser testigos que representan lo que perciben. Así, cada obra es un reflejo del lugar donde nació; por mucha globalización que nos arrobe, la posición geográfica determina nuestros actos.

El territorio o el lugar donde estamos situados nos determinan emocionalmente y también es resultado del espíritu de los tiempos. La representación de la ciudad también proyecta el estado emocional del artista, por ejemplo Ludwing Meidner: “su profundo desasosiego lo empujó a llevar una vida de vagabundo, y mientras exploraba el mundo pintó sus grandes ciudades cuya febril confusión reflejaba el



Ludwig Meidner, *La ciudad incendiada*, Óleo sobre tela, 66.5x78.5 cm, 1913.

estado de su propia mente”.⁵² También el modo de representación es tomado en cuenta por Kokoschka:

Por lo general pintaba las ciudades desde un punto de vista elevado, que le permitía obtener una perspectiva general, una imagen que abarcara su fisonomía y su carácter global. Así sus pinturas de ciudades, la gloria de su época de madurez, son en realidad una especie de retratos.⁵³

Meidner representa a través de la ciudad el espíritu de su tiempo:

⁵² RUHRBERG- Schnekenburger-Fricke- Honnef, *Arte del Siglo XX*, Taschen, Barcelona, 2012, p.62

⁵³ RUHRBERG - Schnekenburger-Fricke- Honnef, Op. cit., p.62

Las líneas salvajemente ondulantes; la extremada distorsión; las perspectivas desordenadas en las vistas de ciudades, cuyos edificios parecen haber sido sacudidos por un terremoto y encontrarse a punto de derrumbarse, donde el suelo desaparece bajo nuestros pies y el cielo se incendia o desintegra ante nuestros ojos y en medio de este caos, el hombre sólo y abandonado: el propio Meidner.⁵⁴

Grandes representantes de la influencia política y la imagen del progreso (pilar de las grandes ciudades), son los iconoclastas futuristas italianos. Eran una gran maquina furiosa de vanguardia, “la urgente necesidad de tener un papel, de recuperar una importancia internacional en el arte, muy acentuada por el chovinismo y por una fe ingenuamente positiva en el progreso, produjo el florecimiento, breve aunque de enormes consecuencias, del arte futurista”.⁵⁵ Y que mejores representantes de la velocidad y un enfermo deseo de progreso por el progreso:

Mucho antes que Mussolini, los futuristas y los que les prepararon el terreno alababan al imperialismo, ensalzaban la guerra como un baño de balas sublime y purificador: la única higiene para el mundo. Además de una vida injusta, que era una batalla en que los fuertes prevalecían por encima de los débiles, y buscaban la aventura por sí misma. Incluso el arte, afirmaban, sólo podía ser violencia; crueldad.⁵⁶

El dinamismo, el movimiento y la velocidad eran su inspiración. Independientemente de las ideas fascista-terroristas que los engendraron, la pintura futurista es un gran ejemplo del arte como documento de una época:

En 1912, la galería Bernheim-Jeune de París no sólo dio a los futuristas la oportunidad de que expusieran su obra sino también una ocasión para describir lo que distinguía su posición de la del cubismo. En pocas palabras consistía entre la diferencia entre movilidad (cubismo) y movimiento (futurismo).⁵⁷

⁵⁴ Ibid. , p.62

⁵⁵ Ibid., p.63

⁵⁶ Ibid., p. 84

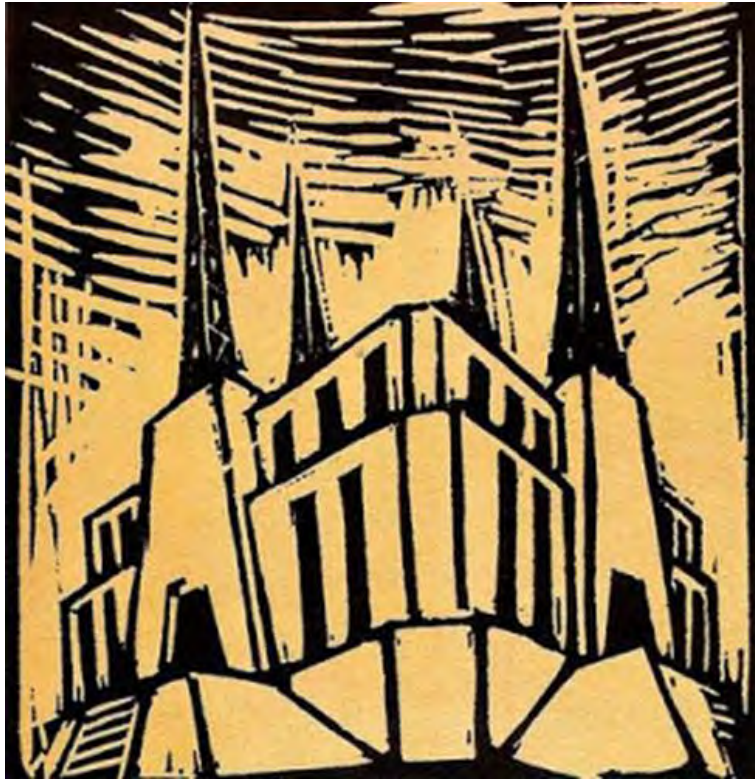
⁵⁷ Ibid., p. 85

De la representación escenográfica del espacio al a representación activa del espacio. “El ruido y la confusión, la provocación y la excitación a cualquier precio fueron los rasgos propios de la agitación futurista”.⁵⁸



Umberto Boccioni, *La calle penetra en el edificio*, óleo sobre tela, 100x106.5 cm, 1911.

⁵⁸ Ibid., p. 85



Ramón Alva de la Canal, *Estación radial*, Xilografía, ilustración para libro, 1926.

De este lado del planeta unos años más tarde, surge el movimiento *estridentista* influenciado por el expresionismo y más aún por el futurismo italiano:

Justo por ese apego a modelos externos, podría argüirse que fue una vanguardia refleja, subsidiaria; sin embargo, no es por su mayor o menor carga de originalidad en la propuesta por lo que podemos legitimarlo, sino a partir del peculiar contexto social donde actuó y de la creatividad aplicada en transformarlo.⁵⁹

Claro que las condiciones y los ideales fueron distintos (incluso los ideales de muchos de sus integrantes eran completamente antagónicos a los ideales

⁵⁹ KRIEGER Peter , *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006, p.94

fascistas del futurismo), Los ideales de la modernidad europea siempre se han querido alcanzar por los pueblos latinoamericanos pero se ajustan a factores políticos y económicos muy distintos a los países de primer mundo:

Quizá nada configuró tanto al estridentismo como su condición periférica de modernidad distinta; se trataba de una vanguardia de vanguardias, con una estrategia global de implantación de la nueva sensibilidad, y no de una tendencia artística específica⁶⁰.

No era pues una apología a la modernidad, a la velocidad o al progreso, más bien la asimilación de que los modos de producción estaban cambiando y por lo tanto la forma de percibir y la sensibilidad de los habitantes de la ciudad se encontraba en un proceso de transformación importante dentro de la historia:

En ese sentido, el abstraccionismo, vía de acercamiento a lo real como acontecer múltiple, fragmentario, sólo superable mediante la subjetividad y la expansión sensorial, pasó a ser un sitio de encuentro de lo emocional con el movimiento de la vida urbana, especie de precipitado de esa simultaneidad de armonías logradas sin tiempo, ni espacio, ni sujeto. Y es cierto que hay un desmonte irónico del pasado, junto con el culto a la velocidad, atributo fundamental, y una pauta de vida que sólo podría ser la de la gran urbe y su masa indiferenciada.⁶¹



Fermín Revueltas, *El café de cinco centavos*,

Acuarela sobre papel, 13.3x10.6 cm, 1924.

