



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**ANTROPOLOGÍAS URBANAS: OBSERVACIONES EN EL CENTRO
HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO COMO ESTRATEGIA DE
PRODUCCIÓN OBJETUAL 2013-2015**

TESIS

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

PRESENTA:

LUIS ENRIQUE MUÑOZ ALVARADO

SINODO:

Mtro. Jesús Mayagoitia Durán. FAD
Dr. Francisco Javier Tous Olagorta. FAD
Mtra. María Eugenia Gamiño Cruz. FAD
Mtro. Ignacio Granados Valdez. FAD
Dr. José Eugenio Garbuno Aviña. FAD

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

Índice	2
Agradecimientos	3
Introducción	4
I. Antecedentes	12
1.1 Contexto del Centro histórico de la Ciudad de México	13
1.2 Oficios del Centro Histórico, identidades	16
1.3 La escultura y sus desarrollos	20
1.4 Algunos artistas mexicanos que han abordado el tema de los oficios	23
II. Oficios, generadores de identidades	28
2.1 Barrendero	30
2.2 Plomero	31
2.3 Vendedor ambulante	35
2.4 Bolero	39
2.5 Organillero	42
2.6 Diablero	45
III. Genealogías	48
3.1 Escultura	50
3.2 Arte Objeto	58
3.3 Instalación	60
IV. Cuatro Artistas que han tratado el tema	66
4.1 Francis Alÿs	67
4.2 Abraham Cruzvillegas	69
4.3 Roberto de la Torre	69
4.4 Melquiades Herrera	71
V. Conclusiones: del Bricolage y la hibridación de los objetos, depositarios de identidades	72
5.1 Cepillo	74
5.2 Cañería	80
5.3 Manta	82
5.4 Boleros	89
5.5 Organillero	94
5.6 Diablo	97
Conclusiones	100
Apéndice	103
Bibliografía	118

Agradecimientos

A la gente trabajadora del centro histórico de la Ciudad de México. A mis Profesores, compañeros y amigos.

Martha Virginia Alvarado Zavala

Josep Cerda Ferrer

Aurelio Cruz Martínez

Familia Cruzvillegas Carrillo

María Eugenia Gamiño

Eugenio Garbuno Aviña

Ignacio Granados Valdez

Familia Mayagoitia Márquez

Lázaro Morales Camacho

Martha Estela Quiroz Rosales

Jesús Ríos Alanís

Mireya Rodríguez Sánchez

Serena Esmeralda Rosas Gallegos

Javier Sánchez Toledo

Francisco Javier Tous Olagorta

Investigación realizada con el apoyo del CEP-UNAM

Introducción

“Quien desea pero no obra engendra peste”

El matrimonio del cielo y del infierno

William Blake

En el presente se realiza una investigación teórico-práctica de los oficios que generan identidades y de las identidades que generan oficios en el Centro Histórico de la Ciudad de México, en su perímetro A. Es pertinente hacer definición de ciertos términos.

La cultura está compuesta por una multiplicidad de comportamientos, acciones, actitudes, haceres que se dan tanto en un ámbito individual como social. Claro que nos interesa hacer énfasis en ciertas particularidades; en este caso la dedicación que ponemos en nuestro que hacer como acción retribuida mediante el pago económico para poder cubrir los gastos que generamos en nuestra existencia, sean estos del orden de subsistencia básica o necesidades de servicios; en todo caso generan sin percatarnos de ello diversas manifestaciones culturales las cuales con observadas a través de sus vestimentas, herramientas o usos que se les dan a éstas.

El uso que el individuo da de los símbolos ya están desde por “Los mecanismos de Control” es decir que se encuentran por determinados por características propias que distinguen determinados oficios de otros, el uso de ademanes, gestos, sonidos, objetos o herramientas significan en todo caso al momento de identificar determinados comportamientos propios de su oficio.

Estos símbolos son de uso común dentro de su comunidad, el individuo los utiliza sin darse cuenta de ello. Conforme pasa el tiempo estos símbolos mutan, se alteran por cambios que se dan en la tecnología o cambios que se dan en el contexto social.

Identidad

Entendemos por identidad la concepción tratada bajo el reconocimiento de un nivel egocéntrico de gente que es igual a nosotros contra de aquella que es más selecta o más vulgar respectivamente.

Confirmamos esta definición mediante una conducta pública, conducta que sin embargo no podemos valorar directamente por cuanto debe ser interpretada con referencia a alternativas étnicas disponibles.

Estas funcionan como categorías de inclusión/exclusión e interacción en relación a las cuales tanto el yo como el alter ego deben acordar si la conducta en cada caso la va a tener un significado tanto las señales de identidad como el reconocimiento de un individuo dentro de una categoría (Pathaha)¹ implican que será juzgado de acuerdo a un conjunto de valores que son características o que de alguna manera son interpretados característicamente.²

¹ Barth, Frederick. *Los grupos étnicos y sus fronteras* (1976) F.C.E. México, D.F.

² Guber, Rosana. *La etnografía, método, campo y reflexibilidad* (2001) Enciclopedia latinoamericana de Socio cultura y comunicación. Etnología Z. Antropología Social-Investigación I.tit.II Serie 305.8 Cd 20. Editorial Grijó Editorial Norma Bogotá, Colombia P.p. 97

La investigación de campo se distingue en observante y participante, en la primera el observador realiza una inversión en el medio a estudiar de tal manera que se presenta un grado de involucramiento con los sujetos que se mueven en el lugar.

En la investigación participante, el investigador establece una serie de relaciones cercanas a los sujetos, para que esto sea factible es necesario propiciar un desvío de factores que posibiliten el trabajo como son; las condiciones de interacción planteada, requerimientos y recursos.

Nuestra vida en sociedad es expresada a través de discursos efectuados constantemente en nuestra cotidianidad por medio de la plática, los investigadores utilizan ésta como una técnica de obtención de información.

La entrevista es usada como una técnica para que la gente hable de lo que sabe, de lo que piensa, de lo que ha vivido, aquí se obtiene información interrogando al informante. Este conocimiento es referente a su vida, sus sentimientos, y opiniones. Existen varias formas de la utilización del trabajo de campo en la entrevista, semiestructurada es aquella en la que es utilizado un cuestionario preestablecido, focalizado a un determinado grupo de personas.

Ya que para el presente estudio se optó por la utilización de la entrevista abierta por ser considerada esta propicia dado que el formato de anécdota se adapta de una manera más adecuada para la presente investigación donde se ha querido encontrar “motivos” o formas que estén contenidos para que en las pláticas recabadas para ser depositados en las piezas a realizar.³

³ Ídem. Guber, Rosana. P.p. 97

Aquí pues hay una utilización de la observación participante, es una entrevista *cara a cara* es una relación social por medio de la cual obtenemos enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y participación.⁴

En el empleo de la entrevista abierta se va concatenando preguntas sobre la práctica del informante, por medio del cual es reconstruida una interpretación del entrevistado. Vemos entonces que el investigador establece sus propias demandas y ordenes jerárquicos al momento de efectuar las preguntas (de todas las posibles) este debe de estar muy atento para encontrar los puntos de mayor interés que puedan darse a lo largo de la conversación para poder encausar y dirigir el discurso del informante por medio de una lógica.

Observamos entonces que al preguntar a lo largo de la entrevista surgen nuevas cuestiones. El ejercicio de realización de la entrevista debe de efectuarse en un estado de alerta, en un estado de conciencia expectante para que a medida que ésta se dé, podamos captar lo que se nos dice (No está demás decir que debemos tomar registros de las conversaciones) teniendo paciencia y digestiéndola para luego reflexionar cada parte. Es pues una actividad activa a partir de la cual contrastamos nuestros propios pensamientos afirmándolos o retándolos. Debemos de ser abiertos para encontrar lo que nos sirve de la entrevista.

Nuestro objetivo será mostrar que este tipo de entrevista cabe plenamente en el marco interpretativo de la observación participante, pues su valor no reside en su carácter referencial. La entrevista es una situación cara-a-cara donde se encuentran distintas reflexividades pero, también, donde se produce una nueva reflexividad. Entonces la entrevista es una relación social a través de la cual se

⁴ Ídem. Guber, Rosana. P.p. 10

obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación. La categorización diferida se ejerce a través de la formulación de preguntas abiertas que se van encadenando sobre el discurso del informante, hasta configurar un sustrato básico con el cual puede reconstruirse el marco interpretativo del actor. Este tipo de diálogo demanda un papel activo del entrevistador, por un lado, al reconocer que sus propias pautas de categorización no son las únicas posibles y por otro lado, al identificar los intersticios del discurso del informante en donde "hacer pie" para reconocer/construir su lógica. En segundo lugar, la categorización diferida se plasma en el registro de información que aparentemente no tiene razón de ser para el investigador.

Si en el cuestionario habitual el investigador hace preguntas y recibe las respuestas, en la entrevista etnográfica el investigador formula preguntas cuyas respuestas se convierten en nuevas preguntas.

Pero este proceso no es mecánico; demanda asombro, y para que haya asombro debe haber la ruptura con sus sentidos que "tenga sentido" para él. Y para esto se necesita tiempo, la espera paciente y digestada; pero que seguramente más adelante se podrán integrar los fragmentos dispersos. No se trata de una espera pasiva sino activa en la cual el investigador va relacionando, hipotetiza, confirma y refuta sus propias hipótesis etnocéntricas.

Igual que la observación participante, la entrevista etnográfica requiere un alto grado de flexibilidad que se manifiesta en estrategias para descubrir las preguntas y prepararse para identificar los contextos en virtud de los cuales las respuestas cobran sentido.

En la primera estancia realizada en la Ciudad de México, concretamente en la residencia hecha en la Honorable Casa Nacional del Estudiante ubicada en la Plaza del Estudiante No. 11 en el Centro Histórico, pude tener un primer acercamiento a los oficios ejercidos en estos límites espaciales del perímetro A: eje 1 norte, circunvalación, Izazaga y eje central Lázaro Cárdenas. Actualmente en esta segunda estancia en el D.F. materializaré en una investigación-producción este proyecto.

Identidad-objetos.

Mi búsqueda personal es el de la identidad, el venir de otro lugar y darme cuenta de su espacio, de sus delimitaciones inventadas, creadas me hace pensar en cómo es construida y como es modificada constantemente. Si como dijimos líneas atrás las identidades generan oficios y los oficios generan identidades, también adquirimos identidad mediante el uso de objetos, los objetos nos confieren identidad.

Mediante la diferenciación de los objetos hasta el infinito (ningún objeto se nos ofrece al consumo en un solo tipo⁵ se logra que ningún objeto se proponga como objeto de serie. Esta obsesión diferenciadora, la mayoría de las veces mediante diferencias superficiales y marginales (un color, un nimio detalle, una pequeña variante insustancial), es el fundamento de la personalización y de la elección⁶.
Propiedades básicas del consumo.

⁵ García Canclini, Carlos (1995) *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización*. Grijalbo, México P.p. 107-114.

⁶ Saavedra, Javier. (2007). *Adquirir la identidad en una comunidad de objetos: La identidad social dentro de la Sociedad de Consumo*. *Nómadas*, julio-diciembre, P.p. 363-380.

Las diferencias calculadas generan una dinámica psicosociológica que personaliza al objeto, personalización que se basa en la exigencia individual y en el sistema de diferencias. En el caso de una máquina usada colectivamente, por ejemplo una taladradora en un taller, no existe ningún modelo. Para el mismo rendimiento habrá que fabricar máquinas exactamente iguales. Una serie pura, como dice Baudrillard, en este caso no hay lugar para diferencias calculadas. Sin embargo, con la mayoría de los objetos, nos encontramos obligados a elegir entrando de este modo en la dinámica cultural, ya que al elegir un objeto personalizado somos personalizados por el objeto⁷.

Es pues hacerse parte de sus contextos en los cuales se trabaja, no verlos como ajenos, desde afuera, sino desde dentro. Pues una cosa es leer y otra vivirlos.

⁷ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos* (1968), décimo octava edición en español (2004) Siglo XXI Editores. México, D.F.

Capítulo I

Antecedentes

1.1 Contexto del Centro Histórico de la Ciudad de México

En el caso de la inmensa mayoría de los mexicanos, la vida laboral y cotidiana transcurre lejos del zócalo, no así el sentido de la vida simbólica monopolio que continuará hasta la repartición justiciera del zócalo virtual. Mientras el zócalo es lo que nos queda de la idea material y mítica del México anterior a la globalización y vaivén de ambiciones, hazañas de multitudes, demandas legítimas, excentricidades, tuteo psíquico con las jerarquías, querellas, evocaciones, duelos, victorias sobre el individualismo y sobre la colectividad⁸.

A raíz de la experiencia de vivir en el Centro Histórico de esta Ciudad de México, fue cómo surgió la inquietud de hacer una investigación la cual tuviera este emplazamiento, en tan importante lugar para la vida de todos nosotros como mexicanos. La vivencia en la Casa Nacional del Estudiante ubicada en la Plaza del Estudiante número 11, el recorrer de manera cotidiana la calle del Carmen, doblando por la calle de Moneda, hasta llegar a la Plaza de la Constitución para tomar el metro, ha hecho que no me sea ajeno el Centro Histórico.

⁸ Alÿs, Francis. Monsiváis, Carlos. *El centro histórico de la Ciudad de México* (2005) Turner-Museu d' Art Contemporani de Barcelona. Madrid, España. Carlos Monsiváis, P.p. 33, 34.

Dentro de la zona se estableció la creación de dos perímetros: el —A—, con 3.2 kilómetros cuadrados y en el que se encuentra la mayor concentración de monumentos (eje 1 norte, circunvalación, Izazaga y eje central Lázaro Cárdenas) y el —B— con 5.9 kilómetros cuadrados, que funcionaría como zona de amortiguamiento del primero⁹.



Plano de perímetros de Centro Histórico de la Ciudad de México.

Más que país de una sola ciudad, México fue en materia de imaginarios el país de un solo centro en donde ni los expertos distinguían entre símbolos y realidades. (Un símbolo es una realidad harta de ir de un lado a otro¹⁰) Es pues el Centro Histórico símbolo de los muchos mexicos existentes en nación.

⁹ [http://www.autoridadcentrohistorico.df.gob.mx/index.php/el-centro-historico-de-la-ciudad-de-México-es-el-corazón-vivo-de-nuestro-país\(2013\)](http://www.autoridadcentrohistorico.df.gob.mx/index.php/el-centro-historico-de-la-ciudad-de-México-es-el-corazón-vivo-de-nuestro-país(2013))

¹⁰ Ídem. Carlos Monsiváis, P.p. 29

...La representación de un estado de cosas, una reelaboración del centro de la ciudad de energías siempre inesperadas, y, más exactamente, del viaje artístico que absorbe urbanismo, sociología y experiencia del vecino con la obtención de imágenes únicas¹¹.

Yo originariamente no soy de aquí vengo del estado de Guanajuato y me percaté del gran valor histórico e identitario que posee este sitio.

Se ha propuesto trabajar en el perímetro A, realizando una serie de recorridos relacionados con los oficios a tratar en la presente investigación.

En este emplazamiento... El Artista...comprendió que el acto de caminar es una manera de triangular la narrativa, de inscribir el cuerpo en el espacio de reiterar la tradición mientras se navega hacia una nueva posición. La caminata es una de las principales metáforas en la narrativa histórica –una metáfora cuyas manifestaciones lingüísticas prevalecen en todos los discursos de la ciencia a la filosofía, de la literatura al arte.

Caminar equivale a pensar. Pensar equivale a cuestionar a distinguir de una manera crítica, las acciones y los objetos del resto del mundo determinado.¹² Estos desplazamientos permitirán conocer en el sitio específico, algunos de los oficios que en él se ejercen. En mi caso personal la lectura ha ejercido un influjo para acercarme a los lugares que me interesan y luego hacerlos propios por medio de vivir por ellos.

¹¹ Ídem. Carlos Monsiváis, P.p. 54

¹² Walks / Paseos (1993) *Catálogo de exposición. Dirección General de extensión Universitaria*, Universidad de Guadalajara. Fideicomiso para la Cultura México / USA. Museo de Arte Moderno / CONACULTA-INBA. Museo regional de Guadalajara. INAH. México. Bruce W. Ferguson, P.p. 55

1.2 Oficios del Centro Histórico, identidades

Los oficios constituyen identidades y las identidades constituyen oficios. Estos a su vez utilizan materiales y generan herramientas que les son propias. La búsqueda personal es el de la de la identidad, el venir de otro lugar y darse cuenta de su espacio, de sus delimitaciones inventadas, creadas hace pensar en cómo es construida y como es modificada constantemente.

Pero ¿qué entendemos por identidad? Esta supone un ejercicio de autorreflexión, a través del cual el individuo pondera sus capacidades y potencialidades, tiene conciencia de lo que es como persona. Erick Erickson la concibe como —un sentimiento de mismidad y comunidad¹³. Quiero mencionar que en el presente trabajo de investigación que se utilizarán las siguientes acepciones de identidad¹⁴: Identidad reconocida, son los rasgos que distinguen al oficio (¿Cómo se puede reconocer un oficio?) e Identidad relatada que se legitima colectivamente, en la relación con los otros (¿Cómo se narra usted a través de los objetos que usa?). Así pues son parte de la ejecución del método etnográfico 1) el cual permitirá obtener información cualitativa y socio-demográfica de los actores a intervenir mediante una entrevista la cual será semiestructurada, que captura el relato de identidad de los actores. Pretendo hacer un señalamiento respecto a las identidades en oficios por algunos trabajadores en el Centro Histórico: barrenderos, plomeros, vendedores ambulantes, boleros, cilindrerros, diableros.

¹³ Maldonado Mercado Asael, Hernández Oliva Alejandrina V. “El proceso de construcción de la identidad colectiva” Convergencia Revista de Ciencias Sociales; Universidad Autónoma del Estado de México.