⁶⁰ KRIEGER, Op. cit., p.94

⁶¹ Ibid., p. 95

Pusieron mucho interés en los medios de comunicación radiofónicos como en la publicidad; el diseño de carteles y editorial. Aparatos y más aparatos mediáticos; el teléfono, el telégrafo la radio y la prensa dejaron su huella en dicha propuesta. De ninguna manera nos podemos olvidar de los medios de transporte:

Luego del surgimiento de un mundo mecánico acelerado, realidad inédita e inaprehensible desde los viejos cánones perceptivos, las nociones de tiempo y espacio dieron un vuelco total y respondió con fervor a la trinidad mitológica de los medios de transporte: el auto, el avión y la locomotora.⁶²

Sin duda es la vanguardia mexicana que intenta darle un sentido estético a la vida de la ciudad:

Así, la aspiración de modernidad del grupo consignó acciones y emociones humanas dentro de una poética salpicada por lo radiográfico, prisma, galvanizado, voltaico, luminista, electrizado, inalámbrico, simultaneísta, automático, cinemático, mecánico, estandarizado, ¿Con qué lenguaje daremos nosotros sentido a la ciudad del nuevo siglo? Acaso no sea impertinente preguntarnos si el futuro conserva todavía su sitio de privilegio, o ¿será que lo ya destruido es nuestro propio poder de evocación?⁶³

Casi un siglo de diferencia separa la ciudad que los estridentistas representaron y percibieron, sus vibraciones son apenas un cosquilleo comparadas con la apabullante sonoridad de *la venenosa avenida eje central* o la construcción de una nueva zona departamental. Transformaciones brutales que se amontonan en nuestros días. Pero habitar la década de los veinte con las antenas radiofónicas y los cables telegráficos obligó a que floreciera un nuevo modo de percibir las cosas reformulando los lenguajes expresivos para atrapar y plasmar la velocidad de la vida diaria lo fragmentario y simultáneo.

¿Qué característica comparten las megalópolis en Latinoamérica que alguna vez (sino es que todavía) fueron azotadas, saqueadas y mutiladas por alguna dictadura (Sao Paulo, Ciudad de México, Caracas, Buenos Aires...)? Carlos Monsiváis enumera algunas:

⁶² Ibid., p. 104

⁶³ Ibid., p. 108

- La presencia abrumadora de comercio y de la industria, que no admite espacios libres;
- Los contrastes entre riqueza y pobreza, tan impresionantes que asfixian las reflexiones;
- El culto a la modernidad, que es el gran antídoto contra la nostalgia;
- La convocatoria a la posmodernidad, distribuida en los edificios que recuerdan fotos borrosas de Dallas o Los Ángeles;
- El diluvio de franquicias (de McDonald's en adelante), las zonas de prosperidad que marcan la indistinción entre una ciudad y otra;
- La americanización, dictadura internacional a la que sólo se oponen el aspecto de las masas, el sentido del humor y las multitudes que al constituirse como tales reinventan la tradición;
- La reverencia escenográfica por el pasado (y la confusión obligada entre identidad arquitectónica y bendición presupuestal de la UNESCO)
- La economía informal como la sociedad mercantil de las banquetas;
- La medianoche colmada de travestis, los últimos defensores de la feminidad a ultranza;
- La especulación frenética, que comprime las ciudades;
- Los espectaculares de la publicidad que hacen las veces del museo o la ventana impúdica que enseña a los seres perfectos, para nuestra fortuna inaccesibles;
- Los hoteles recién construidos que al parecer llevaban siglos aguardando a que alguien los inaugurase.⁶⁴

Centro de convenciones de millones de personas, la ciudad de México, desde tiempos milenarios ha sido el lugar en donde los viajeros buscan el final del largo trayecto: aztecas, españoles, campesinos, ejércitos; estudiantes y guadalupanos, han encontrado en este territorio un pretexto para dejar su huella. Con el paso del tiempo, todo lo anterior afecto el paisaje de lo que hoy conocemos como una de las ciudades más grandes del mundo:

La ciudad es un motivo que converge, limita y consuena con nada menos que el motivo de la civilización misma, se dimensiona lo que está en juego de su existencia. De ahora en adelante reconocida como transitoria⁶⁵.

Se configura como una intención de principios indefinidos. El plan de la ciudad es un universo de conexiones, transitoriedades; construida a partir de lo transitorio,

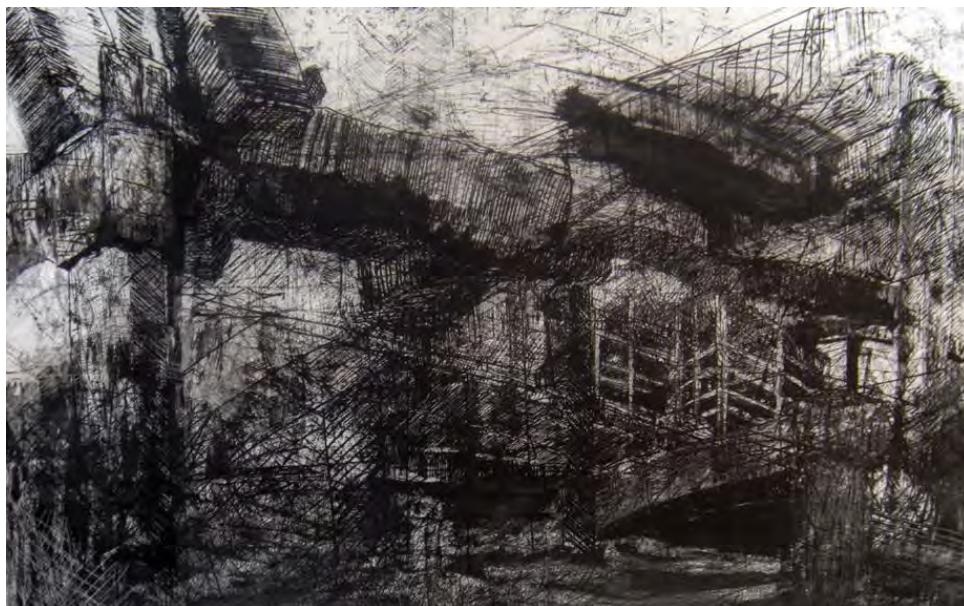
⁶⁴ MONSIVÁIS, Op. cit., p. 24

⁶⁵ NANCY Jean-Luc, *La ciudad a lo lejos*, Bordes manantial, Buenos Aires, 2013,p.32

es un territorio que se forma a partir de un proyecto indefinido, sitio de transformación y metamorfosis.

Después de tanto ir y venir de personas, algunos decidieron quedarse a vivir por estos lares, poco a poco se fueron asentando alrededor del centro de la ciudad. Y así ha sucedido a través de décadas y décadas, lo que se conoce como periférico de límite solo tiene el nombre, a tal grado que ya hasta tiene un segundo piso (que no sé si es para agilizar la vialidad o para marcarle el límite periférico a la gran cantidad de edificios que este lleva dentro de sí).

Los cerros y montañas, que alguna vez José María Velasco pinto de verde, ahora no son más que estructuras modeladas por grises geométricos y algún que otro azul o amarillo pálido. A veces uno pensaría que lo único que se salva de esta acumulación exagerada de estructuras es el cielo pero, el horror vacío se apodera de la situación y nos pone ante nuestros ojos los espectaculares y los distribuidores viales, los postes de luz y los cables. ¿Acaso es que existe una cantidad exagerada de población? O simplemente, ¿existe una necesidad por la acumulación de objetos a nuestro alrededor? Puede existir un antecedente de la acumulación y el amontonamiento en el Churrigüesco, e incluso una noción fundamental de la cultura mexicana resultado de la mano de las culturas prehispánicas aplicada a los preceptos barrocos. Por el momento no me detendré en este tema pero si resulta interesante plantarlo como pilar de la cultura visual resultado del periodo conquista- colonia.



Raúl Cadena Rosas, *Palinodia del polvo*, Aguafuerte, 40x60cm, 2013.

Esta como todas las ciudades no escapa de la sociedad del consumo. Todo está subordinado por el sistema de los objetos. El sistema de producción en masa. También la humanidad o por lo menos en la ciudad de México, las personas se han estado reproduciendo cual envases de refresco. Según datos del INEGI, un bebé por minuto para esta porción de tierra. Por consiguiente los lugares donde toda esta población en crecimiento tiene que habitar, aumentan de manera proporcional o desproporcional. Esto ha generado la necesidad de construir casas de una forma sencilla y con la única función de contener a las personas. Cajas o huacales pareciera que cubren el suelo del valle de México. A tal grado que se ha visto en la necesidad de construir más y más pisos (niveles en las casas), o gracias a la falta de espacios se ha optado por la creación de departamentos.



Raúl Cadena Rosas, Nos han negado el cielo (*Carceri*), aguafuerte, 50x60 cm, 2013.

Crece hacia arriba porque arrasó con su horizontalidad. Es un movimiento que se desborda y expande. Un centro que se proyecta, es la *masificación* de las cosas en dos sentidos: la producción masiva de objetos (casas-dormitorio, modulares y estandarizadas) y la masa homogénea denominada mancha urbana. La Acumulación y la constante transformación hacen que difícilmente podamos abarcar su totalidad, Jean-Luc Nancy llama a esto *coexistencias no-totalizables*

Es una convergencia, una proyección siempre “Está a la espera de su figura, la busca, la proyecta.”⁶⁶ Dicha proyección la dota de un aparente movimiento infinito, poner y quitar; volver a poner. Una acción incansable de superposiciones que hacen que la imagen se desborde o se densifique. Se presenta como un atascamiento, espacio indefinido e indiferente; *un aturdimiento maniático*.

Devoramos visualmente a la ciudad cual *fastfood*, sin saborearla, si la comida rápida cumple la función de alimentarnos (cúspide de las necesidades funcionalizadas) también cumple la función de *situarnos: estoy entre el Seven y el Oxxo bajo el anuncio de Coca Cola...* (cúspide del monopolio y la pérdida de identidad territorial). El paisaje urbano se ha abandonado a su suerte, la rentabilidad de los espacios citadinos se antepone a cualquier noción de armonía o belleza. El panorama parece homogéneo, como un escenario salido de *Don gato y su pandilla* (tal vez ese *loop* interminable después de todo no estaba determinado por factores económicos de producción). Por más que existan diferencias como lo son las clases sociales, la ciudad se amasa en un gris turbio, de la misma manera en que lo hacen las barras de plastilina al mezclarse; el xilófono se vuelve una enorme chimenea de fábrica.

De ser un símbolo de la dominación de la naturaleza a ser *de naturaleza salvaje*. La ciudad deja de ser aquello que nos protegía de las fuerzas telúricas y bestias feroces a ser agresiva y desbordada: excesiva en su tratamiento y transformación.

Somos o nos hemos vuelto seres anónimos, seres herméticos, ensimismados, *estandarizados* en la gran masa de los *individuos* (eres especial... igual que los demás...) cosificados cual objetos desechables. No hay lugar para la reflexión todo es movimiento. Habitamos estos lugares que afectan nuestro modo de ver el espacio, la cosificación de la vida nos hace idénticos e intercambiables, uniformes y monótonos. Anulando cualquier dignidad. La constante transformación nos mantiene en un perpetuo (¡vaya ironía!) estado de indeterminación. Este enorme sentimiento de inquietud, de gran desasosiego queda plasmado un poema del maestro Rubén Bonifaz Nuño:

⁶⁶ Nancy Jean-Luc, *La ciudad a lo lejos*, Bordes manantial, Buenos Aires, 2013, p.11

...Yo miro esto que pesa inmensamente,

Que sube a fuerza contra el peso

De la noche geográfica.

Esta mole sonámbula y regida;

Materia convocada y dócil

De banquetas y lámparas y muros.

Densa expresión conmovedora

De miedos primordiales; artificio

Que por decreto de los hombres

Establece las cosas, y las deja

Serviles ya, sumisas, protectoras.

Sítio de piedras y madera, jerarquía

De materiales ordenados

Que asila, como un barco entre la lluvia,

Su cargamento de dormidos.

Esto que vive, esto que pesa, miro.

Yo miro la ciudad a media noche

Como un taller en huelga...⁶⁷

Cuando el entorno se vuelve más un acto (acción) que un escenario (espacio) la turbulencia de los lugares marca el ritmo de vida de los cuerpos, todo está en movimiento; los *perros calientes* se pasean de mano en mano todas las noches y las *guajolotas* extraordinariamente vuelan todas las mañanas y si seguimos dentro de la metáfora gastronómica nos damos cuenta que aquella expresión de *nunca cagues donde comes* es la falacia que los envases de refrescos desmienten de sobremanera. Por cierto, se dice que la tele-transportación ya existe y es un invento mexicano (como la televisión a color...) pero la economía de la ciudad se vendría abajo (y con ella los pretextos), por lo tanto la mexicanidad. Ya lo dijo Vicente Guerrero: *El varo es primero*.

⁶⁷BONIFAZ Nuño Rubén, *Fuego de pobres*, México, FCE, 2000. Pp. 9-10.

Ciudades visibles

Las masas son cerriles, viles, groseras, homicidas y despreciables. Donde actúa la masa hay siempre sangre, ferocidad e injusticia.

ENRIQUE Jardiel Poncela *La tournée de Dios*

Pareciera que los ciudadanos van teniendo menos personalidad y más -¿Cómo decirlo?- citadineidad.

JOSÉ Joaquín Blanco *Función de media noche*

Quien asistía a un sermón, creía de buena fe que lo importante era el sermón, y se habría mostrado sorprendido, o tal vez incluso indignado, si, alguien le hubiese sugerido que lo que le causaba satisfacción era el gran número de oyentes más que el sermón mismo

ELÍAS Canetti *Masa y Poder*

Sigamos hablando de la ciudad y su exceso, y de cómo se hace evidente al verla panorámicamente. Tratemos de imaginar un macrocosmos, donde nosotros (los ciudadanos) somos los seres que organizan a un ente masudo y amorfo (si el lector es un poco drástico en su crítica a la humanidad y su actuar en el planeta, imaginará a la gran urbe como un gran cáncer, de esos más malignos, y a los ciudadanos como *células atrofiadas* que se reproducen como búlgaros en leche fresca), teniendo esta imagen presente, y la relación clínica adecuada, nos empezamos a dar cuenta que dejamos de funcionar como individuos y respondemos a los factores homogeneizadores del exterior:

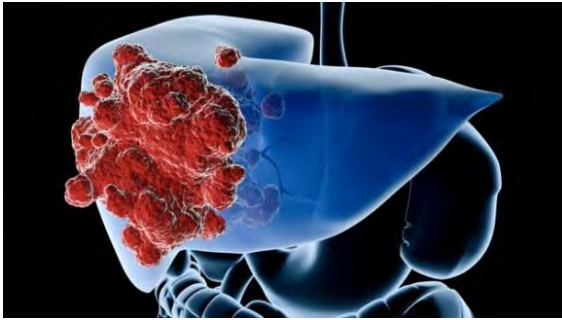


Imagen que esquematiza un cáncer de hígado



2Raúl C. R. Mancha urbana, grabado en linóleo, 2013.

La ciudad impone una norma de vida unificadora. Nadie sabe exacta y cabalmente cuál es, y nadie la llena por completo. Ella es la perfecta, la completa, el modelo al que tan mal se adaptan sus habitantes. Y a veces, cuando alguien se deprime porque algo anda mal en él mismo y trata de hurgar en su intimidad para detectar errores y corregirlos, se equivoca. Habría que decirse: La ciudad es más yo mismo que yo; desde antes que yo naciera todo a conspirado para irme formando a su manera, de modo que ningún examen de conciencia puede ser íntimo, como si el individuo fuera un ser independiente, sino exterior; y todos los problemas del ciudadano se reducen al de su adaptación o inadecuación al modelo de vida de la ciudad. Un modelo tácito y general, al que acaso sólo podríamos acercarnos racionalmente siguiendo la norma de whitehead, que propone encontrar en lo no cuestionado lo fundamental de una época. Así lo fundamental en la conciencia de un ciudadano sería lo que es tan exterior, tan objetivo y aparentemente natural, tan cosa de la ciudad, que no se le considera íntimo.⁶⁸

Sí, la ciudad es un ser vivo no totalizable, pero con tendencias homogéneas que, nos sume en un estado desasosiego por su exceso, es una gran mancha gris en la zona conurbada; un amontonamiento intrincado el ser vista desde sus entrañas:

Las mallas de la megalópolis, a veces estructuran la mancha en una abstracción solamente comprensible desde la vista aérea o el dibujo urbanístico. Parece paradójico que la pérdida de los contornos de la ciudad se exprese en módulos claros. No obstante, tal microfísica del poder (Michel Foucault), desde la perspectiva terrestre de la vida cotidiana, puede causar temores espaciales de desubicación, de pérdida del hogar-.⁶⁹ Contradictoriamente la

⁶⁸ BLANCO, Op. cit., p.53

⁶⁹ KRIEGER, Op. cit., p.41

geometría (la racionalización de la tierra) se traiciona. Eckhart Ribbeck ha dicho que -Se ha impuesto un tipo de construcción casi uniforme: una edificación minimalista... Esta táctica sirve para combinar espacios como para consolidarlos y desarrollarlos... Es una unidad de medida modular pues son células espaciales de cuatro por cuatro metros que se unifican para formar plantas⁷⁰

Espacios que se acartonan-encajonan como contenedores. La *geometría variable que desafía a la geometría* de la cual habla Nancy es el resultado de la indefinición a partir del desbordamiento, saturación en el cual estamos inmersos los habitantes de la megalópolis. Saturación de lugares estandarizados.