¹⁴ García Canclini, Carlos (1995) *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización*. Grijalbo. México, D.F

Antropologías Urbanas es un proyecto que se relaciona de manera directa con la experiencia propia de vida. Es una investigación que refiere a la relación entre identidades que generan los oficios ejercidos en el Centro Histórico de la Ciudad de México y como son concretadas por medio de objetos, sean estas herramientas o materiales. Al escoger la temática a tratar en el presente proyecto de investigación se ha tratado de efectuar un acercamiento por medio de la vivencia y experiencia directas a los fenómenos o problemáticas propias de la investigación-producción en las artes visuales a través del método de investigación etnográfico, que está constituido por la descripción y el análisis de un campo específico, una esencia cultural determinada (una localidad, un barrio, una fábrica, una práctica social o una institución sin perjuicio de la aplicación de otros métodos y técnicas de recolección, síntesis y análisis. El método etnográfico es aquel mediante el cual el investigador produce datos que constituyen la evidencia de un tipo particular de texto, la etnografía.¹⁵ Siendo su objetivo principal captar el sentido, las motivaciones, intenciones, acceder a interpretaciones¹⁶ y expectativas que los actores otorgan a sus acciones, proyectos personales o colectivos, y al entorno sociocultural y dinámica que los rodea. De acuerdo a Rosana Guber el método etnográfico es aquel mediante el cual el investigador produce datos que constituyen la evidencia de un tipo particular de texto, la etnografía. Señala que los elementos del texto etnográfico son: 1) la pregunta o problema, 2) la respuesta, explicación, o interpretación, 3) los datos que incluye como evidencias para

¹⁵ Guber, Rosana. *La etnografía, método, campo y neflexibilidad* (2001) Enciclopedia latinoamericana de Socio cultura y comunicación. Etnología Z. Antropología Social-Investigación I.tit.II Serie 305.8 Cd 20. Editorial Gripo Editorial Norma Bogotá, Colombia

¹⁶Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas* (2003) Ed. Gedisa, Barcelona España P.p. 372

formular el problema y para darle respuesta, y 4) la organización de estos elementos (problema, interpretación y evidencia) en una secuencia argumental ¹⁷

Así mismo, mediante la búsqueda de interacción y relación entre identidades vistas desde un discurso social dado en un conjunto de personas caracterizadas a través de su oficio y objeto de su oficio, hablamos de identidad desde lo que apunta Canclini al hablar de identidad: —la identidad es una construcción que se relata¹⁸. A esto refiere Saavedra (2007) cuando añade que la identidad es una narración sobre uno mismo, nos la contamos a nosotros mismos y a los demás. Esta narración nunca deja de contarse y va cambiando constantemente, pero siempre sobre la narración misma. Al mismo tiempo al referir la identidad como relación e interacción, no solo se habla de identidad como narración de sí o meta narración¹⁹ sino que también la identidad es reconocida o de- limitada de manera colectiva, es asunto individual y comunal a través de elementos de distinto orden. A partir de esto la identidad también es construida la conducta pública, conducta que sin embargo no puede ser valorada directamente sino que debe ser interpretada primordialmente con referencia a las alternativas étnicas disponibles.²⁰ En este caso Frederick Barth nos habla de la identidad en relación a un límite o frontera entre distintas etnias, donde las identidades étnicas funcionan como categorías de inclusión/exclusión donde se juzgan un conjunto de valores característicos que son reconocidos e interpretados para el reconocimiento de un individuo dentro de un grupo.

¹⁷ Jacobson 1991:2, citado en Guber 2001; P.p. 49

¹⁸García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas* (1989) Ed. Debolsillo. México, D.F. Pág. 107

¹⁹ Saavedra, Javier. *Adquirir la identidad en una comunidad de objetos: La identidad social dentro de la Sociedad de Consumo* (2007) Nómadas, P.p. 2

²⁰Barth, Frederick. *Los grupos étnicos y sus fronteras* (1976) F.C.E. México, D.F. P.p. 175

Es así como desde la perspectiva antropológica la *identidad colectiva* se ha abordado principalmente bajo dos tipos de enfoques: uno esencialista en el que la identidad se conforma por una serie de características específicas correspondientes a un grupo determinado y, el otro enfoque de carácter dinámico en donde la identidad colectiva se conforma a partir de un determinado contexto histórico y proceso de interacción, en donde los actores redefinen los elementos culturales significativos dentro de su grupo .

En este modo de conducir el proceso de investigación-producción, el anclaje o escudriñamiento sobre la identidad y los oficios como generadores de identidad basado en métodos etnográficos no puede ser desarrollado sino desde la integración de un punto de partida sobre la definición de cultura, con la que para seguimiento de este proceso retomo a Clifford Geertz. Del libro *La interpretación de las culturas* cito a este antropólogo en su descripción de cultura.

—Creando con Max Weber que “*el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido*”, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie”.²¹ Este método consiste en las siguientes técnicas y estrategias metodológicas: observación participante/participación observante, entrevista informal, entrevista abierta, estructurada o semiestructurada revisión de materiales escritos, (documentos) triangular y efectuar validaciones cruzadas, utilización de citas y relatos literales.

²¹Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas* (2003) Ed. Gedisa, Barcelona España P.p. 20

1.3 La escultura y sus desarrollos

Escultura

A lo largo de la historia la escultura, su concepto se han venido transformando en sus técnicas, desarrollos y temáticas. Actualmente las técnicas básicas en este medio son: modelado, talla, construcción y vaciado (como técnica indirecta y de reproducción) Luego de una hegemonía de siglos de la escultura de bulto, uno de esos cambios significativos se da a finales del siglo XIX, con la creación por parte de Rodín de su Balzac (1897) en la cual la escultura es inseparable de la lógica del monumento.

La apropiación de objetos cotidianos en el campo artístico se ha valido de una anulación del uso del objeto. El creador asume una actitud lúdica e irónica en la que subraya la lectura del objeto desde otra perspectiva, rescatando los valores formales, culturales y simbólicos del objeto representado²²

Objeto

Con la cancelación de su valor de uso, el objeto se convierte en ícono, portador de una fuerte carga simbólica en la que se hacen presentes los referentes culturales de la sociedad y el momento a que pertenece.

²² Paz, Octavio. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (1973) 4ta. Reimpresión (1995) Ediciones Era. México, D.F.

El objeto se vuelve entonces reliquia, memoria e incluso arqueología de valores comunitarios, jerarquías, costumbres y formas de vida que refieren a complejas relaciones y realidades de la sociedad contemporánea.

Además de los valores simbólicos, de los que son objetos portadores, los objetos se distinguen por sus valores formales para resaltar esa condición estética, los artistas modifican elementos como escala, color, textura y material hasta convertirlos en forma artística. Se genera así un enfrentamiento entre el objeto representado y su representación cultural, de manera que la alteración de los elementos formales abre su significado al juego irónico, al desplazamiento simbólico o a una nueva dimensión formal, hasta convertirlos en objetos escultóricos de mayor o menor densidad conceptual²³.

El pedestal forma parte fundamental puesto que es mediador entre el emplazamiento y el signo representacional²⁴. La escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal y lejos del lugar verdadero...Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su propia construcción, la escultura muestra su propia autonomía. A partir de entonces se presenta una fragmentación una expansión de la escultura hacia abajo, hacia los lados.

La exploración de nuevos vínculos entre los objetos y el espacio comienza a gestarse con la visión crítica del dadaísmo y el surrealismo hacia la forma tradicional de concebir una exposición y sus principales componentes.

²³ *Hecho en casa, una aproximación a las prácticas objetuales en el arte contemporáneo mexicano* (2009) catálogo de exposición. Museo de Arte Moderno. México, D.F.

²⁴ Krauss, Rosalind. *La Escultura en el campo expandido* (1979) en Foster, Hal et al. *La Posmodernidad* (1998) Editorial Kairós. Barcelona, España.

La Instalación

Otra aportación relevante con relación a la objetualización del espacio es el trabajo de artista alemán Kurt Schwitters quien de 1923 a 1947, trabajó en la elaboración de lo que él mismo denominó como *Merzbau*: una obra que abarcaba la totalidad del espacio que la contenía a partir de grandes ensamblajes volumétricos, objetos y materiales diversos. De tal forma, el objeto artístico y el espacio circundante se integraban en un solo lenguaje o propuesta plástica.

A los inicios de la segunda mitad del siglo XX, artistas como Allan Kaprow y Claes Oldenburg proponen otras formas objetualizar el espacio. El primero, a través de acciones o happenings donde el artista realizaba ambientaciones en las que propiciaba la interrelación del público con los objetos y su disposición en el espacio y el segundo mediante la producción, acumulación y ridiculización de objetos de la iconografía pop que, de una manera caótica o desordenada, saturaban el espacio de exhibición²⁵. Al objetualizar el espacio, las obras activan su sentido a partir de una relación de interdependencia entre el objeto y el entorno que lo determina: el objeto adquiere un nuevo significado –que trasciende su finalidad práctica- y modifica su sentido espacial, del cual depende para ser aprendido.

El espacio no se define por la intervención bidimensional, sino por la manera en que los objetos se articulan como obra e idea. El juego de escalas, la disposición de cada elemento en un sitio específico y el recorrido visual que debe seguir el espectador son factores determinantes en la resignificación del objeto²⁶

²⁵ Larrañaga, Josu. *Instalaciones*. (2001) No. 10 Colección Arte hoy. Nerea. Guipúzcoa. España.

²⁶ *Hecho en casa, una aproximación a las prácticas objetuales en el arte contemporáneo mexicano* (2009) catálogo de exposición. Museo de Arte Moderno. México, D.F.

1.4 Algunos artistas mexicanos que han abordado el tema de los oficios

Se ha definido delimitar el presente trabajo a un grupo de artistas mexicanos que han trabajado el tema de los oficios siendo estos: Francis Alÿs, Abraham Cruzvillegas, Melquiades Herrera y Roberto de la Torre.

He limitado la investigación a estos artistas, porque todos ellos abordan de una u otra forma la problemática identitaria de los oficios sometida a una delimitación espacial o territorial local. Pues utilizan el objeto (y/o sus extensiones instalación acción) como depósito de identidad. En varias ocasiones he tenido contacto con ellos siendo todos los mencionados mis maestros. (Con excepción de Alÿs) A continuación una breve semblanza de cada uno de ellos.

Francis Alÿs (Amberes, Bélgica 1959)

Si a cualquier artista es difícil encuadrarlo dentro de una etiqueta que nos sirva como una primera aproximación a su modo de hacer, en Francis Alÿs eso es prácticamente imposible por la gran variedad de procedimientos que utiliza para hacer llegar su mensaje a un espectador al que las más de las veces le cuesta sobreponerse al shock que provoca la obra de este belga cuyos estudios tuvieron que ver con la arquitectura, disciplina que estudió en su país natal y en Venecia. Desde 1987 está instalado en Ciudad de México.

Pintura, fotografías, dibujos, videos, instalaciones, acciones, son algunos de los lenguajes que Alÿs utiliza para dar forma a su obra artística, y a los que habría que unir los paseos, ese deambular por los espacios urbanos y que le sirven para entrar en contacto con el medio, detectar lugares, personajes peculiares, historias, distorsiones que luego le van a servir para llevar adelante algunas de sus celebradas acciones, que ya ha llevado a cabo en ciudades a ambos lados del océano²⁷.



Francis Alÿs. Turista, 1994.
(El profeta y la mosca, Editorial Turner, 2003)

²⁷ <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.mx/2008/11/francis-als-amberes-blgica-1959.html>

Abraham Cruzvillegas (México, D.F 1968)

Escultor, estudió filosofía y bellas artes en la Universidad Autónoma de México (UNAM). Su obra gira entorno a un tipo de cotidianidad donde la escasez económica y la improvisación material genera una cultura de la sobrevivencia que se reinventa día a día; esta precaria forma de vida común a los segmentos marginales de cualquier sociedad, se revela con particular fuerza en la vivienda de los sectores más pobres de México; desde la experiencia personal de Cruzvillegas, el hábitat surgido bajo esta condición, suele ser una mezcla de ruina y obra negra en constante transformación, construcciones permanentemente inconclusas y eterna promesa de un mejor futuro; este dramático rasgo de la cultura de la escasez²⁸.



Cruzvillegas. "Aeropuerto alternativo", 2002

(Catálogo Bienal de Venecia, 2002)

²⁸ http://artgenetic.blogspot.mx/2006/02/hola-bienvenidos_5663.html

Melquiades Herrera (México, D.F. 1949-2003)

Estudió artes plásticas en la Academia de San Carlos UNAM. Después fue catedrático ahí mismo y en la Escuela de Diseño del INBA. Impartió clases de geometría, educación visual y diseño básico. Fue uno de los pioneros del performance en México. Miembro en los años 70 del legendario No Grupo. Sin Melquiades Herrera resulta difícil comprender el arte contemporáneo en México. Se convirtió en un artista indisoluble de la persona/personaje. Melquiades lo mismo daba clases a sus alumnos con máscara de luchador que asistía a una inauguración plástica immaculadamente vestido luciendo un anillo en la nariz con una gran piedra y con su bolsa de mandado en la mano. Algunas veces vestía capas, playeras de superhéroes como Batman, de Tortuga Ninja o con una careta a lo Aníbal Lecter, Eso lo hizo famoso, pero sobre todo sus lentes, manufacturados con diferentes tipos de materiales deconstruidos: peines, batidores de clara de huevo, coladores o con pantallas de televisor²⁹



Melquiades Herrera, "Peines", s/f (Fotografía, Javier Hinojosa)

²⁹ <http://www.jornada.unam.mx/2004/02/13/10an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=2>

Roberto de la Torre (México, D.F. 1967)

Vive y trabaja en la Ciudad de México. Estudio Artes Visuales en La Esmeralda y actualmente es docente de dicha escuela. Ha participado en diversos festivales de arte, nacionales e internacionales, su obra se ha presentado en Alemania, Canadá, España, Estados Unidos, Finlandia, Japón, Inglaterra, México, Polonia y Portugal. En el transcurso de su carrera ha obtenido diversos reconocimientos apoyos y becas. Su obra ha sido publicada en diferentes medios locales y extranjeros. Fue miembro fundador del grupo experimental 19 Concreto (1990-95)³⁰



Roberto de la Torre. *“En el laboratorio y cultivo del epazote en hidroponía”*, 2010.
(Fotografía, Ana María Cureo Orti)

³⁰ De la Torre, Roberto. *De la mordida al camello*. (2007) Editorial Diamantina. México, D.F.

Capítulo II

Oficios Generadores de identidades

Los oficios generadores de identidad

Para el hombre de todos los tiempos el trabajo es ha sido y será un medio para obtener un sustento económico. El género humano elige una forma de ganarse el pan de cada día, esto establece las distintas dedicaciones, oficios, profesiones³¹. Cuando estos trabajos son ejercidos con gusto y dedicación corresponden a verdaderas vocaciones desarrolladas desde una ética personal plasmada en comportamientos hacia sus fabricaciones o servicios ofrecidos.

Lo que proponemos a continuación es la aplicación en la praxis del método etnográfico³² que en su modalidad de ejecución en el trabajo de campo que a través de la observación participante y la realización de entrevistas semiestructuradas nos permiten ver que...*la identidad es una construcción que se relata*³³ Esta identidad queda manifestada en sus objetos de trabajo, siendo los objetos generadores de identidad y la identidad generadora de objetos ya que...*al elegir un objeto personalizado somos personalizados por el objeto*³⁴. Mismos que nos sirven en el presente estudio como motivo para la conjunción entre la investigación y la producción artística de piezas tridimensionales, esculturas. Escogí seis oficios presentes en el Centro Histórico de la Ciudad de México: barrendero, plomero, vendedor ambulante, bolero, organillero y diablero.

³¹ Nietzsche/Russell et al. *Contra el trabajo* (2011) Tumbona editores. México, D.F

³² Rábago Virgen, Jorge Federico. *Líneas de investigación cualitativa* (2011) Universidad de Guanajuato. Silao, Gto. México.

³³ García Canclini, Carlos (1995) *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización*. Grijalbo, México P.p. 107-114.

³⁴ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos* (1968), décimo octava edición en español (2004) Siglo XXI Editores. México, D.F.

Elegí colocar en este estudio sólo una entrevista por oficio para que nos sirva de ejemplo de que elementos nos sirven para provocar un acercamiento a la investigación, al involucrarnos con las personas, de provocar esa confianza en ellas y éstas nos revelen sus propias experiencias de vida que contenidas en sus objetos de trabajo enriquecen la producción haciéndola viva, más allá de una mera ocurrencia del autor otorgándoles un sentido de pertenencia social.

A través del ejercicio de las entrevistas y a medida que se aplicaron nos dimos cuenta de que al principio debemos conducir la entrevista, pero ya encausada, ya generada la confianza en el entrevistado, éste se expresa con una mayor libertad contando historias que tienen que ver con su vida personal y al mismo tiempo se relacionan con sus oficios. Las entrevistas fueron realizadas entre los meses de noviembre de 2013 y marzo de 2014, en la Ciudad de México, D.F.

2.1 Barrendero

La inquietud hacia este oficio se da a través de la observación de la acción de limpiar las calles, de recolectar la basura por parte de los barrenderos en el centro histórico de la Ciudad de México, especialmente en la calle del Carmen en su intersección con la calle de apartado, en la Plaza del Estudiante, ya que a diario pasaba por ese sitio, pues viví en la Honorable Casa Nacional del Estudiante. Por las noches de regreso después de haber tomado clases diarias en la Esmeralda, veía la acumulación de verdaderas —montañas de basura en esos sitios. Los barrenderos entonces deben conjuntar estos esfuerzos para juntarla.

Entrevista

¿Su nombre? Guillermo Santiago Miranda ¿Cuántos años lleva dedicándose a esto? 20 años ¿Cuál es el nombre correcto de su oficio? Trabajador de Limpia ¿Tiene alguna experiencia que le haya sido importante durante todo este tiempo en su trabajo? ¿Alguna experiencia en el Centro Histórico? ¿Le tocó ver una marcha importante? ¿Le tocó ver a alguien aquí? No, la verdad no. ¿Cómo llegó a este trabajo? Así voluntario. ¿Antes trabajaba en otra cosa? No, cuando entre estaba chavo. ¿Cuántos años tenía? Tenía 10 años, tenía yo cuando entre, pero ya después que me dieron de planta ya tenía...como...ahorita llevo 20 años, de 20 a 30 años. Sí. ¿Ahorita cuántos años tiene? 29 ahh, ¿Qué tengo de edad? 63 años ¿Y tiene esposa e hijos? No, bueno sí tengo esposa pero nos dejamos hace 2 años con una chamaca y un chavo ¿Y le ha ayudado el trabajo de aquí a algo? Pues sí. ¿A qué le ha ayudado? ¿Cómo? Sí por ejemplo a lo mejor cuando se dejaron usted y su esposa se sintió mal y este trabajo le ayudo a levantarse. Ah, no ella me quitaba la mitad de mi sueldo, la pensión me la quitaba, pues ya cumplieron 20 años los chamacos ya no ora sí quedo el sueldo libre, mi sueldo así es.