Y ahora recuerdo al señor de la unidad habitacional donde todos los edificios son a tal punto iguales, que un día se equivocó de apartamento, halló una puerta abierta y como nadie le dijo nada lleva cinco años viviendo allí, así de vez en cuando se extraña de que si mujer no recuerda nada de la luna de miel en Cuernavaca⁷¹.

El crecimiento es tan rápido que poco a poco se vuelve imposible delimitarse, la mancha crece y ocupa todo el espacio proyectándose en todas direcciones, se habla de conurbación o megalópolis: esto equivale a decir que ya no se sabe que es una ciudad. Es una imagen que al repetirse absurdamente se pierde en si misma tornándose en una masa indefinida. Una época en la que todo limite se disuelve homogéneamente, se pierde cualquier indicio de aspecto o figura.

La ciudad vuelta en zonas: en un territorio compuesto por territorios indefinidos. Una intrincación. Hundida en el exceso: de su circulación, de su contaminación, de su absorción-indefinición; de su movimiento. Lo lleno se desborda, lo vacío... se encuentra lleno:

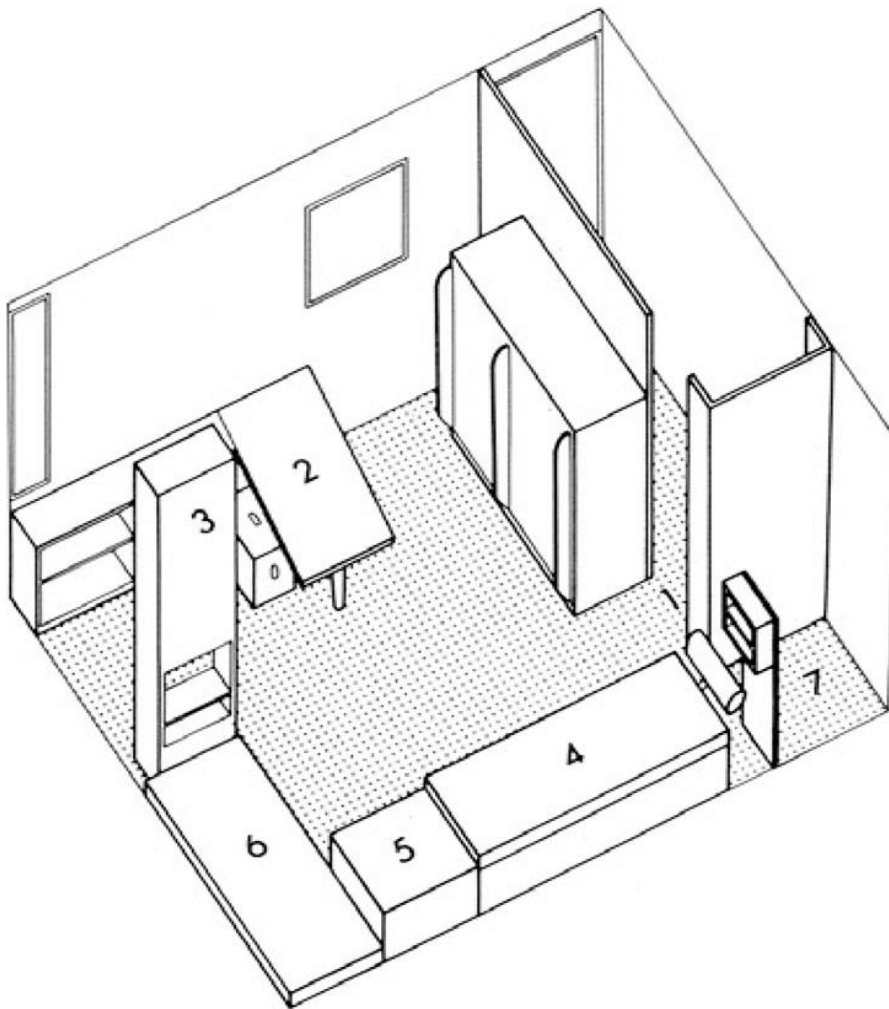
Así se opera una difusión de la ciudad, su evaporación, su disipación de funciones y lugares en espacios periféricos que se vuelven menos periféricos a medida que el centro se extravasa, sin no obstante dejar de ser central. El centro crece en todas partes y la circunferencia en ningún lado o a la inversa⁷²

⁷⁰ RIBBECK Eckhart en, *Megalópolis*, UNAM, IIE, Instituto Goethe-Inter Naciones, México, 2006, pp. 203-217

⁷¹ MONSIVÁIS, Op. cit., p.20

⁷² NANCY, Op. cit., p.34

Como dato curioso cabe agregar que el renombrado arquitecto y pintor Le Corbusier ideó un proyecto al cual tituló *le cabanon*, una habitación minimalista que según él era el modelo ideal del hombre, claro su hombre ideal (de este muchacho fasistoide) lo hacía llamar *modulor*. Este *minimal-ascetismo* de suyo refinado y opulento (que por cierto se encontraba en alguna región de Italia a las orillas del mar) se convirtió en la vivienda por ne-ce-si-dad de los habitantes de los suburbios y zonas habitacionales de los países tercermundistas.



Esquema de *Le cabanon*, de Le Corbusier, dibujo, 1952.

Problemas Gráficos de fondo y figura

Lo que tú quieres no es dibujar, es hacer dibujos...

GILBERTO Aceves Navarro

Este último capítulo es una pequeña autobiografía de la etapa universitaria y mi producción durante esta. Las imágenes que a continuación se presentan son de maestros y colegas que también han abordado el tema de la ciudad, me pareció importante resaltar los múltiples puntos de vista que un mismo tema dispara. Para complementar los textos también hay imágenes de mi autoría. No es una comparación de calidad. Es una documentación; un registro de los que desarrollamos el mismo tema y cómo de alguna u otra forma nos negamos, influenciamos o retroalimentamos.

Cuando uno entra a la Licenciatura (o por lo menos en mi caso), no se imagina a ciencia cierta qué es lo que tal o cuál disciplina desarrollan en el mundo real. Puede pasar que imaginemos a los estudiantes de geografía dándose la vida padre coloreando mapas y ubicando a Laos en el globo, que los contadores son tacaños y avaros, que los médicos toman mucho jugo de naranja; ese que sacan de tanto aprender a inyectar o que la moral es un árbol que da moras... tenemos idealizaciones de lo poco que conocemos de las cosas, en este caso, del arte y las disciplinas artísticas. Yo era aquel típico adolescente que, sus referentes artísticos eran Leonardo y Dalí. No tenía idea de la gran maraña que se me vendría encima.

Los primeros días los viví como si estuviera siendo víctima de los productores de *La Risa en Vacaciones*: El primer día no llegó nuestro maestro (estuvimos picándonos los ojos de siete a once), cuando por fin nos atrevimos a hablar entre nosotros, estábamos comparando y presumiendo quién vivía más cerca o más lejos, Omar respondió: Oaxaca; todos volvimos a quedarnos callados.

El segundo día, que era martes naturalmente, nos tocaba dibujo a primera hora. Aquí pasaron dos acontecimientos: Primero llegó un sujeto que parecía salido de las filas de la *Rebel* (pronto descubriría que era Juan, ayudante del maestro Eduardo Ortiz, con el cual varios años más adelante realizaría mi servicio social en el taller de Xilografía) yo pensé que estaba siendo parte de una novatada. Lo segundo fue que en efecto, en las escuelas de arte las personas se encueran para que las dibujes...



Fanuvy Núñez Aguilera, *¿Facilidades de pago?*, Xilografía y aguafuerte, medidas variables, 2011.

Cuando por fin llegó el maestro de Educación Visual (que fue hasta la siguiente semana), un tipo extremadamente delgado con una playera cuello setentero estampada con gallos negros (Fanuvy) entró al salón, parecía otro Alumno de último semestre, pero en este caso, salido del auditorio Che Guevara. En mi mente pensé: “ora si ya nos novatearon” (sic). Hasta la fecha sigo pensando que

la *novatada* con Fanuvy nunca terminó, pero él fue un factor determinante para que muchos del salón enfocáramos nuestro interés en la gráfica.

El primer año fue una especie de propedéutico para los que no teníamos ni idea, para los que sí, seguramente fue aburridísimo. Eso podría explicar los altos niveles de alcoholismo.



Fanuvy Núñez Aguilera, *Ahorita Venimos*, Xilografía, 60x180 cm, 2005.

Cuando por fin nos tocó elegir talleres, influido por el maestro Fanuvy, decidí que quería entrar a grabado en madera con el Maestro Pedro Ascencio Mateos. Tiempo después entre al Taller de la maestra María Eugenia Figueroa y el maestro Jesús Martínez, estos dos talleres fueron parte fundamental en mi formación como artista.

Comenzaré hablando sobre mi experiencia con la Xilografía. Enérgico y contundente, el grabado en relieve fue una de las primeras técnicas de reproducción de imágenes que la humanidad inventó. Si bien lleva poco más de seis siglos desde su florecimiento en Europa, tardó bastante tiempo para que los artistas lo comenzaran a considerar como una herramienta útil para la producción plástica *seria*. Se utilizaba para la producción de barajas, juegos de mesa,



Raúl Cadena Rosas, detalle de: *la mina de arena*, Xilografía, 2011.

hojas volantes, reproducciones de pinturas y folletos religiosos. Hasta que adquirió un cierto respeto dentro de las artes gráficas. Cabe destacar que como medio de comunicación del *pueblo* fue fundamental hasta que la reproductibilidad técnica alcanzó nuevos horizontes.

Pero los siguientes párrafos no pretenden indagar dentro de los surcos históricos del grabado en relieve, de lo que yo quiero hablar es por qué me llamó la atención y decidí aprenderlo (si usted amigo lector, desea saber más sobre la historia del grabado en madera, vaya con entusiasmo contagioso a conseguir el libro que Paul Westheim que dedicó a esta disciplina).

Pasará un buen tiempo hasta que las vanguardias postren su mirada en esta antigua disciplina, en específico, los expresionistas alemanes. La fuerza y el impacto que manan las estampas paridas por la placa de madera brindan eso

que hace que el medio se vuelva parte del fin. Pensemos en Kirchner, Nolde, Munch.



Noel Rodríguez, México D.F, Xilografía, 100x173 cm, 2005.

Ahora regresemos a América Latina unas cuantas décadas atrás, finales del siglo antepasado y comienzos del siglo XX, otra característica del grabado en relieve es su economía, en todos sentidos, es barato y se vale de elementos gráficos aparentemente sencillos para su existencia. La impresión ejerce una gran agresividad contra el papel, la huella es grande, el alto contraste reafirma la cuestión de impacto.

Ya después descubrí que en el taller del maestro Pedro, el grabado, no era tan barato como parece.

Los primeros ensayos *serios* llegaron aquí. Eran finales del 2010 y *la guerra contra el narco* de Calderón aún no nos enseñaba realmente sus indignas consecuencias. Decidí abordar el tema, en un intento más ingenuo que otra cosa, de seguir una tradición (Goya, desastres...) pues se nos pedía realizar una serie de 8 grabados desarrollando un tema.



Noel Rodríguez, *México D.F.*, Xilografía, 100x173 cm, 2005

Con el paso del tiempo, mi interés por las artes creció de una forma considerable y empecé a profundizar tanto en mis investigaciones teóricas como prácticas. Uno de los factores que marco mi formación en la carrera es el descubrimiento de algunos de los grandes cronistas de la ciudad de México (por recomendación de Sergio, adjunto de Pedro), principalmente los cronistas de la segunda mitad del siglo XX (Carlos Monsiváis, José Joaquín Blanco, y Jorge Ibarguengoitia). Yo también quería ser un cronista pero con imágenes.

Empecé a entender a que se referían cuando decían que uno tiene que hablar de experiencias particulares para poder ser universales, así que caí en lo que la mayoría de la gente hace al ser estudiante. Hablar del cotidiano ciudadano. Qué más podemos hacer si la gran mayoría pasamos cuatro horas (o más) de traslados de la casa de nuestra mamá y nuestro papá a la escuela. Sólo vez harta gente (harta) hartos coches y hartas casas.

Creía que algunos acontecimientos que para el ciudadano común le parecerían de lo más normal, a los ajenos a esta ciudad les parecían extraordinarios. Tenía la impresión de que existían verdaderos espectáculos que eran dignos de apreciarse, totalmente gratuitos y a la vuelta de la esquina, estos abarcaban desde las vicisitudes del transporte público hasta una fuerte pelea callejera.



Raúl Cadena Rosas, *De que llegas... llegas*, xilografía, 80x120 cm, 2009.

Mi siguiente proyecto consistió en hacer carteles del *fantástico cotidiano*. Empecé a notar que me gustaba hacer ironías y una crítica del modo de vida. Aun así no estaba convencido del todo de lo que estaba haciendo.

Después de una serie de salidas del D.F. empecé a enfocarme en imágenes relativas al paisaje, al principio me llamaron la atención las zonas en las que no se sabía si era zona rural o urbana debido al avance de la mancha urbana devoradora. El famoso aforismo de Marshall McLuhan *el medio es el mensaje* se me quedó grabado en la mente. A partir de eso intenté hacer una relación entre los procesos técnicos y los resultados formales que cada disciplina, que mejor dominaba, me brindaban para realizar mis propuestas plásticas.



Raúl Cadena Rosas, *La mina de arena*, xilografía, 90x160 cm, 2011.

Uno de los primeros resultados obtenidos fue el grabado titulado “la mina de arena” donde la relación entre la destrucción.- construcción del paisaje que resulta de la explotación minera también la tiene la xilografía; tienes que devastar la madera para conseguir la imagen deseada.

Con la serie *Escenas de una modernidad informal* intentaba hacer una parodia a la configuración del paisaje en el valle de México mediante tres ideas fundamentales: La acumulación de objetos, la superposición (exagerada) de planos visuales, y la repetición de imágenes. Todo esto genera la mancha urbana. La representación de objetos de producción en masa como son las cajas o los juguetes hacen evidente como las ciudades también se construyen dentro del mismo sistema de producción de objetos. Mediante la realización de módulos que se reproducen indefinidamente la mancha urbana toma forma en las imágenes y rompe con el espacio. También creo que las cajas como motivo

corresponden al aislamiento y hermetismo; una estandarización por un miedo a ser diferente a los demás. Ocultamiento en el anonimato de la masa.



Raúl Cadena Rosas, Matriz principal para *escenas de una modernidad informal*, grabado en linóleo, 30x40 cm, 2012.

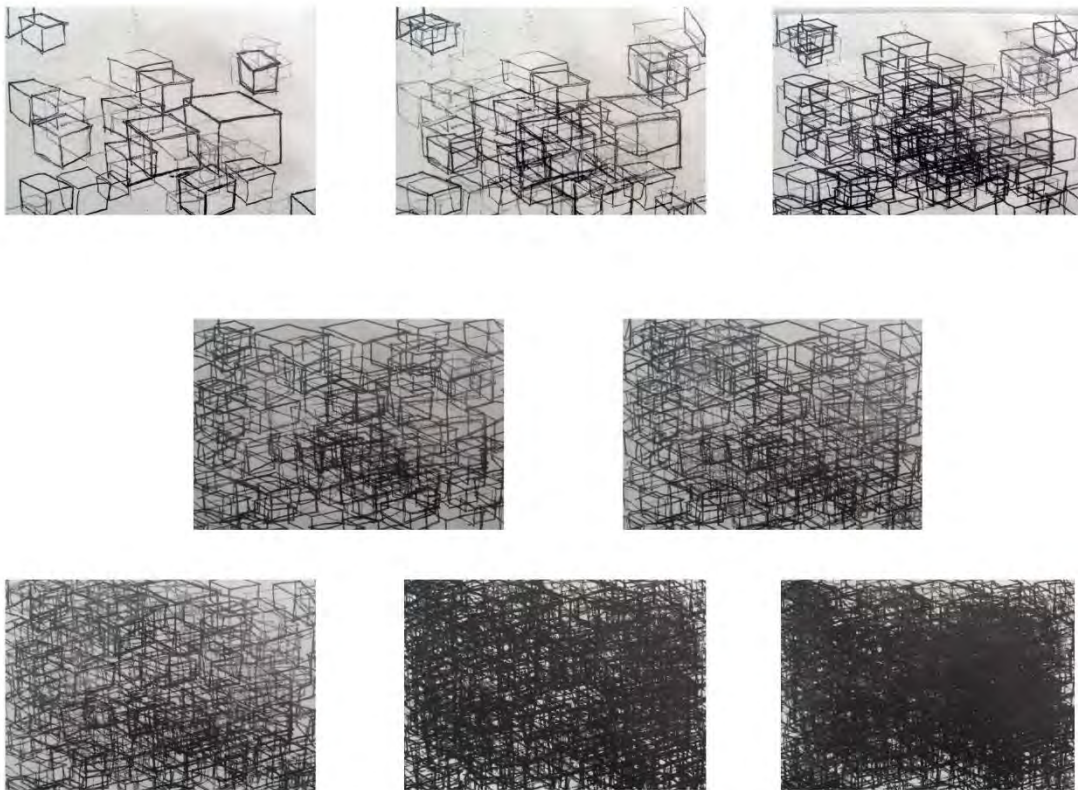
Postales para José María Velasco, es un proyecto que se genera a partir de cuestionar las consecuencias que han desencadenado los ideales de la modernidad. En este caso, la pintura de José María Velasco, representada en cromos, se ve agredida con grabados en linóleo a manera de negación o huella; permitiendo un diálogo entre el pasado y el presente del paisaje capitalino. Surge de una serie de reflexiones en torno a la acumulación y la imposición, conceptos clave en la transformación del valle de México. Intenta generar un diálogo entre el pasado y el presente de este territorio, haciendo un énfasis en la drástica transformación que ha sufrido en el siglo XX y principios del XXI. Las reproducciones del pintor mexiquense, son impactadas con impresos