2.2 Plomero

Quizá la parte más interesante de esta entrevista resulta al final, cuando nos habla del entierro de las herramientas del oficio de plomero que heredó de su padre. Ya que contiene elementos plásticos y vivenciales.

Entrevista

¿Cuál es su nombre? Raúl Rodríguez Téllez, tengo 62 años, soy originario del Distrito Federal. ¿Qué nivel de estudios tiene? Tengo estudios de primaria, secundaria y parte de contabilidad. Me dedico a la plomería, soy plomero. ¿Considera su trabajo como un oficio? Sí ¿Por qué? Porque es necesario para todas las casas, residencias, o fábricas, siempre es necesaria la plomería. ¿Qué actividad realiza en su trabajo? En mi trabajo es la instalación de redes hidráulicas, red sanitaria, red de gas y red de electricidad también. ¿Le gusta su trabajo? ¿Por qué? Por cierta satisfacción para dejar a la clientela satisfecha, es decir hacer bien mi trabajo. ¿Qué actividades de su oficio le gusta hacer? Todo, la plomería, todo lo que es la instalación. ¿Qué actividades de su oficio le disgusta hacer? Pues no, todo me gusta. Pues todo tengo que hacerlo, es parte de mi trabajo. Todo tengo que dejarlo bien.

¿Qué herramientas utiliza para trabajar? Pues son varias, como 15: soplete, taladro, llaves, llaves estilson, martillos, desarmadores, tenazas, pinzas, limas, pericos, cinceles. ¿Qué herramienta es indispensable para hacer su trabajo? El soplete. ¿Utiliza un uniforme especial para su trabajo? No. ¿Qué objetos o herramientas se relacionan con su actividad de trabajo? Tuberías, con los tubos. ¿Los objetos que utiliza para su trabajo, los comparte con alguien más? No. ¿Qué objetos de los que utiliza para trabajar siempre lleva consigo? Todos, todos porque los ocupo todos. ¿Dónde guarda o deja los objetos de trabajo? Pues en lo que es la bodega, la bodeguita, en mi casa. ¿Qué objetos considera de valor en su trabajo? Los eléctricos, como son: cortadora, taladro, esmeril.

¿Cómo considera los objetos o herramientas que utiliza en su trabajo? Algunos pesados y todos útiles, ligeros como las llaves para presión, todos son regulares, comunes. ¿Dónde trabaja? Me desplazo a los domicilios a donde me piden, a diferentes colonias, a diferentes lugares. ¿Cuál es su horario de trabajo? ¿A partir de qué hora comienza su labor? ¿Cuánto tiempo dedica a su oficio? ¿Cuánto tarda su recorrido a su trabajo? Los recorridos son casi siempre de un poquito más de media hora, entre media hora y cuarenta minutos. Y el horario es más o menos entre 9:00 y 13:00 horas de la tarde. Y en la tarde de 15:00 a 18:00 horas. Más o menos.

¿En qué consiste un día de trabajo? Bueno, para mí un día de trabajo consiste en empezar a trabajar de las 9:30 a las 18:00 horas. Ese es un día de trabajo para mí. Hay veces que trabajo más tarde o trabajo más temprano, pero por lo regular a esa hora. ¿Qué hace? Instalar muebles, muebles de cocina, muebles de baño, muchas de las veces muebles industriales, máquinas para cierta fabricación, inyecciones de plástico. ¿A dónde va, a dónde camina? Mi recorrido es de la casa al negocio a comprar los materiales. Del negocio a la casa donde voy a trabajar. ¿Cuál es su horario de comida? Es de 14:00 a 15:00 horas.

¿Qué come regularmente? De todo de todo lo que guisa mi esposa. Verduras, pastas, carne, lo que sea. ¿Quién lo acompaña cuándo come? Toda la familia, mi esposa, mis hijas, mis nietos. ¿Quién lo acompaña a trabajar? No. Trabajo por lo regular solo. ¿Qué lugares son los más frecuentes en los que trabaja? Los baños. ¿Cómo se describe a sí mismo? ¿Cómo es su carácter? De carácter regular. ¿Qué le gusta hacer? En mi trabajo, cuando coloco los muebles, cuando doy por terminado todo. Es cuando ya veo el esfuerzo de mi trabajo.

¿Qué significa para usted su oficio? Pues es todo, para la familia, para la casa.
¿Qué lo identifica en su oficio? El soplete, y la vestimenta siempre ando vestido igual, la tubería, el material, que siempre ando con los tubos. ¿Quiénes son sus amigos? No tengo. ¿Con que personas convive durante la jornada del oficio? Cuando estoy con los patrones nada más. ¿Cómo identifica cada objeto? Por el nombre y para que los voy a utilizar. ¿Cómo cree que lo identifican las demás personas en general? Me identifican como Maestro. Maestro hágame esto, Maestro hágame esto otro.

¿Cómo saben que se dedica a la plomería? Porque ya me conocen, me recomiendan, otras más personas me recomiendan y así. ¿Cómo se relaciona con otros trabajadores de su mismo oficio? Pos casi no, porque ahí hay ciertas envidias. No pos el Maestro ya vino pues yo ya me voy dicen. ¿Alguna otra cosa que quiera agregar? Todo está relacionado con la herramienta, la herramienta cuando me falla, que sale mal, que sale como ahora la herramienta china muy de moda no sirve. Es luego lo que nos falla a veces la herramienta. Sí la herramienta es buena se trabaja bien las materias que uno va a poner se trabaja bien. Pero si el material es de mala calidad, porque por ejemplo en el tubo, el tubo si es corriente no se trabaja como debe de ser. Si las herramientas son malas no se trabaja bien y si el trabajador es malo el trabajo no sale bien. Todo lo que rescate de herramienta de mí Papá (quien también se dedicó a este oficio) está sepultada en mi patio, que cubrí con cemento, es como un panteón, toda la herramienta de mí Papá. Con mi herramienta saque adelante a mi familia, luego me dicen: —un amuleto para que tengas buena suerte, esto te trae buena suertell. ¿Sabe qué es lo que me trae buena suerte? Cuando estas manos hacen.

2.3 Vendedor Ambulante

Aquí la señora Vero nos cuenta de sus experiencias siendo vendedora ambulante para el sostenimiento de sus hijas y de como al principio debía lltoearll a los policías agarrando deprisa su puesto (de tela y amarrado con cordones) y huyendo de su sitio de trabajo, para evitar decomisaran sus mercancías.

Entrevista

¿Nos puede decir su nombre, su edad, y de dónde viene? Me llamo Verónica, tengo 43 años y soy del Distrito Federal. ¿Cuál es el motivo por el que está trabajando aquí, cómo vendedora, no sé es el nombre correcto vendedora ambulante? Porque no me quieren dar trabajo, porque estoy enferma y también porque no tengo estudios. Nomás terminé mis estudios, nomás terminé mi primaria, nada más. ¿De qué está usted enferma? Tengo diabetes, tengo artritis reumatoide y tengo discapacidad motora. ¿En qué grado tiene discapacidad motora? Apenas estoy empezando, o sea se puede decir en primer grado, apenas estoy empezando a esa enfermedad. ¿Hace cuánto tiempo que está trabajando aquí como vendedora ambulante Señora Verónica? No pos tengo como unos 5 años así enferma. Porque antes trabajaba normal pero no en este trabajo, trabajaba de limpieza y todo eso. Y no me quisieron dar trabajo ya enferma y tuve que buscar mi trabajo. Así para mantener a mis dos hijas, porque mis dos hijas estudian: una en la secundaria y una en la prepa, va en la prepa. Tiene 15 años

(En ese momento coincidentemente llega su hija) ¿Tienes 15 años? ¿Cuál es tu nombre? Mayra Blancas Hernández

¿Qué sientes que tu mamá sea una mujer trabajadora, aunque está en un trabajo que se le considera no formal? No sé. ¿Te gusta, no te gusta? A mí de gustarme no me gusta. (Interviene la Señora Verónica) De aquí nos mantenemos, de aquí sacamos para pagar todo. Porque no nos quieren dar trabajo, soy mamá soltera, por eso.

¿Alguna experiencia que nos quiera contar Señora Vero, en el tiempo que ha llevado aquí, de lo que le haya tocado ver, o que haya vivido, algo que le haya impresionado, le haya dejado algún recuerdo feo, bonito? No pos aquí que nos quitan la mercancía, no nos dejan trabajar. Bueno ahorita me están dejando, pero antes no nos dejaban trabajar, nos quitaban la mercancía y pos la verdad nos estamos ganando la vida honradamente no somos rateros, ni nada. Nos corretean como si fuéramos rateros, ya ni a los rateros los corretean como a uno. Ahorita me han dejado porque estoy enferma y saque mi papel y Ebrard, no Ebrard, este Mancera nos está dejando trabajar a las personas grandes y con enfermedad. Pero en sí no nos dejaban trabajar aunque estábamos enfermos nos correteaban y nos quitaban la mercancía.

¿Cuál es el proceso entonces por ejemplo que se sigue cuando alguien los levanta, que supongo que es la policía? Pues nos llevan al juzgado cívico, pagamos una multa y nos dejan salir, nada más, es lo único. ¿Alrededor de cuánto es esa multa? Pues con nosotros están cobrando \$ 200 pesos. La verdad no sé si cobren más o nada más los \$ 200 pesos. ¿Y por ejemplo en todo este tiempo, ha encontrado algo que le guste de este trabajo? Pues sí, porque veo a mis hijas,

nada más. Porque como estaba trabajando, pues no las veía. Llegaba a la pobre casa de usted, en la noche, me iba temprano.

Y ahorita pues las veo, nada más. ¿Cómo fue? ¿Quién la conecto aquí? ¿Cómo fue que llego? ¿Nada más preguntando? No, nada más me puse y me dejaron trabajar, así como le digo que nos correteaban los policías y ahorita pos llegue aquí, me puse también y no me han dicho nada.

¿Entonces puedo entender, entonces que yo puedo llegar y poner un puesto así como usted y me dejarían trabajar? No, no a mí porque estoy discapacitada me dejan trabajar. Pero cuando se ponen así cualquiera, pos o sea se las llevan. Tienen que estar viendo a los policías que vienen y se tienen que levantar para que no se los lleven al juzgado cívico. O sea ¿Entre usted y los llamados —toreros si hay una diferencia? Sí, porque a mí ya no me levantan, ya ahorita y antes sí. He observado que no toda la gente habla, no a toda la gente que uno le pregunta responde. Es que nos da miedo joven (continúa Doña Vero) que nos vayan a quitar. Por lo mismo que uno habla, luego hay represalias con los mismos vendedores. Por eso le dije que no tomaran fotos a mi puesto, ni a mi cara. Porque si no me quitan y luego aquí es de donde mantengo a mis hijas y este es el único sustento que tengo. Porque le digo no me quieren dar trabajo, ahora ni de limpieza como antes. Antes de limpieza estaba, pero con eso de que estoy enferma ya no me quisieron dar el trabajo. Y también como nomás tengo pura primaria menos. Y de aquí pos mantengo a mis hijas, pago mis medicinas, todo eso. Porque también la artritis es cara, porque voy al hospital y ahí no te dan la medicina ni la consulta, tiene que pagar uno la consulta y la medicina. ¿Entonces podríamos preguntarle en promedio cuánto gana? Uh, pues luego a veces gano poco, es que varía la

venta. Como ahora es sábado, pos ahora sí vendo un poquito más. Pero como hay mucha competencia de lo que yo vendo, pos la verdad es muy poca la venta, pero aunque sea para comer sale.

Pero así no te puedo decir aproximadamente, porque como gasto, pago mi mercancía y gasto. Por ejemplo en un buen día, ¿Cuánto ha vendido? Unos \$ 250 pesos por lo mucho unos \$ 300 pesos. Pero de ahí gasto para el mandado, para mi renta. Pero así no es de siempre que gane \$ 300 pesos, a veces gano \$ 100 pesos. Porque también tengo que invertir, de ahí pago la escuela de mis hijas. Así más o menos diciéndole que ya es mucho.

¿Y por ejemplo a usted le gustaría que alguna de sus hijas la apoyara mientras estudia? Digo vemos que una le está ayudando ahorita, ¿Pero le gustaría que alguna de ellas tuviera este mismo oficio o preferiría que no? No, que estudiara. De por sí que no les gusta. Ahorita porque no nos corretean, ahorita porque estoy trabajando bien. Pero antes ellas me ayudaban a levantar mí puesto y nos escondíamos como si fuéramos rateros porque nos lleva la policía. Y no la verdad no me gustaría, por eso estoy haciendo que estudien para que se vayan de aquí. (Preguntándole a su hija) ¿Algo que nos quieras decir, que quieras estudiar? Neurocirujano ¿Has aprendido de esta manera emprendedora de tu mamá para sacarlas adelante? Porque eligió a final de cuentas trabajar y no robar. ¿Has aprendido algo de eso? Pues sí, póngale que ya estudio y que ya tengo una carrera, pero luego no en todos lados me dan trabajo. Porque por lo menos te piden un año de experiencia. Entonces ya pues así por lo menos, si no encuentro trabajo de mi carrera puedo venirme a trabajar y pos ya sé mantenerme yo sola.

2.4 Bolero (Aseador de calzado)

Cuando se realizó la entrevista y al dirigirnos a la persona le nombramos —Bolero II. Ésta de inmediato se molestó impidiéndonos continuar con la entrevista diciéndonos —soy aseador de calzadol y es que desde el año de 1980 cambiaron el nombre de su organización de Unión de Boleros y limpiabotas de 1936 a Unión de Aseadores de Calzado del Distrito Federal³⁵.

Entrevista

¿Cuál es su nombre? Humberto Cisneros Flores. ¿Cuántos años tiene? Tengo 60 años. ¿De dónde es? Soy de Puebla. ¿Qué se siente trabajar en el Centro Histórico? Pos ora sí que muy bonito todo esto del Centro, porque aquí ha sido toda mi vida, desde la edad de 8 años. ¿Cuántos años tiene trabajando? ¿Cuál es el nombre correcto de su oficio? En este lugar llevo 43 años, en este lugar. El nombre correcto es Aseador de calzado. ¿Y cómo empezó? ¿Con su Papá? ¿Por alguien? Por mi Papá, o sea mi Papá también fue Aseador de calzado, a través del tiempo, pues me gusto también el oficio. Porque ora sí que es un trabajo que pos ora sí nunca nos deja sin comer, siempre hay algo. ¿Alguna experiencia que le haya dejado este trabajo? Grata o fuerte o de esas intensas que luego uno dice me acuerdo que tal año o ayer pasó alguien y pasó esto... Bueno aquí hemos este, aquí hemos pasado de temblores, sustos, aquí hemos pasado de todo. ¿Pero alguna cosa que recuerde mucho? Pos ora sí que el temblor del 85, porque pos ora sí que fue lo más difícil, lo más duro.

³⁵ Quiroga Jiménez, Lucia. *Boleros en el olvido*. El Universal. 11 de Marzo de 2003.

Ajá ¿Dónde estaba usted en ese momento? Yo venía en ese momento ya aquí en la calle Belisario Domínguez, cuando se sintió ya el movimiento. En ese tiempo yo llegaba, yo aquí a las 7:00 de la mañana, ya entonces pues agarre todo fresquecito, ahí fue lo más duro.

¿Usted considera que su trabajo es importante aquí en el Centro Histórico? Sí importante, porque ora sí que, aquí es un centro que pues así todos deben de...se imagina andar de traje y luego con los zapatos sucios.

¿Cómo se verían? ¿Usted considera que su trabajo tiene algo de importancia para el país o no tiene o le da igual a la gente? No pues aquí hay de todo. Aquí como hay personas que les gusta andar con los zapatos sucios, como hay personas que les gusta andar impecables. Ora sí que de traje y zapatos bien limpios, ora sí que es una cosa que sí hacemos falta. ¿Es casado usted? Sí ¿Con hijos, sin hijos? Este, dos hijos. Ya también casados, son harina de otro costal. ¿Y le gustaría que alguno se dedicara a esto o no? Ora sí que ellos tienen su trabajo. Uno trabaja en la coca y el otro trabaja de albañil. Esto no les llamo la atención. ¿Cuántos cambios políticos le han tocado a usted? Desde este, Díaz Ordaz, aquí hemos pasado todos. ¿Qué objeto, qué herramientas considera que son más importantes en su trabajo? Ora sí que lo necesario, no. Los cepillos, las brochas, los trapos, las tintas, así todo eso. Y de esos objetos, ¿Cuál es que usted cualquier persona que le diga a yo soy aseo de calzado, cuál es el que le dicen a usted, ahh...ese objeto es el que lo identifica como aseo de calzado? Bueno, ora sí que todo cuenta: desde los cepillos, las brochas, las tintas, trapos.

Ora sí que sin ninguna de esas herramientas pos nomás no hace uno nada, siempre tiene que ir todo el complemento para poder bolear los zapatos. ¿Qué se siente haber pasado? Supongo, pienso que usted empezó con un cajón, Sí ¿Qué se siente haber pasado de un cajoncito a este carrito, pues? Se va acostumbrando uno. Porque en el 68 fueron los primeros sillones que salieron, antes se usaban puros cajoncitos y sillas de doblar.

Entonces ahí nos fuimos modernizando desde el 68 para acá, ya fue cuando nos fuimos haciendo de nuestro sillón. Entonces nos hemos ido modernizando día a día. Ya son 52 años. ¿Entonces empezó con el cajón? Con el cajón todos empezamos, con el cajoncito. En ese tiempo, yo en la Alameda Central era mi fuerte. Ahí nomás andaba, como mi Padre tenía su lugarcito ahí en la Alameda Central y yo pues andaba ocupadillo, entonces ahí me gustaba andar en toda la Alameda. De ahí luego yo fui chalancito, ya poco a poco. O sea ¿Para este oficio hay grados, se va calificando para llegar a un lugar? Yo empecé con mi cajoncito, ora sí a caminar, de ahí ya comencé a ser chalán, ya estuve en un lugarcito ya nos íbamos a la mitad con el del sillón y ya. Y ese lugar era de mi Padrino entonces lo dejó, se fue a otro mejor lugar, y entonces ya me lo dejó a mí. ¿Todo el que quiere pertenecer a este oficio llega directo con este carrito o primero le tiene que talachar? Bueno, ora sí que la base principal es saber trabajar el oficio, porque sí usted no lo sabe y llega a un lugar. ¿Qué va a pasar? Va a manchar los zapatos, los calcetines.

Entonces ahí va a tener problemas. Por eso hay que tener algo de cayo, se necesita algo de experiencia. ¿Se hereda el trabajo? En mi casa están mis sobrinos, el chiste es que les guste el oficio, porque sí no les gusta nomás no van a hacer nada.

2.5 Organillero

La historia, su historia, de generación en generación del cilindrero u organillero está unida a la historia de México, desde el porfiriato hasta nuestros días. Aunque de origen europeo, el instrumento hace muchísimos años tomó carta de naturalización entre nosotros y sus notas son voces integrantes de nuestra ciudad³⁶.

Entrevista

¿Cuál es su nombre? Arnulfo Isidro Torres, ¿A qué se dedica? Soy organillero. ¿En este oficio que tanto tiempo lleva? Ya tengo 27 años trabajando en esto. ¿Cómo fue que empezó en este oficio de organillero? Mire aquí en este oficio ya es de generación en generación, sí, estuvo mi bisabuelo, mi abuelo, mi padre, mis hermanos, ahorita estoy yo. Sí, posteriormente no sé si uno de mis hijos vaya a querer tomar esta profesión. ¿Y a usted le gustaría que alguno de sus hijos la tomara o no? Pues mire a mí sí me gustaría porque hay muchas cosas que uno no conoce de esto. Cuando uno es chico, pues uno dice no pues yo no quiero trabajar como tú en la calle o pidiendo dinero.

³⁶ Moirón, Sara. *Personajes de mi Ciudad* (1972) SEP-Setentas. México, D.F.

Sí, aquí en este trabajo hay personas que no vienen de generaciones, pero son estudiantes, son madres solteras que sacan de aquí su día y pueden sostener a su familia.

Sí, a nosotros nos tocó la dicha, ahorita lo veo yo como dicha, por que anteriormente yo también decía no pues no quiero trabajar así, pero a mí sí me gusta este trabajo. Ya tengo otra idea de lo que es este oficio. Y pues sí me gustaría que alguno de mis hijos le gustara, también no lo voy a forzar. Pero si alguno de ellos le gustaría pues adelante, yo si lo apoyaría. Claro también sin dejar sus estudios.

¿Y por ejemplo usted tiene alguna experiencia de este oficio en particular que le traiga muchos recuerdos, que le emocione, algo que le haya presenciado durante su ejecución del oficio? Mire, aquí pues hay muchas experiencias bonitas.

Aquí se conocen gentes del medio artístico, gente de la política, sí, pero aquí más que nada lo que a mí me dejó un buen recuerdo fue mi padre y mi abuelo que me enseñaron este oficio, me enseñaron a conocerlo, a quererlo. Y a saber cómo llevar este oficio a cabo también, esa es mi mayor dicha. Pero, pues aquí se conoce de todo: gente de dinero, gente como nosotros, gente que también le gusta mucho este oficio siendo que no lo conoce y lo contrario, gente que no le gusta para nada y que nos ven como si fuéramos personas que están pidiendo limosna. Qué no lo considero así, tal vez mucha gente lo ve así, pero yo no lo considero así. Yo considero que es una bonita tradición que tal vez no debería de desaparecer.

Que deberían de apoyar un poco más al organillero. Porque pues ya es una tradición mexicana desde que llegaron estos aparatos: son alemanes, de la época de Don Porfirio Díaz y anteriormente porque llegaron dos remesas de estos aparatos.

Este oficio es bonito, cuando uno trabaja en esto, uno aprende a conocerlo y a quererlo, y a valorar muchas cosas. Pero mi satisfacción más grande como le vuelvo a repetir fue trabajar con mi padre y con mi abuelo.

¿Usted considera que su oficio tiene algún sentido de pertenencia, de arraigo, de fuerza aquí en el Centro Histórico? Mire aquí pues el gobierno nos da el permiso de trabajar ya libremente. Anteriormente no se podía. A nosotros nos consideraban como si fuéramos vendedores ambulantes. Sí, nos quitaban de los lugares. No nos apoyaban. Ahorita el gobierno ya se comprometió un poco más, nos dejan trabajar ya en lugares específicos del Centro. Yo siento que sí somos parte de la historia de México.

Somos parte de la historia ¿Por qué? Porque nuestros anteriores compañeros o mi abuelo, bisabuelo que fueron los primeros que trabajaron en esto, fueron las personas que recibieron estos aparatos por Don Porfirio Díaz. Porque ellos no tenían tierras que trabajar y Don Porfirio Díaz dio estos aparatos para poder mantener esas personas a sus familias, desde ahí para acá se volvió una tradición mexicana.

Sí, pero también en la revolución mexicana cuentan nuestros compañeros o mi bisabuelo que también los agarraron en la guerra no sé si sea cierto no me lo crea, pero supuestamente que eran los que andaban en la calle, desde ahí empezaron a sacarlos a la calle, Don Porfirio Díaz para poderse pues enterar de todo lo que el enemigo supuestamente estaba tramando contra él. Eso fue, como empezó así el organillero.

Eran como quien dice espías otros dicen que eran Kamikazes no sé si sea cierto también. Sí, pero todo esto se cuenta. Aquí hay muchas historias en este oficio, sí pero yo siento que ya somos parte de una tradición.

2.6 Diablero

Un viejo, un joven, gritando entre la multitud —hay va el diabloll para alertar a la gente de ser golpeada por las llantas o sus partes metálicas, retacado de cajas. Un joven cargador-diablero muestra su interés hacia la tecnología.

Entrevista

¿Tu nombre? José Rosario Martínez ¿Cuánto llevas aquí José? 12 años ¿Cómo fue que llegaste a este oficio o trabajo? Pues la verdad estuve buscando un trabajo, pero por lo cual, por falta de estudio llegué a cargar cajas, por falta de estudio más que nada es por eso que estoy aquí. Y aquí sí no tienes un estudio pues no puedes. No hay trabajo, llegué aquí como estibador de cajas y lo que le pueda servir a la gente. ¿Y por ejemplo hay alguna anécdota que nos cuentes que te haya pasado?

Qué te haya hecho reír, llorar, cualquier cosa...No pues, estando en la calle, esto es un riesgo. O sea aquí a veces se gana y a veces se pierde, ¿no? Como todo, ¿No? Y pues aquí en la calle es un riesgo. O sea aquí de plano estás acostumbrado a lo que pasa. Cómo ahorita acaban de pasar los polis, me acaban de quitar la mercancía ¿Te la recogieron ahorita? ¿Y luego qué haces con eso? Pues hay que ir al Juez cívico y te tienen ahí tanto tiempo esperando a que pagues la multa. Aquí de hecho no hay aquí, aquí permiso para estar aquí en la calle, obstruyes la calle, o sea una mínima.

O sea, pero pos yo digo, que pos que para qué obstruyes es una cosa insignificante. O sea, estás ahí y no estorbas tanto. En cambio los carros sí. ¿Cuántas veces te han levantado? Como 20 veces. ¿Y en promedio cuántas pérdidas de dinero has tenido? ¿Por qué me imagino que te cobran algo? Sí la multa es de...varía todo depende del comportamiento, o sea como te comportas, si tu agredes a un policía pos es más multa. Es más si tú vas así, pos ya te agarran, o sea tu comportamiento como un buen ciudadano. O sea te vas \$ 100, \$200 pesos de multa. ¿Tienes tu familia? Soy papá de una niña, soy papá soltero.

¿Tú quisieras que tu hija trabajara en esto o algo parecido? No, no, no para nada. O sea yo estoy dando lo que apporto, lo de mi hija. Y darle, pos darle un mejor estudio. Estamos aquí del diario trabajando, es el avance que tenemos y echarle ganas. Cualquier trabajo, aquí hay trabajo, hay que echarle ganas, nada más. O sea no teniendo estudio, yo creo que la inteligencia más lo vale ¿no creen?

Sí tu hubieras podido digamos elegir alguna otra profesión, trabajo, etcétera ¿Cuál hubieras escogido, que hubiera estado dentro de tus posibilidades? De acuerdo a todo lo que hayas pasado, lo que te haya gustado ¿Qué hubieras escogido? Pues bueno como te vuelvo a repetir como no tuve estudios, no sé ni qué. ¿Cómo te explico? O sea no. Qué tú hayas visto y digas: yo hubiera querido eso. Pues así en sí me gusta la tecnología pero a veces no le entiendes muy bien. Pero a cómo vamos ahorita, va mejorando la tecnología y pos me late mucho. ¿O sea que eres aficionado a los *gadgets*, que se les dice ahora: celulares, tabletas y todo eso? Algo así, algo así.

Conclusiones de la Entrevista

Se hace necesario siempre provocar un acercamiento entre el entrevistado y el entrevistador que haya una familiaridad, confianza. Ya que si esta no se da, se generan barreras para la comunicación y no es posible informar y compartir sus experiencias a los investigadores.

Al escribir estas experiencias, al transcribirlas, al pasarlas de la oralidad a la escritura vamos generando una suerte de comprensión de nosotros mismos, pues somos el reflejo de una sociedad en la que vivimos³⁷.

Al coger algo, al agarrarlo, al sostenerlo entre nuestras manos, ejercemos el acto de prender, de asir, es decir de hacerlo nuestro. De aprenderlo, de conocerlo mediante la experiencia, conjunción de la teoría con la práctica³⁸

³⁷ Bonilla López, M. Esther. *La escritura como autocomprensión* (2012) UPN-UIA-SEG. León, Gto. México.

³⁸ Sennett, Richard. *El artesano* (2008) tercera edición (2012) Ed. Anagrama. Barcelona, España.

Capítulo III

Genealogías

Introducción

Genealogías

Los conceptos que tenemos acerca de las producciones artísticas tridimensionales, llamados con el paso de los siglos escultura, han ido transformándose a lo largo del tiempo y de manera vertiginosa a lo largo del siglo XX en objetos e instalaciones u otras manifestaciones artísticas vinculadas con éstos desarrollos como el arte sonoro , el performance o las intervenciones.

A principios del siglo pasado, las vanguardias artísticas o ismos buscaron nuevas maneras de resolución formal en el campo de la escultura (ya sea los cubistas, futuristas, abstractos o especialmente los dadaístas quienes exploraron el inconsciente del sujeto) concretando objetos más allá de una realidad mimética, incorporando nuevas técnicas utilizadas por la industria, interesándose por el espacio circundante, por el transcurrir del tiempo, más tarde desbordándose hacia los extremos, rompiendo incluso la barrera del espectador y la obra esperada, incorporando a éste último a la obra en sí.

Finalmente en la actualidad observamos como el Artista, pone especial atención a las temáticas, por encima de una resolución formal, aporte que nos ha dejado el arte conceptual. Aun así en la primera década del siglo XXI vemos la convivencia de distintas maneras de creación espacial, la tradicional escultura de bulto en convivencia con el bricolaje, las acciones performativas o la instalación. En el presente trabajo nos limitaremos a explicar los desarrollos de tres manifestaciones tridimensionales: Escultura, Objetos e Instalación.

3.1 Escultura

Lo que llamamos escultura ha sido un concepto en evolución constante, a continuación describiremos algunos de sus desarrollos cruciales y que son de interés en el presente estudio. Podemos afirmar que fue a finales del siglo XIX, cuando artistas como Rodin (1840-1917) comienzan a cambiar nuestra manera de verla y concebirla. Para el año de 1897 realizaría una de sus obras más interesantes, el *Monumento a Balzac* (Fig. 1) para el cual el escultor quita el pedestal, elemento omnipresente en el ámbito del monumento³⁹. Nos encontramos entonces ante una propuesta para la cual se despoja de su elemento divinizante (el colocarlo sobre el pedestal, haciendo que tengamos que voltear hacia arriba para contemplarlo) propio de la estatuaria grecorromana y que como eco se vería repetido hasta el neoclásico.

³⁹ Walther F. Ingo et al. *Arte del siglo XX, Sección Escultura* (2012) Taschen. P.p. 410. Koln, Germany



Rodin. Balzac, 1897.

Rodin hace a un lado el pedestal situándolo a nivel de piso, el monumento. Haciendo terrenal la representación del novelista francés Balzac (1799-1850). Es éste un primer momento en el cual la escultura de bulto comienza a generar nuevas resoluciones espaciales. Otro caso significativo resulta la pieza llamada *Columna infinita*⁴⁰ de 1937 de Constantin Brancusi (1876-1957) para la cual realiza una secuencia de módulos de hierro fundido que de manera conceptual son repetidos hasta tocar el cielo.



Brancusi. Columna infinita, 1937.

⁴⁰ Ídem, P.p. 427.

Si tomamos en cuenta las técnicas y los materiales, sólo antes del siglo XX se usaron la talla, el modelado y el vaciado (como medio indirecto) éstos eran propios del oficio escultórico y sus materiales: barro, (arcillas) cera, madera, piedra, yeso o bronce.

Para comienzos del siglo XX, dentro del ejercicio profesional de la escultura se empezaron a utilizar otros materiales (cartón, fierro, alambre, plásticos, vidrio y materiales diversos) propios de una sociedad en creciente industrialización y en particular una técnica, la construcción teniendo su exponente en el bricolaje⁴¹, que refiere a la utilización de diversos materiales siendo éste el equivalente de lo que en bidimensión es llamado collage.

Los escultores de los ismos, de las vanguardias artísticas experimentaran con materiales no convencionales hasta entonces, teniendo como temáticas lo urbano, la máquina, el movimiento y lo cotidiano entre otras. En 1912 Pablo Picasso (1881-1973) es por muchas razones uno de los escultores más propositivos al abrir una enorme cantidad de posibilidades y caminos para la experimentación así lo dejaría ver desde sus primeras aproximaciones al medio, como lo haría en *Guitarra*⁴² utilizando cartón, papel, tela y cuerda; Materiales hasta entonces desdeñados para la realización de una obra terminada y anteriormente considerados más propiamente para la realización de bocetos.

⁴¹ Levi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje* (1964), Décimo séptima reimpresión, 2012. Ed. FCE, México, D.F. P.p. 60

⁴² L Walther F. Ingo et al. *Arte del siglo XX, Sección Escultura* (2012) Taschen. P.p. 410. Koln, Germany. P.p.429



. Picasso. Guitarra, 1912

Algunos otros escultores comenzaron a emplear vidrio como es el caso de Naum Gabo (1890-1977) autor de *Columna*⁴³ en 1923 escultura en la que incorpora el valor formal de la transparencia o más tarde Antoine Pevsner (1888-1962) con el uso de plásticos, ejecutaría el *Retrato de Marcel Duchamp*⁴⁴ de 1926, hecho de éste material sobre zinc.



Gabo. Columna, 1923.



Pevsner. Retrato de Marcel Duchamp, 1926.

El hierro y el acero son utilizados por escultores de la modernidad por ser estos materiales sustitutos más baratos que el bronce⁴⁵ Como en el caso de Julio González (1876-1942) el cual es un pionero en la utilización con un fin artístico del

⁴³ Idem, P.p. 452-53.

⁴⁴ Idem, P.p. 450.

⁴⁵ Idem. P.p. 469

hierro utilizando la técnica de la soldadura autógena, empleando en sus piezas la interacción de volumen y espacio, positivo y negativo.



Julio González. Hombre Cactus I, 1939.

Quizás el mayor aporte de Calder (1898-1977) fue el movimiento real y cambio de forma de sus piezas (en el caso de los móviles) utilizando alambre y placas de acero suspendidos, pendiendo de un techo. Los materiales utilizados por el artista otorgarían ligereza y flexibilidad a este tipo de composiciones.



Calder. Cuatro sistemas rojos,
Alexander Calder , cuatro sistemas rojos, 1960

El trabajo de la escultura orgánica que recuerda a motivos vegetales o zoomorfos lo vemos representado en el trabajo de Jean Arp (1887-1966) quien afirmaba — “*No intentamos imitar la naturaleza...queremos crear como la planta crea su fruto y no imita*”⁴⁶ Es entonces cuando éste y otros artistas desarrollan el concepto de crecimiento y de germinación en su obra.



Arp. Deposición de pájaros y mariposas, 1916-17.



Moore. Figura recostada No. 5, 1963-64.

Descuella por su prolífica obra y sobre todo por su representación característica dentro de la representación figurativa, Henry Moore (1898-1986) quien dijo — “*Me interesa profundamente la figura humana, pero he descubierto leyes formales y rítmicas al estudiar formas naturales...*”⁴⁷son evidentes sus influencias precolombinas, en el caso específico de la cultura Maya, al utilizar como figura icónica la representación de Chac-mol en sus piezas.

⁴⁶ Ídem. P.p. 477.

⁴⁷ Ídem. P.p. 477

Dentro del campo formal de la abstracción existen múltiples ejemplos de resoluciones formales. Nos limitaremos a mencionar en este estudio sólo algunos ejemplos representativos. David Smith (1906-1956) siguiendo los pasos dados por Picasso y González con la utilización del hierro y acero soldados crea un conjunto de obra en el cual la abstracción informal alcanza junto con la obra del inglés Anthony Caro (1924-2013) una de sus cotas más altas



Smith. Bec-Dida Day, 1963.



Caro. Una mañana temprano, 1962.

Los escultores estadounidenses Donald Judd (1928-1994) y Carl Andre (1935) estuvieron inscritos en la tendencia llamada minimalismo, la cual señalaba la premisa de que —más es menos⁴⁸ trabajando sus esculturas con los elementos más básicos y simples: formas geométricas puras, acabados industriales pulcros, unidades modulares, ausencia de ornamentación, diseños reticulados, simétricos o regulares⁴⁹.



. Donald Judd. Sin Título, 1970.



Carl André. Magnesium Square, 1969.

Ciertamente no se ha dejado de hacer escultura, pues ésta no depende de sus formatos o el uso de sus materiales, ni de sus motivaciones o temas. El representar, el materializar las formas tridimensionales siempre será una constante para el hombre de todas las épocas.

⁴⁸ Marchán, Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto* (2011) Onceava edición 2011, Ediciones Akal. Madrid, España.

⁴⁸ Batchelor, David. *Minimalismo* (1999) Ediciones Encuentro. Madrid, España. P.p. 13.

3.2 Arte Objeto

El uso de los objetos, siempre han estado ligado a su escala y a su capacidad ergonómica, el desplazamiento y utilización con fines artísticos de objetos o herramientas de uso cotidiano ha revitalizado la escultura desde principios del siglo XX. El uso de basura, mugre y otros elementos o materiales compuestos ha hecho que veamos, nos sorprendamos e imaginemos nuevas formas de interpretar las distintas realidades o perspectivas que nos rodean⁵⁰.

El escultor dadaísta, cubista, constructivista, surrealista, pop, conceptual, posmoderno, se vale de sus objetos circundantes: estos pueden ser tomados tal cual de la realidad, sin intervenirlos escogiéndolos dentro de todo un universo de posibilidades o intervenirlos alterando su composición, su función, en todo caso descontextualizándolo.