monocromáticos (negro) o tonos grises como símbolo de la agresiva transformación del territorio y del imaginario colectivo.



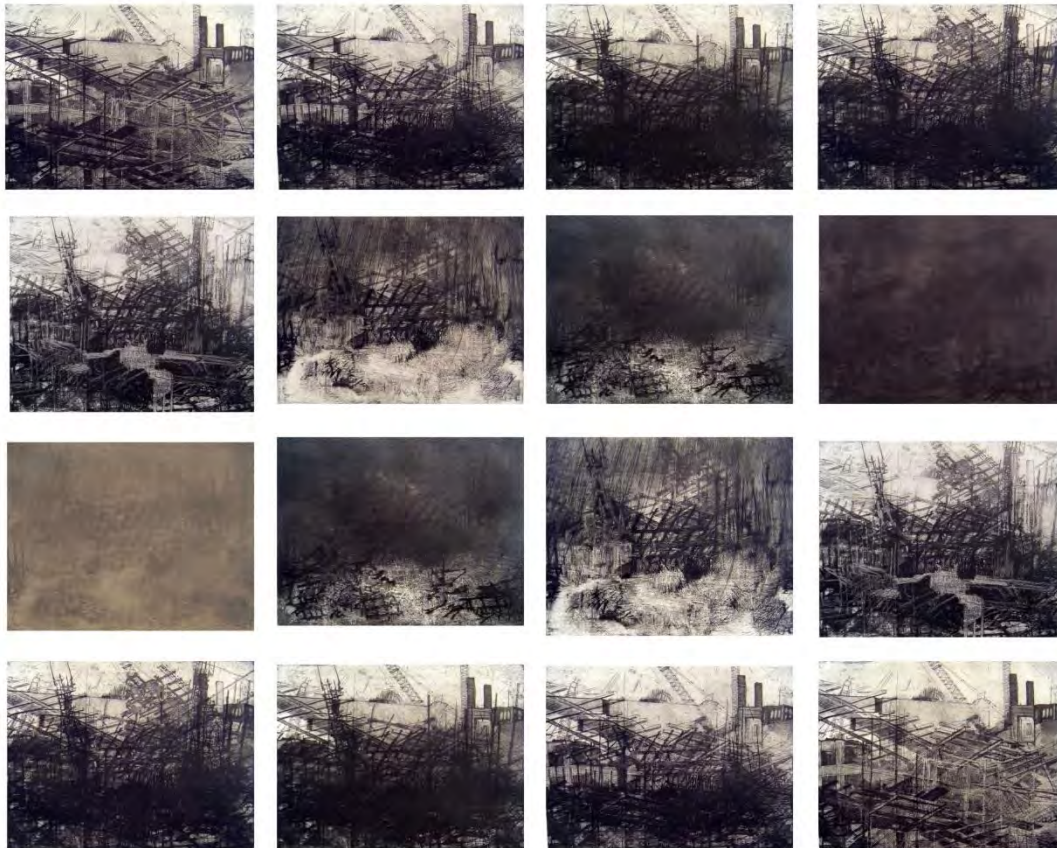
Raúl Cadena Rosas, *De la serie Postales para José María Velasco*, linóleo sobre impresión digital, 35x46 cm, 2013.

Esta serie es una ramificación de los grabados anteriores, algunos de los cromos están intervenidos con las mismas placas con las que se hicieron estampas de la serie pasada. Mientras realizaba la serie *Escenas de una modernidad informal*, encontré en una feria del libro los cromos de José María Velasco. En este caso la relación entre mi descubrimiento y la serie que estaba trabajando marcó la pauta para realizar las *Postales*.



Raúl Cadena Rosas, *Cubos*, barniz blando (ocho estados) 10x15 cm (c/u), 2015.

Después de hacer los ejercicios de técnica en hueco grabado y, después de una serie que tenía que ver con dicho populares, traslade mi temática también al grabado en metal. Al realizar los grabados en metal pensaba en la acumulación de planos visuales y tiempo, que me podía dar como resultado el uso del aguafuerte mediante varios atacados; al cubrir la superficie con una capa gruesa de barniz no podía ver lo que ya había dibujado y la composición se tornaba más azarosa. También surgieron ejercicios como el grabado titulado *nos han negado el cielo* en el que intenté hacer una relación histórica con las cárceles del italiano Piranesi. La pieza titulada *espiral* está pensada como un proceso de acumulación infinita, el tiempo es un factor determinante así como en el grabado en metal los tiempos de atacado son importantes a la hora de realizar una imagen. Los procesos de las técnicas han sido fundamentales a la hora de realizar mis imágenes.

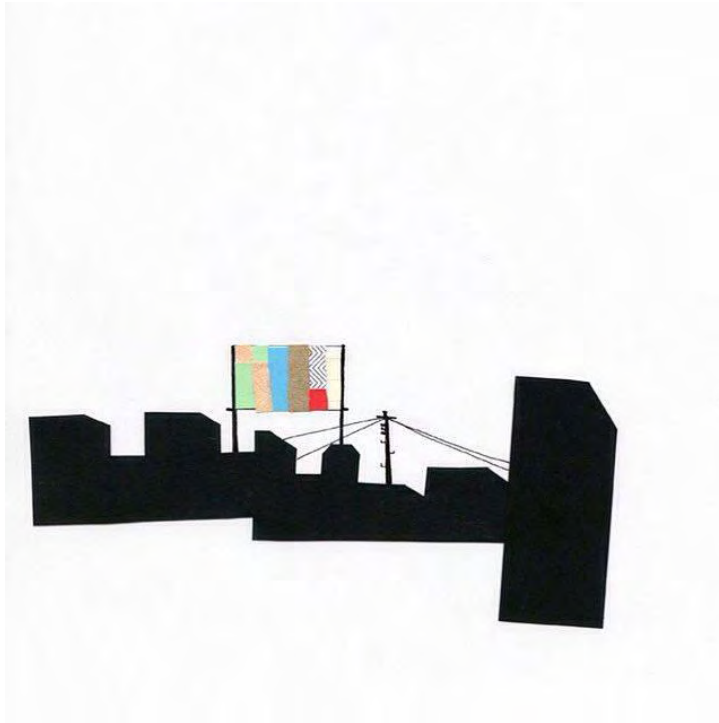


Raúl Cadena Rosas, *Espiral*, grabado al aguafuerte (ocho estados), 22x28 cm (c/u), 2014

Como ya ha sido mencionado, a pesar de que el video, la fotografía, y los nuevos medios electrónicos y digitales son las disciplinas por antonomasia en la actualidad, las disciplinas tradicionales no pueden quedar relegadas. Tampoco creo que deba haber una pelea entre *Contemporaneo vs tradicional* lo único que ha pasado es que el abanico de posibilidades plásticas se ha ido ampliando, depende de nosotros darle el mejor uso posible a las diferentes herramientas que se nos ofrecen. Lo que sí creo es en la reflexión del porqué hacemos lo que hacemos con los materiales que hemos elegido.

Para finalizar haré algunos comentarios que traten de definir mi postura como artista.