Oppenheim. Furry Breakfast, 1936.

⁵⁰ Phillips, Lisa et al. *Unmonumental, The object in the 21st century* (2007) primera edición, Ed. Phaidon. London, England.

Ha habido dos artistas clave para entender los diversos desarrollos dentro del campo escultórico: Pablo Picasso en lo formal, matérico, experimental ejemplificado por una obra siempre innovadora que no paraba en sus búsquedas e investigaciones plásticas; y Marcel Duchamp (1887-1968) por introducir la idea por encima de la factura de las piezas⁵¹

Así da cuenta por ejemplo su escultura titulada: *La mona con cría*⁵² de 1952 en la cual utiliza una serie de objetos encontrados de desecho: que le sirven para recrear la cara de la mona por medio de un coche de juguete, restos de jarrones y de otros materiales para confeccionar su cuerpo.



Picasso. Mona con cría, 1952



Duchamp. Escurre botellas, 1914.

⁵¹ Paz Octavio, *La apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp* (2008) tercera edición 2008, sexta reimpresión. Ediciones Era coedición El Colegio Nacional, 2008, 187 pp. México, D.F. P.p. 15.

⁵² Ídem. P.p. 1032

Sus búsquedas resultan dan cuenta de la labor por estar y ser congruentes con su contexto. Picasso busca entre la basura objetos que le permitan hacer una combinación, en una amalgama de técnica y objetos prefabricados⁵³.

Marcel Duchamp (1887-1968) da cuenta del “no hacer”⁵⁴, del utilizar nuestro pensamiento como herramienta para significar a los objetos, para resignificarlos⁵⁵, para dotarlos de valor. Llamando a nuestra atención en el acto y acción de elegir, (partiendo de una indiferencia, empezando por un momento en el que se activa en palabras de Duchamp por un grado cero de la estética por encima de lo que nos guste o nos desagrade) acto aparentemente sencillo y simple pero cargado de bagaje y al mismo tiempo vacuidad...

3.3 Instalación

Se ha definido en términos artísticos como un acomodo espacial de objetos en un sitio específico, que se ha ido conformando a partir de un cúmulo de aportaciones de distintos medios a lo largo del siglo XX. En 1965 Donald Judd había publicado un artículo llamado *Specific objects*, en el número 8 de la revista *Arts Yearbook* en el que decía:⁵⁶

⁵³ Levi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje* (1964), Décimo séptima reimpresión, 2012. Ed. FCE, 413 pp. México, D.F. P.p. 60

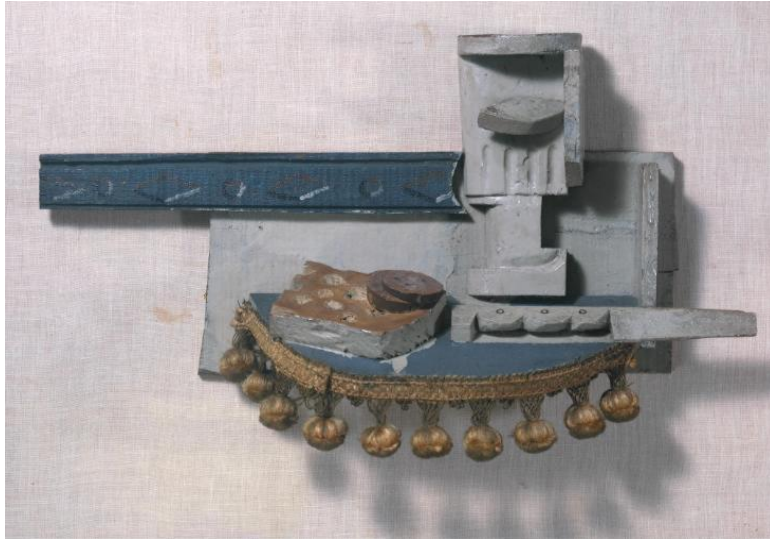
⁵⁴ Paz Octavio, *La apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp* (2008) tercera edición 2008, sexta reimpresión. Ediciones Era coedición El Colegio Nacional, 2008, 187 pp. México, D.F. P.p. 31

⁵⁵ Idem ,p.31

⁵⁶ Duby Georges and Daval Jean Luc, et al. *Sculpture, Vol.II* (2006) Taschen. Koln, Germany. P.p. 982

—...más de la mitad de las nuevas obras, las mejores de los últimos años, no son pintura ni escultura. Por lo general tienen un vínculo cercano o lejano con una u otra. Las obras son diversas y mucho de su contenido, que no es ni pintura ni escultura, es asimismo diverso (...) Las nuevas obras en tres dimensiones no forman un movimiento, una escuela o un estilo (...) Obviamente las nuevas obras se parecen más a la escultura que a la pintura Pero están más cercanas a la pintura.⁵⁷

Pero sus antecedentes como antes lo hemos mencionado se remontan a las primeras décadas del siglo XX. Picasso y Braque empezaban a incorporar elementos extra pictóricos a sus obras al pegar objetos de la realidad creando los primeros ensamblajes⁵⁸



Picasso, Naturaleza muerta con vaso y cuchillo sobre la mesa, 1914

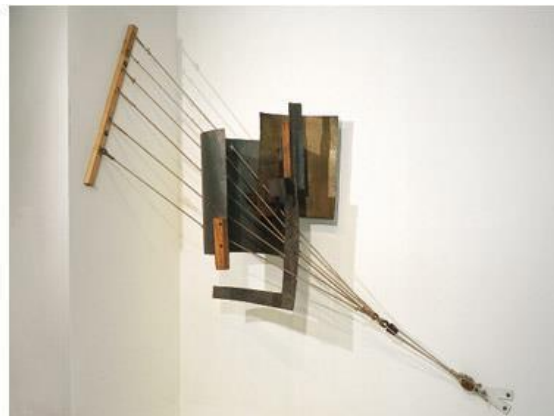
⁵⁷ Larrañaga, Josu. *Instalaciones* (2001) Editorial Nerea, Guipúzcoa, España. P.p. 10

⁵⁸ Duby Georges and Daval Jean Luc, et al. *Sculpture, Vol.II* (2006) Taschen. Koln, Germany. P.p. 973.

Los futuristas y constructivistas hicieron un buen número de obras que se desbordan hacia afuera del cuadro bidimensional creando relieves. Mención especial merecen los artistas constructivistas rusos El Lissitzky⁵⁹ (1890-1941) quien crea los *prouns* —proyectos para la confirmación de lo nuevo— y Vladimir Tatlin⁶⁰ (1885-1953) con sus relieves y contrarrelieves. Obras tridimensionales que se desbordan e invaden el espacio en que son colocados.



Lissitzky. Salón Proun, 1923.

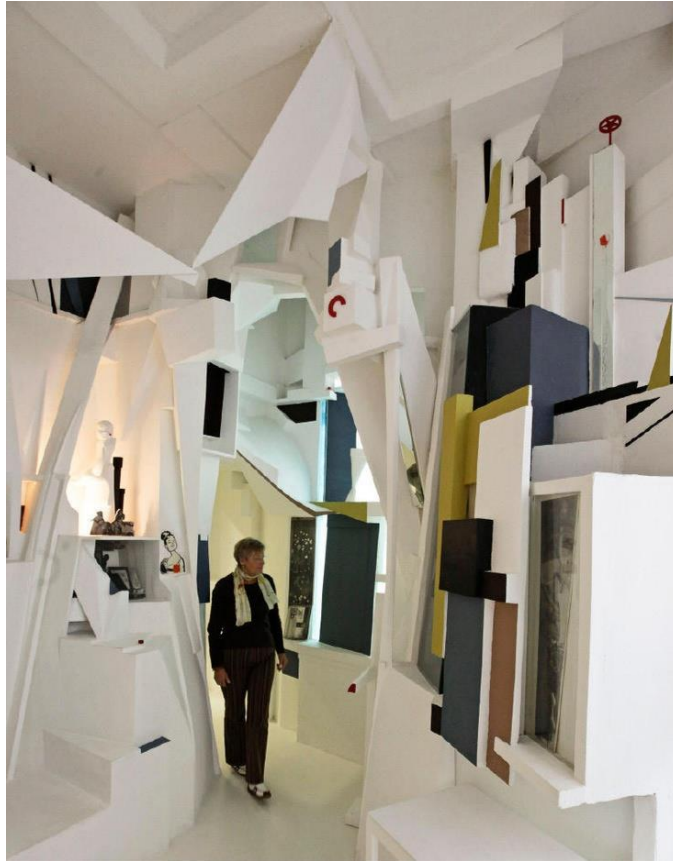


Tatlin. Contrarrelieve, 1915.

⁵⁹ Idem, P.p. 996

⁶⁰ Walther F. Ingo et al. *Arte del siglo XX, Sección Escultura* (2012) Taschen. Koln, Germany. P.p. 447

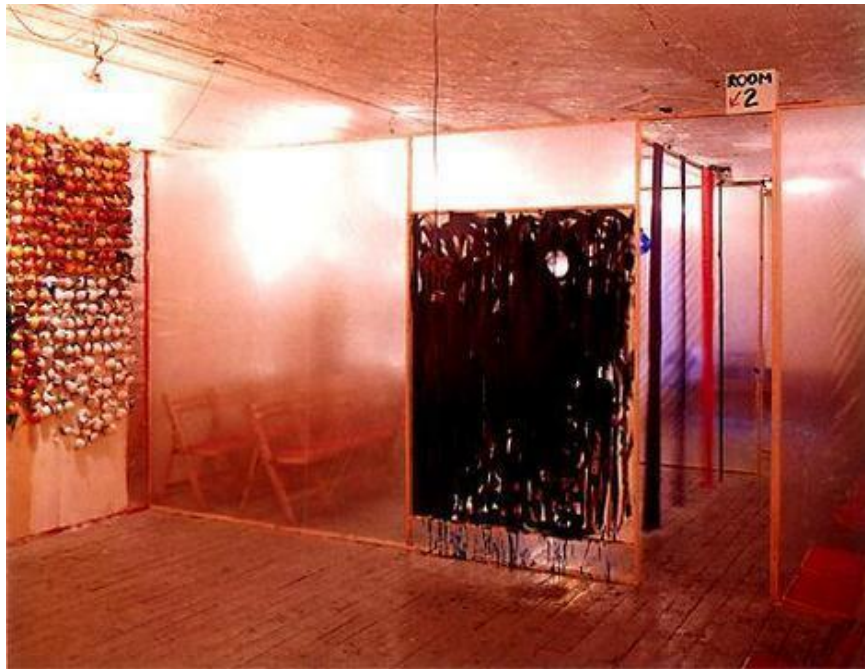
Por otro lado Kurt Schwitters (1887-1948) crea en 1923 la primera de sus tres *estructuras Merz*, interviniendo los espacios de las dos plantas de su casa con objetos encontrados en la basura, hasta tal punto de expulsar al mismo artista de su propia cotidianidad. Este término lo sacó de la palabra alemana —*commerz* comercio y de la cual deriva el termino *merzbau*⁶¹ (*ambiente*).



Schwitters. Merzbau, 1933.

⁶¹ Larrañaga, Josu. *Instalaciones* (2001) Editorial Nerea, Guipúzcoa, España. P.p. 16

Para el año de 1958 Allan Kaprow, en su búsqueda de un arte participativo y social crea sus “18 happenings en seis partes” en la Reuben Gallery de Nueva York. En 1968 publica la forma de arte del *environment* (*ambientación*) en el cual habla de los efectos recíprocos del lugar y la obra⁶².



Kaprow. 18 happenings en 6 partes, 1958.

Podríamos decir que se había pasado de la concepción de un espacio contenedor de cosas y personas a un espacio donde se exponen esos mismos sujetos y sus objetos, espacio de confluencia y elaboración. Un espacio que se activa y se construye como relación⁶³.

⁶² Idem. P.p. 19

⁶³ Idem. P.p. 27

El concepto de escultura se ha ampliado hacia el pequeño o mediano formato por medio del uso los objetos “reales” en el arte objeto y en la instalación como medio —espacialll como ya dijimos al hacer un arreglo o composición de objetos para un sitio específico⁶⁴. Nos dice Ilya Kabakov (1933) en su libro *la Instalación total* que hay tres tipos de arreglos espaciales:

1. Las pequeñas instalaciones donde se reúnen algunos objetos.
2. Aquéllas que están adosadas a la pared o parte del suelo.
3. Aquéllas que llenan por completo la sala que les ha sido concedida.

Continúa diciéndonos:... “*en todos los casos que acabo de citar el espectador se encuentra completamente libre, porque el espacio es totalmente indiferente de lo que contiene*ll. Nos habla aquí Kabakov de los espacios neutros, los espacios expositivos, de ese cubo blanco. El concepto de —Instalación Totalll es para él el sumergirnos en el interior de una pintura tridimensional, en la que la obra sólo se activa en convivencia con el espectador”⁶⁵

⁶⁴ Moszynska, Anna. *Sculpture now* (2013) Thames & Hudson Ltd. London, England.

⁶⁵ Kabakov, Ilya. *Total Installation* (1995) Centre Georges Pompidou. Paris, France.

Capítulo IV

Cuatro Artistas que han tratado el tema

Introducción

Son muchos los artistas que han abordado el tema del Centro Histórico, de sus oficios e identidades, pero se ha delimitado el campo de estudio como se ha dicho anteriormente a 4 ejemplos estos son: Francis Alÿs, Abraham Cruzvillegas, Roberto De la Torre y Melquiades Herrera. Su manera de abordar la cuestión urbana ha sido desde su propia aproximación vivida: el Centro Histórico lugar de todos y de nadie, lugar de la capital de México que acoge y al mismo tiempo expulsa, traga y regurgita. Es de cierta forma la Coatlicue, monolito que con sus cuatro manos nos da y nos quita quien enmarca esta situación ambivalente.

Los oficios y sus identidades son tratados por cada uno de ellos si bien de manera singular, siempre tomando en cuenta sus aspectos sociales y colectivos pues no son éstos fenómenos aislados sino parte de una urdimbre que nos conforma en el *“aquí nos tocó vivir”* sin embargo desde una perspectiva artística nos hacen ver estos objetos o acciones desde un punto de vista contrastado, reflexivo, estético.

El ejercicio de utilización de diversas estrategias artísticas nos señala sus acercamientos a la realidad cotidiana, de quienes prestan un servicio a la sociedad: boleros que lustran el calzado de los transeúntes para dar un buen aspecto en sus trabajos. Barrenderos, que recogen la basura de las calles, casas o establecimientos comerciales. Plomeros que se encargan de arreglar desperfectos en las cañerías de particulares, vendedores ambulantes que gritan mercando sus productos, diableros, cargadores con carritos para llevar

mercancías de un lado a otro. Organilleros haciendo girar la manivela del cilindro para hacernos escuchar sus melodías que tantas añoranzas nos traen a nuestras mentes.

Empecemos pues este recorrido de análisis de algunas piezas de los citados artistas que nos permitirán conocer cómo son sus aproximaciones a estas *Antropologías urbanas* en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

4.1 Francis Alÿs

Alÿs⁶⁶ es un Artista belga afincado en el centro histórico de la Ciudad de México desde mediados de los años 80's, el cual partiendo de sus estudios de arquitectura elabora una auto crítica del sitio que ha elegido para vivir, pero no sólo sus lugares sino las acciones sus habitantes, sus oficios tal es el caso específico de su pieza llamada *Barrenderos* de 2004. La cual describe: *Una hilera de barrenderos empujando basura por las calles de México hasta que los detiene la masa de desperdicios*⁶⁷ Nos está hablando entonces de la acción colectiva para enfrentar los problemas.

⁶⁶ Kassner, Lily. *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX* (2013) Tomos I, II y III. CONACULTA, México, D.F.

⁶⁷ Alÿs, Francis y Medina, Cuauhtémoc. *Diez cuadras alrededor del estudio* (2006) Antiguo Colegio de San Ildefonso. México, D.F.

4.2 Abraham Cruzvillegas

Cruzvillegas⁶⁸ es un artista originario del barrio del pedregal del Ajusco. Sitio cercano al mercado de “La Bola” en el Distrito Federal. En sus tempranas esculturas e instalaciones en ocasiones reflejan una clara influencia de la artesanía autóctona de nuestro México y por ende de los oficios populares⁶⁹. No aludo en el presente estudio a una obra específica sino a su conjunto ya que sus piezas están impregnadas de conceptos identitarios.

4.3 Roberto De la Torre

De la Torre⁷⁰, nacido también en la Ciudad de México por su parte es un artista interesado en el arte acción, en la documentación de lo transitorio, la relación existente entre la vivencia directa de un momento específico y su registro. Ha realizado dos piezas que llaman a nuestra atención en el presente trabajo. *Primera gran carrera del bolero en Azcapotzalco*, 2001. La cual describe de la siguiente manera:

El proyecto consistió en organizar una competencia de carros de boleros sobre la Avenida Azcapotzalco, calle principal de uno de los barrios más antiguos de México. Días antes del concurso, se difundió la convocatoria de la carrera a través de volantes que fueron distribuidos y pegados por las calles de los alrededores.

⁶⁸ Kassner, Lily. *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX* (2013) Tomos I, II y III. CONACULTA, México, D.F.

⁶⁹ Cruzvillegas, Abraham. *Round de sombra* (2006) CONACULTA. México, D.F.

⁷⁰ De la Torre Rivero, Roberto et al. *De la mordida al camello, Roberto De la Torre: Selección de obra 2000-2005*. (2007) Editorial Diamantina. México, D.F.

Al bolero que cruzó primero la meta se le otorgaron 750 pesos y un trofeo coronado por un zapato. Debido al éxito y popularidad obtenidos por el evento, la delegación Azcapotzalco decidió instituir y celebrar la carrera una vez al año como homenaje a quienes desempeñan este oficio⁷¹

Otra pieza importante a razón de la temática identitaria depositada en los objetos utilizados en los oficios señalados en la presente investigación es *Sísifo ambulante*, 2002.

“En el corredor del edificio del MUCA Roma, justo al centro del pasillo principal que comunica todas las salas del museo, se colocaron dos diablos (carritos para carga) mirando el direcciones opuestas. Ambos contenían la misma carga: cajas de cartón y diferentes tipos de mercancía ofertada por vendedores ambulantes, que en conjunto formaban una pieza voluminosa. Las cajas casi rozaban el techo, y entre las paredes del pasillo quedaban dos espacios muy angostos que obligaban a los asistentes a circular con dificultad. La obra fue construida en colaboración con dos diableros de la Merced, antiguo y popular centro de abasto de la ciudad de México. El día de la inauguración, los cargadores movieron los diablos de un extremo a otro por el centro del pasillo, creando confusión entre los asistentes que tenían que utilizar el corredor”⁷².

⁷¹ Ídem.
⁷² Ídem.

4.4 Melquiades Herrera

Melquiades Herrera Becerril⁷³ (Ciudad de México, 1949-2003) fue artista del performance, recolector de objetos. Asimilo en su obra las tradiciones, costumbres e idiosincrasia populares. Con aire dicharachero y merolico nos ofrece a la venta una serie de peines y comienza preguntándonos *¿Cuál es la diferencia entre un artista visual y un vendedor de peines?* Y responde *Pues seguramente la corbata.* Y es que realmente lo que distingue el arte acción de la realidad es la actitud, la actitud artística. La cual no es actuada a la manera del teatro, sino vivida. Por medio de un tono lúdico nos muestra una serie de peines de diversas formas y colores por medio de los cuales nos hace reír y reflexionar sobre las distintas relaciones que establece. Es aquí donde nos hace notar que *“la creatividad popular sobrepasa muchas veces los alcances de los artistas”*⁷⁴

Finalizaremos el presente capítulo con otra frase del Maestro, Melquiades Herrera: *“No necesitamos ir hasta el museo si la realidad nos la ofrecen los mercados”.* Y es que en nuestra cotidianidad está presente y llena de fenómenos estéticos que el Artista debe estar atento para decantar.

⁷³ Henaro, Sol et al. *Melquiades Herrera* (2014) Colección antítesis, vol.6. Ed. Alias, México, D. F.

⁷⁴ Idem.

Capítulo V

Conclusiones: Del bricolaje y la hibridación de los objetos, depositarios de identidades



Delimitación del área de trabajo



Límites espaciales: eje 1 norte, circunvalación, Izazaga y eje central Lázaro Cárdenas.

5.1 Cepillo, 2013

Esta surge de la observación de la acción de limpiar las calles, de recolectar la basura por parte de los barrenderos en el centro histórico de la Ciudad de México, especialmente en la calle del Carmen en su intersección con la calle de apartado, en la Plaza del Estudiante, Ya que a diario pasaba por ese sitio pues viví en la Honorable Casa Nacional del Estudiante. Por las noches de regreso de haber tomado clases diarias en la Esmeralda Veía la acumulación de verdaderas “montañas de basura”.

Al ver esto y asociándolo con la idea de un cepillo como unidad y relacionándolo con un conjunto de escobas que deben conjuntar esfuerzos para poder levantar tales cantidades de desperdicio. Los barrenderos entonces deben conjuntar estos esfuerzos.

Elementos:

Escoba.

(Del lat. *scopa*).f. Utensilio compuesto por un haz de ramas flexibles o de filamentos de otro material sujetos normalmente al extremo de un palo o de un mango largo, que sirve para limpiar el suelo⁷⁵. Las ramas de que están hechas las escobas se llaman fibras secas de sorgo escobero⁷⁶

⁷⁵ Fuente: <http://lema.rae.es/drae/?val=escoba>

⁷⁶ Fuente: http://www.inaes.gob.mx/doctos/pdf/guia_empresarial/escobas_y_cepillos.pdf

Dos Artistas que han trabajado el tema.

Helen Escobedo (Ciudad de México, 1934-2010)

La Muerte de la Ciudad, (1990) Galería del Centro Libanés, Ciudad de México. Instalación en la exposición tres naturalezas muertas. Consta de botes de basura, bolsas de plástico, papel, ramas secas, escobas, pintura blanca, gris, negra. Iluminación escénica. Largo camino sinuoso de 23 m y ancho variable. Los barrenderos, angelitos color naranja mugre que humanizan el problema de la recolección de basura en el nivel individual dentro de nuestro caos urbano. Tambos sobre ruedas que al final de la mañana rebosan a reventar como Venus de fertilidad con sus bolsas de plástico llenas de hojas, polvo y porquería, colgadas de sus calvas escobas.⁷⁷



Helen Escobedo. Boceto para La muerte de la ciudad, 1990.

⁷⁷ Schmilchuk, Graciela. *Helen Escobedo: pasos en la arena* (2001) CONACULTA-Difusión Cultural UNAM- Turner P.p. 161



Helen Escobedo. Boceto para La muerte de la ciudad, 1990.



Helen Escobedo. La muerte de la ciudad, 1990.

Francis Alÿs (Amberes, Bélgica 1959)

Posteriormente me tocó ver la exposición de Francis Alÿs en el Antiguo Colegio de San Ildefonso (ver video <http://www.francisalys.com/public/barrenderos.html>)



Barrenderos, 2004

En *Barrenderos* (2004), fascinado por los dantescos cerros de basura que deja el ambulante en el Centro Histórico de día, Alÿs convenció a parte del ejército de barrenderos que los limpia de noche a que empujaran los desperdicios con sus escobas simultáneamente. Este video muestra cómo en determinado momento se juntó tanta basura que era imposible moverla⁷⁸

⁷⁸ Mayer, Mónica. 21 de abril de 2006. Fuente: <http://www.eluniversal.com.mx/columnas/57182.html>



Leitmotiv para cepillo



Leitmotiv para cepillo



Boceto No.1 para Cepillo, 2013



Cepillo.
Escobas de popotillo y base de madera.
1.30 Cm x 80Cm. X 20Cm 2013.
2013

5.2 Cañería, 2013-15



Luis Enrique Muñoz., plomero, 2013

El trabajo de campo se ha realizado en el centro histórico de la ciudad de México. Mediante el uso de entrevistas semiestructuradas, en las cuales se otorga valor fundamental a la anécdota a la narración del entrevistado ya que ésta es la que da la pauta a la hora de realizar las piezas. Me refiero a que da motivos para la concreción de dichas piezas.



Teresa Margolles. Entierro, 1999.

En esta pieza veo una relación formal con Plomero por el uso del material. Solo que mientras Margolles utiliza materia orgánica enterrada, yo utilizo herramientas para señalar la memoria y el aprecio de hijo que heredo su oficio de su padre plomero



Cañería, 2014-15.



Cañería.
Vaciado en cemento y herramientas de plástico.
66cm.x 72 cm.x1 0 cm.
2015.

5.3 Manta, 2013-15.

La proliferación del comercio ambulante está relacionada con las políticas económicas establecidas por México en las últimas tres décadas. La forma en la cual el gobierno hizo frente a la crisis del capital mundial de la década de los ochenta incluyó una serie de “ajustes estructurales” que reconfiguraron la propia estructura del Estado. No solamente disminuyeron drásticamente los presupuestos para importantes rubros del gasto social como salud y educación, hecho que ya de por sí hacía vulnerables a millones de personas y les impedía ejercer derechos básicos plasmados en la constitución; también se privatizaron empresas estatales que dejaron en el desempleo a miles de trabajadores.

Por otro lado, se abrieron indiscriminadamente las fronteras a las exportaciones de países que como Estados Unidos, apoyan con subsidios a sus productores primarios o como China, que abaratan mano de obra para reducir gastos de producción. El paso del tiempo ha mostrado que estas acciones han tenido un reflejo instantáneo en la pauperización del campo, pues varios de los países de la región latinoamericana han dejado de tener soberanía alimentaria, así como en la quiebra de la mediana y pequeña empresas, que ante la competencia de productos manufacturados a un menor costo, han perecido. La migración del campo a la ciudad y la explosión de la migración ilegal hacia los Estados Unidos en las últimas décadas son expresiones muy claras de esto⁷⁹.

⁷⁹ Rodríguez Cabrera Yenisey. *El comercio informal una afrenta a los poderes establecidos, Vendedores ambulantes del Centro Histórico de la Ciudad de México*. Tomado de <http://www.institut-gouvernance.org/fr/experienca/fiche-experienca-10.html> 20 de marzo del 2014.

El Centro Histórico de la Ciudad de México está ubicado en una demarcación administrativa llamada delegación Cuauhtémoc, que, como su nombre lo indica, se sitúa en lo que en algún momento fue el centro de una de las ciudades más grandes del mundo. Además de ser el asiento físico y simbólico de los poderes ejecutivos federales y locales ya que en ella se encuentra ubicado tanto el Palacio Nacional como el Palacio del Ayuntamiento Capitalino, esta zona se ha distinguido históricamente por su dinamismo comercial. Sin embargo, no toda la demarcación tiene problemas de asentamientos de comerciantes informales; éstos se concentran en 42 manzanas (conjuntos delimitados de calles y edificios habitacionales y comerciales)

Así, el centro crítico de esa actividad lo constituyen casi 900 calles del Centro Histórico, donde los ambulantes, a cuyo frente se ubican líderes como Alejandra Barrios Richard, los hermanos Sánchez Rico, Miguel Ángel Huerta, Raymundo Pérez López y Magdalena Acuña, principalmente, se asentaron y fortalecieron. Cabe decir que, de unos años a la fecha, los comerciantes ambulantes no sólo ocuparon las aceras y las calles; sino que extendieron sus dominios hasta otros espacios de la ciudad.

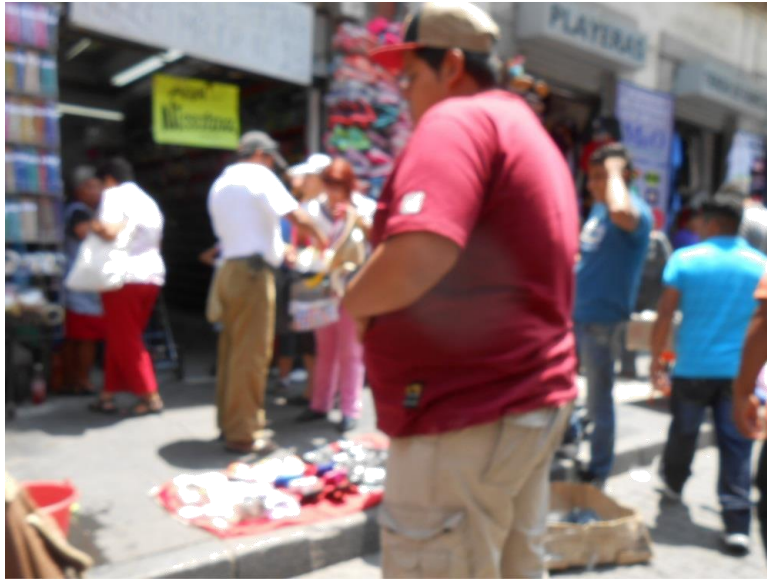
Pero ¿qué debemos entender cuando nos referimos al comercio informal o a los comerciantes ambulantes? En primer lugar debemos decir que ambos términos corresponden a los individuos que, de alguna u otra forma trabajan en actividades en la economía informal.

Se le denomina de esta forma al tipo de actividad económica que no cumple con las regulaciones marcadas por las leyes, es decir, que no está formalmente constituida y por ende, no paga impuestos ni servicios. Por definición, la economía informal es ilegal, pues de ella forman parte tanto los comerciantes ambulantes como los fabricantes de productos pirata, los narcotraficantes, los contrabandistas y los vendedores de armas, entre otros. Sin embargo, la actividad comercial no registrada ante las autoridades, a la que denominamos “comercio informal”, es más permitida y aceptada por las propias autoridades. Dada la naturaleza informal de la actividad económica de los ambulantes, los primeros afectados por esta actividad ilegal en el Centro Histórico son los comerciantes establecidos, los que sí pagan impuestos. Desde sus organizaciones gremiales, entre las que se encuentran la CONCANACO (Confederación de Cámaras Nacionales de Comercio) se han dedicado, por un lado, a estudiar el fenómeno y por otro, a denunciar a los organismos gubernamentales implicados en el problema.⁸⁰



Vendedores Ambulantes I, 2014.

⁸⁰ Ídem



Vendedores Ambulantes II, 2014.

Manta, 2014-15.

Está surge de la observación del comercio informal en las calles del Centro Histórico. Me parece que en la actualidad es muy característico el ver imágenes de gente que coloca sus mantas sobre el piso y éstas tienen un hilo o cuerda en dos de sus extremos para facilitar la rápida cogida de la mercancía contenida con solo jalar sostener con una o ambas manos o de plano echarse en la espalda el bulto para disponerse a correr por temor a que la mercancía sea incautada por la autoridad policial. Encuentro cierta relación formal con ciertos trabajos de Eva Hesse. Hay referencia a Bachelard en su poética del espacio.

Como primer boceto en el semestre pasado recogí un pedazo de manta de plástico que encontré tirada en la calle del Carmen y la clave sus extremos sobre la pared del salón de investigación-producción.



Eva Hesse, Sin título, 1970,

El tema del vendedor ambulante es tratado en esta pieza. Éste extiende su manta sobre el piso para ofrecer sus mercancías, generalmente a precios muy accesibles pero de baja calidad. El problema del ambulante en México no es propio únicamente de aquí sino de muchos países del mundo, es una forma de venta de productos realizada de manera irregular.

Al ser utilizada la observación participante nos percatamos del uso del objeto recipiente, mostrador, una manta de tela o plástico tendido sobre el piso conteniendo las mercancías a vender. En los vértices del rectángulo de tela hay amarres hechos con cuerda para recoger con velocidad pues deben de cuidarse los vendedores ambulantes de que la autoridad policiaca confisque sus productos, echándose sobre la espalda estos envoltorios y marchando de prisa.

Manta, 2014.



. Manta



Manta, 2014.



MANTA

Escultura; tela plástica estampada, 4 cordones de algodón, 4 clavos para Concreto y audio MP3
75 cm x 105 cm x 1 mm.
2015

Aquí en este tercer y último acercamiento. Me percate de la importancia de colocar la pieza (ahora hecha de tela estampada) en una esquina de tensarla y de que pendan los hilos con los cuales es jalada la tela para recoger de manera rápida la mercancía. Escogí está tela con autos antiguos estampados. Porque me pareció la más cercana a lo que quería escoger.(había visto una tela en la cual estaban estampados casetes siendo está versión la que me parece más adecuada) la pieza se complementa con un audio en el cual se escucha a los vendedores ofreciendo sus productos.



Archivo 1 vendedor ambulante

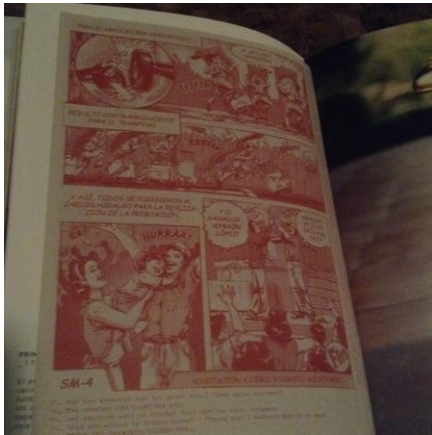
5.4 Boleros, 2015.

Los Boleros o llamados así mismos aseadores de calzado integran varios sindicatos en la Ciudad de México. En el centro histórico en particular existe uno. Esta forma de agrupamiento la hace para tener más fuerza y que otros boleros no les quiten su trabajo pues hay, los pocos que no tienen un lugar fijo de trabajo y en su lugar cargan su cajón de implementos de limpieza de calzado

Roberto de la Torre, también ha sido un artista que considerado el tema del bolero, como elemento esencial de la producción artística. En la pieza

titulada: “primera gran carrera del bolero en Azcapotzalco” ⁸¹ donde el artista organizó una competencia de carro de boleros, sobre la avenida Azcapotzalco, proporcionando volantes para dar a conocer la convocatoria y un premio de \$750.00 al ganador así como su merecido trofeo.

Ver video en: <http://www.ludicaskate.com/amigos/delatorre/>



Primera Gran carrera del bolero en Azcapotzalco. De la Torre, Rivero; Roberto, “*de la mordida al camello*”



Bolero

⁸¹ De la Torre, Rivero; Roberto, “*de la mordida al camello*” Selección de obra 2000-2005. (2007) Editorial Diamantina. México, D.F.



Leitmotiv., 2014.



Leitmotiv., 2014.



Boceto para Boleros, 2014.

El bolero II, 2014.

Mediante esta pieza represento la unión de gremio en búsqueda de sus derechos laborales.



Boleros, 2015



Boleros 2015



Boleros.

Vaciado en cemento y "pies de fierro"

66cm.x.72 cmx 10cm.

2015

5.5 Organillero, 2013-15.

Manuel Rocha Iturbide, 1963, ha sido participe de la expresión de la identidad principalmente a través del arte sonoro, y es en efecto esta participación la que ha logrado llamar la atención, ya que es esa identidad la que se pretende defender o propiciar con las presentes producciones artísticas.

Su pieza titulada:” A través otra vez”⁸² (2005), donde las voces de las personas grabadas en tiempo y lugar, a través de altoparlantes y en diferentes situaciones vuelven a ser reproducidas en un evento mecánico en aparatos electroacústicas, volviéndolos nuevamente a su contexto original.



A través otra vez, en el centro Histórico de la Ciudad de México.⁸³

⁸² <http://www.artesonoro.net/artesonoro/atravesotravez/atravesotravez.html>

⁸³ Idem.

Organillero, 2015.

Se trata de una pieza sonora, la interpretación de *Camino de Guanajuato* de José Alfredo Jiménez Sandoval (Dolores Hidalgo, Gto. 1926-Ciudad de México 1973) en un organillo de la calle de moneda en el centro histórico de la Ciudad de México. La apropiación de esta pieza descontextualizada de su lugar propio al ser interpretada, así como la elección del propio artista hacen de ella una pieza que remite al lugar donde nació: Guanajuato.



Organillero-Cilindrero, 2013



.Organillero 2013

Organillero, 2013. Pieza sonora. (Duración: 0:44)



Archivo 2 Organillero.

5.6 Diablo, 2015.

Roberto de la Torre,

-En el edificio MUCA, Roma,(México D.F) juntamente el artista ha colocado dos diablos en dirección opuesta, conteniendo cajas de mercancías obtenidas de vendedores hasta el tope, los diablos fueron elaborados exactamente por dos “diableros” del mercado de la Merced, en la inauguración, los diableros transitaron los pasillo con su carga, creando confusión entre los espectadores, esta pieza es un digno ejemplo de acción-escultura (objeto), propiciando una muestra de identidad dentro de los oficios de la gran capital.