No me gustaría encajonarme en ningún tipo de *etiqueta*, pero, si tuviera que hacerlo me consideraría un expresionista pop, los temas que he desarrollado y mi educación artística dentro de la gráfica tradicional dan evidencia de eso.



Alejandra Aguilar, *Sin título*, collage, 22x28 cm, 2015.

No creo en el *arte panfletario*, creo en artistas luchando por causas justas y manifestándose a través sus medios de producción. Cuando las creaciones están delimitadas por fines políticos y sociales sirven a otro amo y deberían de perder cualquier pretensión artística. No por eso tenemos que aceptar cualquier manifestación de baja calidad.

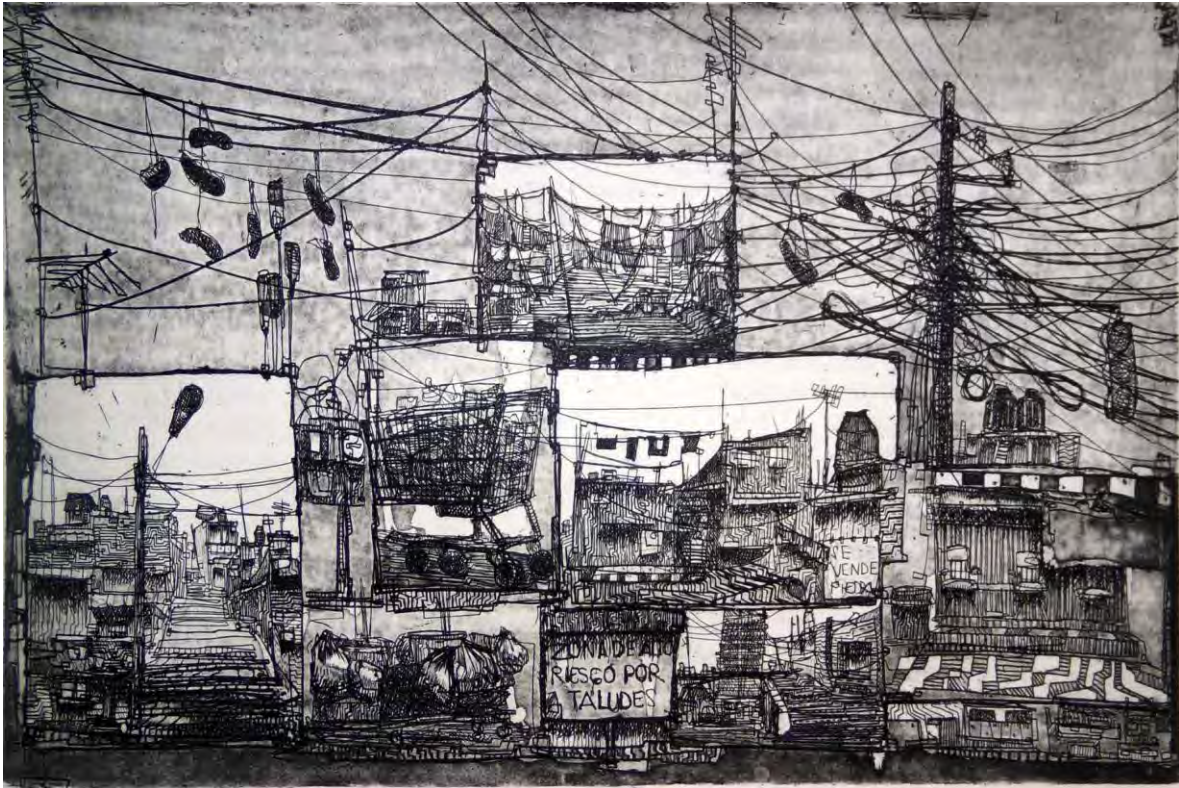
La palabra arte ha ido tomando varios sentidos a lo largo de la historia, también los *jueces del buen gusto* han ido cambiando: del clero a la aristocracia o la burguesía, los gobernantes. Ahora el mercado del arte lo rigen las grandes

empresas. No por eso el arte ha dejado de ser una expresión humana más allá de cualquier tipo de control o de interés político económico.



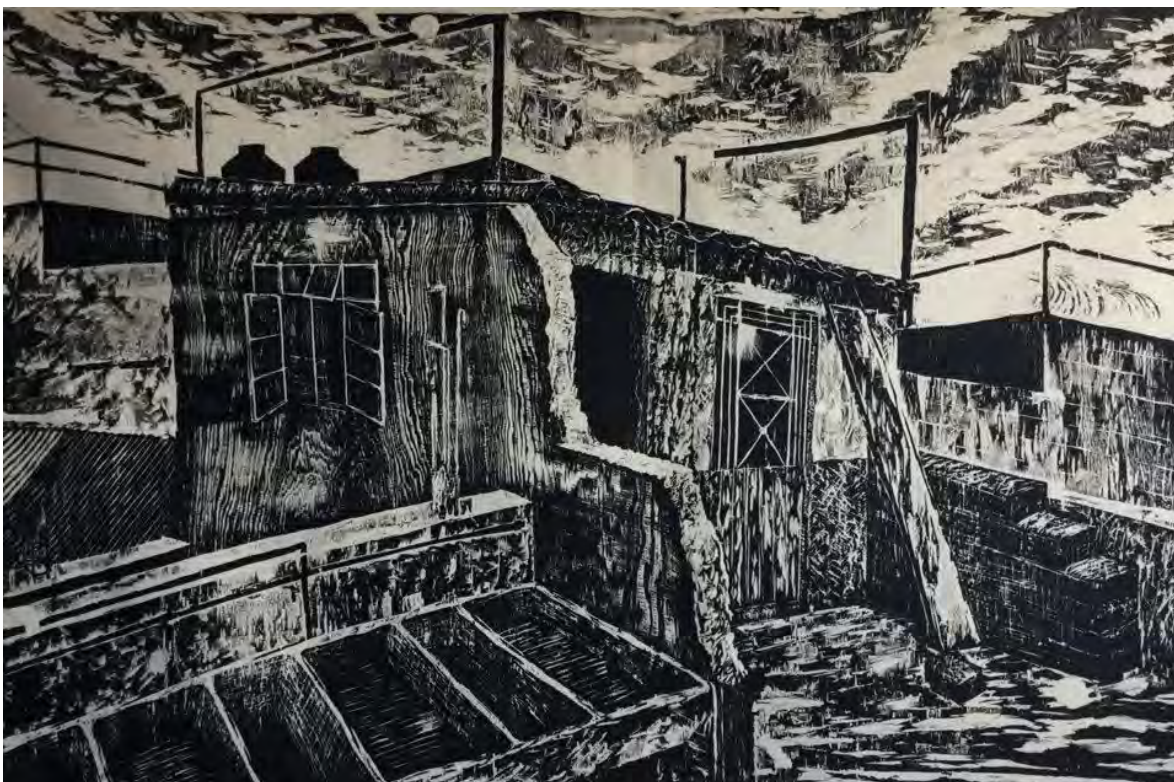
Luisa Estrada, *Dicen que el bosque se extiende hasta el mar*, grabado en trovicel, 100x150 cm 2013.

Creo que la producción artística honesta, refleja su época porque está impregnada del espíritu de su tiempo. Sí creo que el artista debe de hablar de su cotidianidad. De las experiencias que ha vivido en carne propia. Ignacio Granados nos decía a los alumnos que todo tema puede ser importante si sabemos contarlo bien. Yo creo que no hay feos dibujos, sólo erróneas maneras de representar la forma...



Luisa Estrada, *Caminando entre las calles, sin sombra, sin perspectiva, sin refugio...*,
aguafuerte y aguainta, 80x120 cm 2013.

Si bien, muchos alumnos, por vivir en la ciudad y trasladarnos a la universidad caímos en el constante tema del *paisaje urbano* como intento de hablar de nuestro cotidiano. A mí me sirvió para expresar la monotonía, el aislamiento (la masa anónima), la estandarización de la vida. Y varias sensaciones que experimento en posición geográfica, pensando y unificando los capítulos anteriores se llega a la conclusión que la historia, la geografía, el sistema político y social de un lugar determinan el comportamiento de sus habitantes. Nos han vuelto seres estandarizados, aislados monótonos y mediocres.