Sísifo ambulante, Roberto de la Torre 2002⁸⁴

⁸⁴ <https://capitalismoamarillo.net/practicas/>



Roberto de la Torre, Sísifo ambulante 2002; Ciudad de México⁸⁵

El tema del diablero, cargador o estibador es referido mediante la utilización de dos diablos llamados así de manera popular por sus dos manubrios. A partir de entrevista realizada. Me percate de como utilizan este medio para cargar grandes pesos, marchar entre la gente, esquivar los automóviles, camiones y camionetas y echando encima de la muchedumbre la carretilla de carga.



Diablo

⁸⁵ Ídem.

Diablo, 2013.



DIABLO.

Arte objeto, dos diablos de metal, 4 espejos de bicicleta, 4 claxon de bicicleta, 4 cordones sintéticos

Medidas: 122 cm x 115cm x 44 cm.

2015

Conclusiones

El reflexionar, el escribir, el teorizar acerca del ejercicio de la práctica artística ha sido siempre una constante en el trabajo integral de los Artistas. Recordemos los escritos de Leonardo Da Vinci y de muchos otros a lo largo de la historia, ya sea mediante la elaboración de textos en diarios, bitácoras o libros. Todos estos escritos resultan testimonio del quehacer en el Arte en diversos contextos y tiempos.

El Artista deberá siempre de hacerse consciente de los procesos, estrategias y metodologías utilizadas para la creación, materialización de sus proyectos. Deberá servirse para este propósito de medios propios y ajenos de la jurisdicción artística, pues el Arte y la Ciencia no han estado nunca desligados, si bien debemos desvelar el hecho de que el Arte es por sí mismo a través de su subjetividad tampoco podemos deslindarlo de que es producto de nuestra capacidad de raciocinio. Debemos entonces como productores e investigadores encontrar y utilizar metodologías que de manera efectiva nos apoyen en la labor artística, Es decir mediar entre esa subjetividad y la reflexión producto de la investigación en arte.

Algunas de las conclusiones a las cuales se llegaron son las siguientes:

En esta investigación se utilizaron metodologías propias de la etnografía y la sociología, emergiendo como producto una serie de entrevistas, las cuales fundamentan, dan base para la producción de piezas. Al mismo tiempo sirven de leitmotiv.

Los objetos son depositarios de identidades, en una acción recíproca de intercambio, las identidades generan oficios estos generan identidades, la activación mediante el uso de objetos generados por una necesidad propia produce características propias a cada oficio. Nosotros personificamos a los objetos y al mismo tiempo ellos nos identifican. El hábito sí hace al monje, los objetos nos caracterizan pero también nosotros caracterizamos a los objetos.

Nuestra hipótesis reside en la factura de 6 piezas, las cuales son el producto de una aplicación de los métodos etnográfico, cualitativo, sociológico con enfoque deductivo. Mediante el uso de entrevistas abiertas, trabajo de campo en sitio específico, consulta de material bibliográfico, contraste de obras de artistas referentes, análisis de objetos-herramientas-materiales. Podemos verificar que tales metodologías son factibles para usarse en una producción artística.

Existen dificultades propias de la disciplina que se ha elegido para materializar el presente trabajo la cual es la Escultura, como son la escala, el peso y los materiales por eso se eligió finalmente un formato chico para su concreción.

Además pudimos darnos cuenta de que la Escultura entendida en su amplio término como lo señaló Rosalind Krauss, en su ensayo *La escultura en el campo expandido*: muestra su caducidad caracterizada por lo efímero de su materialidad. Es por ello que se ha apoyado en el registro fotográfico, y ha hecho de este medio soporte y contenedor de perpetuación del ejercicio de su tridimensionalidad.

Apéndice

Identidades Sonoras de Seis Oficios del Barrio del Raval de Barcelona, España

A partir del trabajo desarrollado en viaje de movilidad que tuvo duración de un semestre en la Universidad de Barcelona, España. En su Facultad de Bellas Artes dentro del Departamento de Escultura, en el Master de Arte Sonoro. Se fue sembrando la inquietud de trabajo y experimentación con el sonido y su relación con las identidades propias de determinados oficios. Sus contrapartes mexicanas. Por tal motivo realice una inmersión histórica, vivencial y de observación participante a sus peculiaridades.

Identidades sonoras de seis oficios en el barrio de Raval de Barcelona, España—

Se empieza por prestar atención a los sonidos⁸⁶

Murray R. Schafer

Los aspectos visuales y sonoros están íntimamente vinculados por un puente, que es la sinestesia⁸⁷, elemento preponderante para la realización de toda manifestación artística, en la cual están actuando todos los sentidos, abriendo nuestras capacidades perceptivas, que generan memorias, que traen a nosotros recuerdos de lugares, objetos, personas, quehaceres....

⁸⁶ Schafer, R. Murray. *Limpieza de oídos* (1967) Primera edición en español (1969) Editorial Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, Argentina.

⁸⁷ <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=sinestesia> Sinestesia. (De sin- y el gr. αἴσθησις, sensación).

1. f. Biol. Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él.

2. f. Psicol. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.

3. f. Ret. Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales. Soledad sonora. Verde chillón.

estos oficios que generan sonidos por los cuales son identificados en su singularidad (y por consiguiente hemos puesto en ellos nuestra atención) han sido escogidos de una manera arbitraria⁸⁸, partiendo sólo del criterio de que estos se encuentran y se ejercen en el Barrio de Raval de Barcelona, España. Estos son: cargador, mantero, músico del metro, limpiabotas, trabajador de limpia, plomero. Y su contraparte en el Centro Histórico de la Ciudad de México, D.F. México. Son siguiendo el mismo orden designados con los nombres de: diablero, vendedor ambulante, organillero, bolero, barrendero, plomero.

Comenzaremos nuestro tema que nos ocupa adentrándonos en el Barcelona del Raval, primero en un contexto histórico desde sus orígenes hasta la actualidad para poder imaginar esos cambios sonoros que van de lo natural, rural a lo artificial, urbano.

El contexto

Hablar del mítico barrio del Raval de Barcelona, a otrora denominado Barrio Chino, es recordar su historia ya que sus primeros asentamientos se dan en la edad de bronce, más adelante nos encontramos con poblamientos cartagineses, griegos, romanos, éstos últimos empezarían con la construcción de murallas para defensa de continuas invasiones del territorio llamado en aquel entonces Barcino, anteriormente llamada Barca nona y rodeada por el misterio de Hércules⁸⁹.

⁸⁸ Duchamp que habla de esta indiferencia para decir que no somos nosotros quienes estamos eligiendo un objeto. Es el objeto el que nos escoge. <http://www.revistacodigo.com/?s=abraham+cruzvillegas>

⁸⁹ Aisa, Ferran y Mei, Vidal. *El Raval, Un espai al marge* (2006) Primera Edición en Portátil (2011) Editorial Base. Barcelona, España. P.p. 12

El espacio que hoy llamamos Raval se encontraba al margen, fuera de estas murallas, eran estas tierras en gran parte sembradíos de hortalizas y por ahí pasaba un río (En lo ahora conocido como Rambla) Es por esta situación por la que es conocido como Raval. Podemos encontrar en el Diccionario de la Real Academia de Lengua Española que la palabra arrabal deviene del árabe hispánico *arrabād*, y este del árabe clásico *rabaḍy* es denominado como: Barrio fuera del recinto de la población a la que pertenece, (En este caso de Barcelona). Continuando con el breve recorrido histórico diremos que luego de la caída del imperio romano de occidente y de continuas invasiones de los bárbaros, el control de la Ciudad estaba a cargo de los Visigodos, venidos de Francia y que la llamaron en ese momento Barchinona, fueron épocas de continuas luchas por ocupar la Ciudad siempre estratégica para el comercio marítimo por el Mediterráneo. En el año 717 fue invadida por los árabes. En 801 cedida como parte de tratados y alianzas con Carlomagno (742-814), que liberaría a Barcelona, éste triunfo de los francos significaría uno de los espacios limítrofes entre el mundo árabe e hispánico, (la llamada marca hispánica) Cuenta la leyenda que Carlos el Calvo (823-877), rey de los Francos y Emperador de Occidente, pidió ayuda al Conde de Barcelona, Wilfredo el Velloso (874-897), cuando fue atacado por los normandos. Los aliados consiguieron la victoria, el rey para demostrar su agradecimiento decidió conceder el favor de otorgarle un blasón (un escudo de armas) a Wilfredo, el cual se encontraba herido y no paraban de sangrar sus heridas, el Rey mojando cuatro de sus dedos con la sangre, trazo cuatro barras rojas sobre el escudo dorado del Conde. Esta es la leyenda de la —*Senyerall* la bandera Catalana⁹⁰.

⁹⁰ Magni, Manuela et al. *Descubre Cataluña Barcelona* (2008) Editorial Michelin. Clermont-Ferrand, Francia.

En ese tiempo nuestro sitio de estudio estaba conformado por campos rebosantes de agua, en los cuales se sembraba y cultivaba, esto propiciaba una gran producción agrícola. Aquí se construye el monasterio de Sant Pau del Camp de monje benedictino y junto ellos una pequeña villa en la baja edad media, en el siglo X.

Barcelona irá creciendo paulatinamente y a lo largo de los siglos más allá de sus murallas. Uno de los factores que hizo más lenta esta expansión fue la existencia del caudaloso río que atravesaba el Raval que se encontraba en lo que actualmente es la Rambla, lo que causó que durante mucho tiempo fuera un lugar deshabitado. Aun así poco a poco fueron estableciéndose pequeñas villas o pueblos, se fueron estableciendo iglesias y conventos de distintas órdenes religiosas. Así pues podemos distinguir varias etapas en la Rambla: la de cause de río, la de muralla militar siglos XIII-XIV, más adelante la construcción de conventos y la de paseos ciudadanos a partir del siglo XVIII. A partir del año 1740 empezarán a establecerse fábricas textiles en el Raval⁹¹. Antaño fue una industria muy importante para Barcelona y en general para Cataluña. Siguiendo la tradición medieval, las casas gremiales se agrupaban por oficios, de los que algunos buscaron en el Raval el espacio para crecer del que carecían en la ciudad amurallada.

⁹¹ Aisa, Ferran y Mei, Vidal. *El Raval, Un espai al marge* (2006) Primera Edición en Portátil (2011) Editorial Base. Barcelona, España. P.p. 101

El eje de vías de acceso a la ciudad que conformaban las calles Carme y Hospital y la plaza Pedró se convirtió en zona de establecimiento de oficios como peleteros, carreteros y herreros, y en la calle Robador se asentaron los carpinteros. Ninguna de estas calles, sin embargo, conoció un arraigo de gremios como el de la calle Tallers, donde se reunieron diversos tipos de hornos de cerámica y carniceros. Y es que ya en aquella época era palpable una diferencia de desarrollo entre las dos mitades del Raval. La norte, con una notable presencia de conventos religiosos y de residencias de clase noble que crecían en las zonas de extramuros, encontraba nuevos caminos para la prosperidad económica, mientras que en la mitad sur, las formas de vida y de subsistencia permanecerían todavía unas cuantas décadas alrededor de la agricultura, que iría siendo cada vez más precarias y residual en el barrio. Mientras en el norte crecían las casas gremiales, en el sur lo hacían todavía las casas solariegas y las masías, que se ampliaban o se complementaban con nuevas construcciones en las que, en la planta baja, se guardaban las herramientas del campo, la cosecha y el ganado, y en la primera planta vivía la familia⁹². El Raval fue uno de los primeros lugares de España en contar con una máquina de vapor en el siglo XVIII para la producción industrial⁹³

⁹² http://www.ravalcomercial.cat/spa/contents/el_comerc

⁹³ Aisa, Ferran y Mei, Vidal. *El Raval, Un espai al marge* (2006) Primera Edición en Portátil (2011) Editorial Base. Barcelona, España. P.p. 110

En 1775 se inician trabajos de urbanización en la Rambla⁹⁴ y Nou de la Rambla en 1783 que constituyen eje para el comercio y los negocios. Podremos seguir enumerando hechos históricos, los lugares importantes: el mercado de la Boquería, el Hospital de la Sant Creu, la Parroquia de Santa Mónica, el palacio de la Virreina. El siglo XIX anuncia en sus años 40's la construcción del Teatro del Liceu, también en la Rambla, la Academia de Ciencias y Artes, En 1842 la Rambla se ilumina por vez primera de noche con lámparas de gas. Por estas mismas fechas se inaugurará el mercado de Sant Josep de La Boquería: en el cual se venden mercaderías de tierra y mar, pescados, mariscos, carnes, frutas, verduras, dulces, u otros productos alimenticios. El mercado de Sant Antoni fue inaugurado en 1882, Se erigiría para 1888 el monumento a Colón, el tranvía eléctrico empezaría a funcionar en 1899.

Para 1905 se construirá la Rambla del Raval⁹⁵, De igual manera que la carencia de espacio en la ciudad antigua había propiciado el traslado y la creación de nuevas fábricas al Raval, en las primeras décadas del siglo XX el crecimiento de Barcelona volvió a impulsar el movimiento de las industrias, esta vez hacia otros barrios. Algunos espacios que las fábricas dejaron en el Raval pasaron a ser ocupados por talleres, almacenes, obradores y comercios, y en otros se abrieron bares, tascas, fondas, pensiones, casas de dormir y cabarets, entre los que el encontraban mayor concurrencia fue La Criolla, ubicado en la antigua fábrica de alambradas de la calle Cid. La convivencia entre el mundo del ocio y el del trabajo marcó una nueva tipología del barrio, que pasó a ser denominado oficialmente el

⁹⁴ *Ídem*. P.p. 105

⁹⁵ *Ídem*. P.p. 116

Distrito quinto y, popularmente, el Barrio Chino. La proximidad con el puerto se convirtió también en un factor de peso en el nuevo talante social y económico del barrio. Por un lado, porque las instalaciones portuarias o las actividades directamente relacionadas daban trabajo a muchos habitantes del barrio, y por el otro, porque el paso habitual de marineros, comerciantes y artistas bohemios se convirtió en una de las fuentes de ingresos de los establecimientos de ocio del Raval. Una importante inyección económica para algunos locales del barrio provino de los —marinesll de la sexta flota de los Estados Unidos, que de los años 50 a los 80 tuvo en el puerto de Barcelona una de sus principales bases en el Mediterráneo⁹⁶.

El Raval actual, una entrevista⁹⁷

Todos somos turistas en algún momento, cuando viajas si te gusta viajar, tú también eres turista. Lo que ha creado un problema es la masificación del turismo concentrando en una zona porque no se reparte por toda la ciudad. Son miles y miles de personas. Un barco puede traer 40 mil personas de golpe en un fin de semana que aparca en el puerto que está en la Ciutat Vella. La gente quiere ir a las Ramblas, a la Boquería, a la Sagrada Familia, eso es una invasión ¿Qué tipos de trabajo crea el turismo? Comercio de turismo, que sólo puede ser pagado por turistas.

⁹⁶ http://www.ravalcomercial.cat/spa/contents/el_comerc/5

⁹⁷ Entrevista realizada a Imá Solé, Bibliotecaria, Biblioteca de Sant Pau de l'Sant Creu de Barcelona. 01.10.14

La relación es convivencia, la relación de comunidad se tiene que dar en un territorio ¿Se da algún beneficio a la comunidad de parte del turismo? el ambiente vecinal, sus relaciones se van a transformando. Un ejemplo de ello es el Mercado de la Boquería. El centro de los habitantes de Barcelona ya no es su centro de la Ciudad. De los oficios tradicionales casi ya no queda nada.

El Barrio de Raval es una de las áreas más densamente pobladas, existe sobrepoblación, Barrio de trabajadores de las fábricas, en el cual estaban sus casas, sus viviendas. Con el traslado de las fábricas textiles a otros lugares fuera de la ciudad y de su desaparición a principios del siglo XX, éste barrio derivó en el —Barrio Chinoll en él no hay zonas verdes, no hay edificios grandes, eran todas viviendas, vivienda súper pequeñita en la que se fueron acomodando a todos los trabajadores que venían de las industrias que habían aquí, después las industrias fueron trasladadas fuera y así se quedó toda esa gente sin empleo. Esa fue la época negra del Raval: de la prostitución, de las drogas, de los bares. Esto se mantuvo hasta la guerra civil, después vino un tiempo duro de posguerra y de tema de la droga pero más reciente. La época famosa del Barrio Chino es los años 20's, la primera guerra mundial, aquí se llevaba una zona de vida paralela⁸⁸, de vida política, de —tejes y manejesll. Quedaron un montón de personas sin nada que hacer. La inmigración ha renovado determinados oficios: de venta o de atención al cliente, pero no de fabricación.

⁸⁸Fernández González, Miquel. *Matar al chino, Entre la revolución urbanística y el asedio urbano en el barrio del Raval de Barcelona* (2014) Primera edición, Virus Editorial. Barcelona, España.

A parte de los problemas de tipo burocrático que suponen el establecimiento de un taller en el interior de ciudad que seguramente infringe una normativa. La economía global ha minado la producción industrial de Cataluña, que antiguamente poseía una producción textil, conformada por fábricas muy grandes. Existían los gremios, las cofradías relacionadas con la iglesia.

Hubo una época de creación de las corales antes de la guerra, gran cantidad de hombres pertenecían a ellas, en este se tiempo se vio el problema de que pasaban el día en los bares y que no había otra actividad a la cual dedicaran su tiempo después de sus actividades laborales. Se organizó todo un movimiento de grupos corales. Corales de hombres, con la idea de que sirvieran para promocionarse, para cambiar un estilo de vida, para evitar una vida de licenciosa y de vicios. Ahí en el Raval quedan aún, lo que pasa es que han quedado sin su significación original que antes tenían en su momento, se ven ahora como historia, tradición, fiestas populares.

La idea original era que los hombres se reunieran para cantar en lugar de emborracharse, pero triunfaron una barbaridad. Los —coralsll de hombres se crearon para a través de la música proponer y dar una alternativa para salir del bar.

El Raval Sonoro, seis oficios

Nuestra área de trabajo se limita a el Raval, actualmente está delimitado al norte por Plaza Universitat, Ronda de Sant Antoni a la izquierda y Calle Pelai a la derecha, al oeste por la Ronda de Sant Pau y Avenida Paralelo, Al este por la Rambla y finalmente al sur por el Paseo Josep Carner



Barrio del Raval, Barcelona, España

“Sin embargo, con la mayoría de los objetos, nos encontramos obligados a elegir entrando de este modo en la dinámica cultural, ya que al elegir un objeto personalizado somos personalizados por el objeto⁹⁸”. Partiendo de esta premisa de Baudrillard podemos afirmar que somos personalizados por los sonidos, los sonidos nos personalizan es decir nos confieren una identidad sonora. Cada oficio genera una serie de sonidos que le son característicos y por los cuales nos percatamos de su hacer. Nuestros seis oficios en cuestión y en paralelo que son: cargador, mantero, músico del metro, limpiabotas, trabajador de limpia, plomero.