Mayte Angeles, *El cuartito*, Xilografía, 80x120 cm 2015

La modernidad, un mundo de metas, la lógica y la razón como máximas a seguir, la ciencia y la tecnología como paradigmas incuestionables y el progreso como bandera. La división de la humanidad sobre los demás seres vivos, la división de la humanidad sobre la misma humanidad. La narración de *historias verdaderas* las luchas entre el *bien* y el *mal*, el blanco y el negro, la izquierda y la derecha. Reduccionismo. Vivimos en el desequilibrio caníbal. Nos desarrollamos en un mundo deformado por el pensamiento único y excluyente, un modo tradicional de pensamiento, que divide el campo de los conocimientos en disciplinas atrincheradas y clasificadas. Ese pensamiento que ha generado guerras, hambre, destrucción masiva, horror, miedo (fascismo, colonización, entre muchos otros). Nos sentimos “especiales” o superiores a los demás por el hecho de estudiar una licenciatura o tener 3 doctorados (si un meteorito cayera sobre la tierra no preferiría caer sobre una cucaracha que sobre un caballo o sobre un comerciante

de telas que de un productor plástico). Durante una clase del maestro y pintor Luis Argudín alguna vez se mencionó: “los delfines ahora son considerados como personas en Japón”. EL colmo del pensamiento elitista y excluyente. ¿Por qué? , ¿Qué pasa con ese alejamiento?, que pasa con ese corte quirúrgico a esa otra parte del ser humano, lo mágico, lo espiritual, lo que nos conecta con el todo y con los otros.



Raúl Cadena Rosas, *Acto de fe: La promesa/ la esperanza*, carbón y cenizas sobre papel revolución, 80 x 200 cm (tríptico) 2015.

Pareciera que el arte es la única conexión espiritual que nos queda. Vivimos en un mundo en el cual se tiende a la individualidad, al alejamiento de las personas, las conversaciones más largas que tenemos se realizan a través de computadoras, parece que dependemos de la realidad virtual para relacionarnos, ¿sexo virtual?, ¿vivimos para trabajar?, podemos notarlo en el paisaje de las ciudades, las casas se han vuelto contenedores de mano de obra, simples cajas que contienen maquinas. Dependemos demasiado de la tecnología, he escuchado a la gente decir que no soportan los viajes en transporte si no llevan su ipod, ¿cómo queremos una mejor convivencia en sociedad si nosotros mismos nos cerramos las puertas? Hace unos años me ocurrió algo que cambio mi narrativa cotidiana; me encontraba yo rumbo hacia el norte a un trabajo que una amiga mía había conseguido, estaba un poco preocupado pues tenía que estar a las 3 pm en metro hidalgo y yo me encontraba precisamente a las 3pm en la estación taxqueña, soy una persona a la que su padre le inculco el *mal hábito* de ser puntual, he ahí el motivo de la preocupación (cabe mencionar que iba acompañado de un amigo el cual iba con el mismo fin y el cual fue el causante del retardo). Ya ubicados dentro del contexto contare lo bueno del chisme.

Iba preocupado contando las estaciones que faltaban para llegar a nuestro destino (el de mi amigo y el mío) cuando de repente en la estación General Anaya se subió un señor de entre unos 50 y 60 años, delgado, con bastón guía (en ese momento yo pensaba que el hombre era invidente, después descubrí que era débil visual y que poco a poco estaba perdiendo la vista), el señor amablemente dijo: *buenas tardes*, yo fui el único que respondí, al saber esto el señor tomó asiento a mi lado y me empezó a preguntar por mera curiosidad a que me dedicaba y a donde iba. Justo cuando pregunto cuál era la carrera que estudiaba, dude un poco en decir: *Artes visuales*, ya que pensé que esto sería de alguna manera ofensivo para una persona que es invidente, pero algo en mí me dio confianza o busque en las similitudes más que en las diferencias para poder entablar una conversación. Yo seguía preocupado por el retraso. Poco a poco seguimos hablando y me empezó a comentar de su trabajo, pero lo que hizo que me quedara sin palabras fue cuando empezó a decirme que, la gente cada vez más se encapsula en su individualidad, y todo esto tenía relación con el transporte público (y con el hecho de que fui el único que contestó: "*buenas tardes*") pues todos procuraban no hablar y retraerse, poco a poco nos estamos alejando los unos de los otros, la inseguridad, la desconfianza, se han apoderado de nosotros, el pensamiento excluyente en el cual el yo está sobre todo lo demás, vemos con ojos que discriminan, preferimos juzgar en lugar de buscar la pauta que conecta y me dijo:

-Una vez platicando aquí en el metro con una monja me dijo, hijo existen dos cosas que pueden pasar si tú platicas con alguien en el transporte, la primera es que dejaras de preocuparte por el trayecto (en ese momento me quede sorprendido, pues yo había dejado de preocuparme por el hecho de que iba a llegar tarde y me concentre en escuchar a esta persona que acababa de conocer y con la cual mantenía una conversación muy agradable) y la segunda es que conocerás una nueva historia...- el arte es una pauta que conecta, son historias que alguien nos platica en el transporte público, es aquello que nos conecta con los demás y con el todo, es eso que, en este mundo de discriminación, de intereses individuales y egoísmo, puede hacer una conexión entre yo y tú, es anagnórisis, es una revelación, es verse a uno mismo reflejado en el otro y así mismo sentirse parte del todo. El arte sucede, no podemos controlarlo, los artistas nos dedicamos a intentar que suceda.

Bibliografía

Fuentes impresas:

- ALECHINSKY Jeanne, *Arman: L'exposition*, París, Centre Pompidou, 2011.
- ALVARADO, José, *Luces de la Ciudad*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1978.
- BAUDRILLARD Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 2009
- BERISTÁIN Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2013.
- BLANCO José Joaquín, *Función de media noche*, México, Era, 2003.
- BONIFAZ Nuño Rubén, *Fuego de pobres*, México, FCE, 2000.
- BOZAL Valeriano. *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, Anti Machado Libros, 2005.
- CALVINO Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2013.
- COSIO Villegas Daniel, *Historia mínima de México*. México. El colegio de México, Centro de estudios Históricos, 1994.
- CRUZVILLEGAS Abraham, *La voluntad de los objetos*, México, Sextopiso, 2014.
- GIUNTA Andrea (editor), *León Ferrari*, INBA, MACG, México, 2008.
- HANDFORD Martin, *¿Dónde está Wally? El viaje fantástico*, B.S.A. Ediciones, Barcelona, 1997.
- HENDRIX Jan, *Malpaís*, Madrid, Taller de artes gráficas Palermo, 2008.
- HUNTER Sam, *Robert Rauschenberg*, Polígrafa, Barcelona, 2006.
- JUANES, Jorge. *Pop Art y sociedad del espectáculo*, México, UNAM, ENAP, 2009.
- KRIEGER, Peter. *Megalópolis*, México, UNAM, Instituto de investigaciones estéticas, 2006.
- KRIEGER, Peter. *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, México, UNAM, Instituto de investigaciones estéticas, 2006

- KRIEGER, Peter. *Transformaciones del paisaje urbano en México*. México. INBA. 2012.
- LIPOVETSKY Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2002
- LÓPEZ, Moreno, Roberto, *Yo se lo dije al presidente*, México, FCE, 1982.
- MADERVELO, Javier. *El paisaje*, Génesis de un concepto. Madrid. Ed. Abada Editores. 2005.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Los rituales del Caos*, México, ERA (Quinta represión), 2009.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Apocalipstick*, México, Debolsillo, 2011.
- NANCY Jean-Luc, *La ciudad a lo lejos* , Buenos Aires, Bordes Manantial, 2013
- ORCHARD Karin, Schulz Isabel, Elger Dietemar, *KURT SCHITTERS*, México, MAM, 2003
- RANCÉS, Atilano, *Diccionario de la lengua española*, Barcelona, 1964.
- RHURBERG, Karl. *Arte del Siglo XX*, Barcelona, TASCHEN. 2012.
- RULFO, Juan, *El llano en llamas*, México, FCE. 2ª Ed, Séptima reimpresión, 1971.
- SUTER, Gerardo, *D.F. Penúltima Región, Bitácora 2005-2011*, FONCA, México, 2012
- VALADÉS, José C., *El Porfirismo*. Historia de un régimen, 3ts., México, UNAM, 1987.

Fuentes electrónicas:

- Foucault , http://www.farq.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2014/05/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf ,25/07/2015
- <http://cuartoscuro.com.mx/2011/10/df-penultima-region-entrevista-a-gerardo-suter> 10/04/2013
- <https://www.youtube.com/watch?v=80MOVih30Bs> 14/07/2014