En el Barrio de Raval de Barcelona, España. De todos estos oficios se efectuó registro sonoro, mediante una grabadora Zoom H1, en los lugares de trabajo.

Cargador, usa un montacargas para transportar mercancías, octubre del 2014, Hora: 06:30 a.m. Mercat de Sant Josep La Boquería, Barrio del Raval, Barcelona, España. Duración: 08:00 segundos.

Mantero, usa una manta con cordeles para envolver los productos que vende, octubre del 2014, Hora: 07:30 p.m. La Rambla y Plaza Catalunya, Barrio del Raval, Barcelona, España. Duración: 09:00 segundos.

Músico del Metro, usa acordeón para tocar sus melodías, octubre del 2014, Hora: 10:30 a.m. Metro Paral-lel, Barrio del Raval, Barcelona, España. Duración: 11:00 segundos.

⁹⁸ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos* (1968) Editorial Siglo XXI. México, D.F.

Limpiabotas, Usa un cajón en el cual guarda cada uno de los objetos que utiliza para la limpieza del calzado y para darles lustre, Octubre del 2014, Hora: 11:25 a.m. Carrer de l'Hospital, Barrio del Raval, Barcelona, España. Duración: 08:00 segundos.

Trabajador de limpia, Usa maquina limpiadora, Octubre del 2014, Hora: 18:49 p.m. Rambla del Raval, Barrio del Raval, Barcelona, España. Duración: 08:00 segundos.

Plomero, usa muchas herramientas, en este caso se asoció el sonido del agua jalar la manivela para hacer uso del retrete., Octubre del 2014, Hora: 12:47 p.m.

Carrer Nou de la Rambla, Barrio del Raval, Barcelona, España. Duración: 10:00 segundos.

Menos gente se dedica a limpiar zapatos en los países de mayor nivel adquisitivo de tal manera que empiezan a desaparecer estas actividades económicas. Lo que hace que no haya una asociación sindical dedicada a esta actividad. Y que los usuarios limpien por ellos mismos sus calzados o cuando ya se vean estos deteriorados se tiren y reemplacen por unos nuevos. En el caso de los plomeros observamos por ejemplo que es más fácil y menos costoso comprar tubería nueva que repararla, lo que hace que menos gente se dedique a la plomería o fontanería, son empresas contratistas en todo caso quienes hacen estos trabajos de servicio

A los músicos ambulantes se les da un permiso para tocar su música, esto está regulado por normas del Metro de Barcelona. Tienen que acudir a un sorteo para que se les dé permiso de interpretar, no se les hace un examen. Se les asigna un espacio y un horario específico. Los manteros son de origen africano subsahariano tienen que vender sus mercancías en la clandestinidad, siempre corriendo de la guardia civil (policía) para no se les decomise sus productos: bolsos, playeras, lentes, balones, los cuales no son de marcas originales, pero se ostentan como si fueran. Es decir son mercancías apócrifas, generalmente de manufactura y procedencia china, que venden a bajos precios. Los cargadores del mercado de la Boquería y en general utilizan montacargas, ya ahora no necesitan hacer tanto esfuerzo físico como antaño, lo más que podemos ver es que arrastren —carrillos— sobre de los cuales hay plataformas y encima de ellas las mercaderías. Finalmente encontramos a los trabajadores de limpia, estos utilizan escobas de popotes de plástico con los cuales barren la basura. Observamos a otros en sus vehículos motorizados dotados de aspas con fibras plásticas que giran y van limpiando las calles.

La gente en su mayoría separa su basura en los diferentes contenedores, orgánica y reciclable lo que hace más fácil su recolección. Podemos inferir entonces que las prácticas de hibridación⁹⁹ propias de la globalización estandarizada del capitalismo provocan que en las grandes ciudades se dé el fenómeno de la pérdida de los oficios o como llama en Barcelona el trabajo artesanal, es decir el trabajo manual. Las manos son desplazadas por el uso de máquinas. Lo que hace preciso el guardar registro¹⁰⁰ de esas identidades sonoras.

⁹⁹ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas* (1989) Primera edición en Editorial Debolsillo (2009) México, D.F

¹⁰⁰ Schafer, R. Murray. *El nuevo paisaje sonoro* (1969) Primera edición en español. Editorial Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, Argentina.

Bibliografía

Bibliografía Básica

A.A.V.V. *Escultura Mexicana, De la academia a la instalación* (2001) Segunda edición. Landucci Editores-Editorial Océano-INBA. México, D.F.

_____. *Unmonumental, The object in the 21st century* (2007) primera edición, Ed. Phaidon, 216 pp. London, England.

AISA, Ferran y MEI, Vidal. *El Raval, Un espai al marge* (2006) Primera Edición en Portátil (2011) Editorial Base. Barcelona, España.

ALYS, Francis y Medina, Cuauhtémoc. *Diez cuadras alrededor del estudio* (2006) Antiguo Colegio de San Ildefonso. México, D.F.

_____ y **Monsiváis, Carlos.** *El centro histórico de la Ciudad de México* (2005) Turner-Museu d' Art Contemporani de Barcelona. Madrid, España.

AUGÉ, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato* (1992) GEDISA. Barcelona, España.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio* (1957) F.C.E. México, D.F.

BARTH, Frederick. *Los grupos étnicos y sus fronteras* (1976) F.C.E. México, D.F.

BATCHELOR, David. *Minimalismo* (1999) Ediciones Encuentro. Madrid, España.

BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía* (2002) Ediciones Sin Nombre-CONACULTA. México, D.F.

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos* (1968) Ed. Siglo XXI. México, D.F.

BONILLA López, M. Esther. *La escritura como auto comprensión* (2012) UPN-UIA-SEG. León, Gto. México.

BUCHLOH H.D. Benjamín et al. *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (2005) CONACULTA-TURNER. Madrid, España.

CONTI, Nicolás, BASAVE, Diego. *El libro chilango* (2013) Ed. Planeta. México, D.F.

COLLINS, Judhit. *Sculpture Today* (2007) primera edición, segunda reimpresión 2010, Ed. Phaidon. London, England.

CRUZVILLEGAS, Abraham. *Round de sombra* (2006) CONACULTA. México, D.F.

_____. *A la petite ceinture* (2010) Galerie Chantal Crousel. París, France.

DELGADO, Manuel. *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos* (1999) Quinta edición (2008) Editorial Anagrama. Barcelona, España.

DE LA TORRE Rivero, Roberto et al. *De la mordida al camello, Roberto De la Torre: Selección de obra 2000-2005.* (2007) Editorial Diamantina. México, D.F.

DUBY Georges y DAVAL Jean Luc, et al. *Sculpture, Vol.II* (2006) Taschen. Koln, Germany.

FERNANDEZ González, Miquel. *Matar al chino, Entre la revolución urbanística y el asedio urbano en el barrio del Raval de Barcelona* (2014) Primera edición, Virus Editorial. Barcelona, España.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real, la vanguardia en el final del siglo* (1996) Traducción al español de Alfredo Brotons Muñoz (2008) Editorial Akal. Madrid, España.

GARBUNO Aviña, José Eugenio. *La estética del vacío, la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo* (2012) ENAP-UNAM. México, D.F.

GARCÍA Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas* (1989) Ed. Debolsillo. México, D.F.

_____. *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización* (1995) Grijalbo, México, D.F. pp. 107-114.

_____. **Coord.** *La Antropología urbana en México* (2005) CONACULTA - UAM – FCE. México, D.F.

_____. *La producción simbólica* (1979) Novena edición (2006) Editorial Siglo XXI, México, D.F.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas* (2003) Ed. Gedisa, Barcelona España pp. 19-39, 368-372.

GUASH, Anna María. *El arte último del siglo XX, Del posminimalismo a lo multicultural* (2000) Octava reimpression (2007) Alianza Editorial. Madrid, España.

GUBER, Rosana *La etnografía, método, campo y flexibilidad* (2001) (Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación) Etnología 2. Antropología social – Investigaciones I. Tít. II. Serie 305.8 cd 20 ed. Grupo Editorial Norman Bogotá, pp. 41-54, 75-99.

HENARO, Sol et al. *Melquiades Herrera* (2014) Colección antítesis, vol.6. Ed. Alias, México, D. F.

HODGE, Susie. *Porqué un niño de cinco años no pudo haber hecho esto*, el arte moderno explicado (2012) primera edición. Ed. Thames & Hudson. London, England.

KABAKOV, Ilya. *Sobre la instalación total* (1995) *On Total Installation* (2014) Traducción de Luís Gárciga et al. COCOM Press. México, D.F.

KASSNER, Lily. *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX* (2013) Tomos I, II y III. CONACULTA, México, D.F.

KRAUSS, Rosalind. *La Escultura en el campo expandido* (1979) en FOSTER, Hal et al. *La Posmodernidad* (1998) Editorial Kairós. Barcelona, España.

MAGNI, Manuela et al. *Descubre Cataluña Barcelona* (2008) Editorial Michelin. Clermont-Ferrand, Francia.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto* (1994) Onceava edición (2011) Ediciones Akal. Madrid, España.

MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual* (2005) Taschen, Colonia, Alemania.

MERCADO MALDONADO Asael y HERNÁNDEZ OLIVA, Alejandrina M. *El proceso de construcción de la identidad colectiva en Convergencia* (2010) vol. 17, núm. 53, mayo-agosto, Universidad Autónoma del Estado de México. México.

MICHAUD México, D.F.

LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones* (2001) No. 10 Colección Arte hoy. Nerea. Guipúzcoa. España.

LAMPERT, Catherine, Alÿs Francis . *El profeta y la mosca*,(2003) editorial Turner.

LEVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje* (1964), Décimo séptima reimpresión, 2012, Ed. FCE. México, D.F.

RÁBAGO Virgen, Jorge Federico. *Líneas de investigación cualitativa* (2011) Universidad de Guanajuato. Silao, Gto. México.

SAAVEDRA, Javier. *Adquirir la identidad en una comunidad de objetos: La identidad social dentro de la Sociedad de Consumo* (2007) Nómadas, julio-diciembre, 363-380.

SENNETT, Richard. *El artesano* (2008) tercera edición (2012) Ed. Anagrama. Barcelona, España.

SCHAFER, R. Murray. *Limpieza de oídos* (1967) Primera edición en español (1969) Editorial Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, Argentina.

_____. *El nuevo paisaje sonoro* (1969) Primera edición en español. Editorial Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, Argentina.

TUROK, Marta. *Cómo acercarse a la artesanía* (1988) Tercera reimpresión (2001) CNCA-Editorial Plaza y Valdés. México, D.F.

OROZCO, Gabriel. *Materia escrita* (2014) Editorial Era. México, D.F.

PAZ, Octavio, *La apariencia desnuda, La obra de Marcel Duchamp* (2008) tercera edición 2008, sexta reimpresión. Ediciones Era coedición El Colegio Nacional, 2008, México, D.F.

WALTHER F. Ingo et al. *Arte del siglo XX, Sección Escultura* (2012) Taschen. Koln, Germany.

Bibliografía Complementaria

A.A.V.V. *¿Qué es la escultura hoy? 1er. Congreso Internacional de Nuevos Procedimientos Escultóricos* (2002) Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España.

ALGARA, María del Carmen. *Guía completa de la escultura, Técnicas y materiales* (1982) Editorial. Blume. Barcelona, España.

ARIZA Pomareta, Javier. *Las imágenes del sonido* (2008) 2da. Edición corregida. Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha. Cuenca, España.

ARTAUD, Antonin. *Para acabar con el juicio de Dios* (1946) Primera edición en México (2004) Arsenal Ediciones. México, D.F.

ARREOLA, Juan José. *La palabra educación* (1973) SEP-SETENTAS. Secretaria de Educación Pública. México, D.F.

ARRIARÁN, Samuel. *Barroco y neobarroco en América latina, estudios sobre la otra modernidad* (2007) Editorial Ítaca. México, D.F.

AUGÉ, Marc. *Dios como objeto* (1988) Segunda edición. Editorial GEDISA. Barcelona, España.

BELJON, J. J. *Gramática del arte* (1993) traducción Menchu Gómez Martín. Celeste Ediciones, Madrid, España.

BONFIL BATALLA, Guillermo. *México profundo, una civilización negada* (1987) Octava reimpresión (2013) Debolsillo Random- Mondadori. México, D.F.

CAMÍ y SANTAMERA. *Escultura en piedra, la técnica y el arte de la escultura en piedra explicados con rigor y claridad* (2000) Colección artes y oficios. Parramón Ediciones. Barcelona, España.

CAVALLARO, Dani, VAGU-HUGHES, Carline. *Historia del arte para principiantes* (2000) Edición en español (2001) Editorial Era naciente. Buenos Aires, Argentina.

CERECEDA SÁNCHEZ, Miguel. *Problemas del arte contemporáneo, Curso de filosofía del arte en 15 lecciones* (2008) 2da. Edición ampliada y revisada. Colección Ad Hoc. Edición del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Murcia, España.

DEL VILLAR, Pedro. Coord. *Metodología en las artes* (2011) Universidad de Guanajuato-Ediciones Azafrán y Cinabrio. Guanajuato, Gto. México.

ESTÉVEZ KUBLI, Pablo Joaquín: *El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano* (2012) Universidad Nacional Autónoma de México – ENAP. México, D.F.

FISCHER, Ernest. *La necesidad del arte* (1967) Tercera edición (1973) Ediciones Península. Barcelona, España.

FREELAND, Cynthia. *Pero ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte* (2001) (*But is it art?*) Oxford University Press. Traducción de María Condor. Primera edición (2003) Tercera edición (2006) Editorial Cátedra. Madrid, España.

FOSTER, Hal et al. *La Posmodernidad* (1998) Editorial Kairós. Barcelona, España.

GARBUNO Aviña, José Eugenio. *Lilia Lemoine* (2011) UNAM. México, D.F.

GOMBRICH, E.H. *La historia del arte* (1950) Edición de bolsillo (2011) Phaidon Press Limited. London, England.

GONZÁLEZ LOBATO, Janet. *Barcelona trabaja en blanco y negro* (2009) Ediciones Amberley. Madrid, España.

HANS, Joachim Albrecht. *Escultura en el Siglo XX, conciencia del espacio y configuración artística* (1981) Editorial Blume, Barcelona, España.

- HEINICH, Nathalie.** *La sociología del arte* (2001) Segunda edición (2010) Traducción de Paula Mahler. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.
- HENCKMANN, Wolfhart. KONRAD, Lotter et al.** *Diccionario de estética* (1992) Traducción de Daniel Gamper y Begonya Saéz (1998) Editorial Critica Grijalbo-Mondadori. Barcelona, España.
- INESTA, Abel.** *Antología Poética del Barrio Chino* (1949) Francisco Forner Editor. Barcelona, España.
- KASSNER, Lily.** *Yolanda Gutiérrez* (2006) Círculo del arte. CONACULTA. México D.F.
- KLEE, Paul.** *Teoría del arte moderno* (1945) Primera reimpresión (2008) Editorial Cactus. Buenos Aires, Argentina.
- KRAUSS, Rosalind.** *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (2002) Alianza editorial, Madrid, España.
- _____. *Paisajes de la escultura moderna* (1977) (*Passajes in modern sculpture*) Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Ediciones Akal. Madrid, España.
- LAFFORGUE, MARTÍN Y SANYÚ.** *Sociología para principiantes* (2004) Editorial Era naciente. Buenos Aires, Argentina.
- MADERUELO, Javier.** *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura* (1990) Biblioteca Mondadori. Madrid, España.
- MARCHÁN FIZ, Simón.** *La estética de la cultura moderna* (1982) Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.
- MASÓ, Alfonso.** *¿Qué puede ser una escultura?* (1997) Primera edición (2004) Edición revisada y ampliada. Universidad de Granada. Granada, España.
- MATÍA, PARÍS et al.** *Procedimientos y materiales en la obra escultórica* (2009) Editorial Akal Bellas Artes. Madrid, España.
- _____, **MARTÍN, PARÍS.** *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico* (2007) Editorial Akal. Madrid, España.
- MOORE, Henry.** *Ser escultor* (1941) Primera edición en español, Traducción de Elisenda Julibert (2011) Editorial Elba. Barcelona, España.
- OLIVERAS, Elena.** *Estética, la cuestión del arte* (2004) Segunda edición (2006) Editorial Ariel. Buenos Aires, Argentina.

PEPPIATT, Michael. *En el taller de Giacometti* (2011) Traducción de Clara Pastor. Editorial Elba. Barcelona, España.

PLOWMAN, John. *Enciclopedia de técnicas escultóricas* (1995) Editorial Acanto. Barcelona, España.

READ, Herbert. *La escultura moderna* (1953) 2da. Edición. Editorial Destino. (1998) Barcelona, España.

_____. *El arte de la escultura. Conferencias A.N. Mellon sobre las bellas artes, Galería Nacional de Arte de Washington* (1956) (*The art of sculpture*) (1994) Editorial Eme. Buenos Aires Argentina.

_____. *Los Orígenes de la Forma en el Arte* (1965) Editorial Proyección. Buenos Aires, Argentina.

RICOEUR, Paul. *El sí mismo como otro* (1990) Traducción al español de Agustín Neira Calvo, Cuarta reimpresión (2011) Siglo XXI editores. México, D.F.

SAURAS, Javier. *La escultura y el oficio del escultor* (2003) Ediciones Serbal. Barcelona, España.

SCHULZ-DORNBURG, J. *Arte y arquitectura nuevas afinidades* (2000) Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* (2012) (*What si contemporary art?*) traducción de Hugo Salas, Editorial Siglo XXI Buenos Aires, Argentina.

TOYNBEE, J. Arnold et al. *Sobre el futuro del arte* (1970) Primera edición en español (1972) Editorial Extemporáneos. México, D.F.

VETTESE, Ángela. *El arte contemporáneo entre el negocio y el lenguaje* (2012) (l' arte contemporanea) Versión española de Rafael Gómez (2013) Ediciones RIALP. Madrid, España.

VEVIA Romero, Fernando Carlo. *Introducción a la semiótica* (2000) Universidad de Guadalajara. México.

WITTKOWER, Rudolf. *La escultura: procesos y principios* (1981) Alianza editorial. Madrid, España.

Catálogos

A.A.V.V. *Hecho en casa, una aproximación a las prácticas objetuales en el arte contemporáneo mexicano* (2009) catálogo de exposición. Museo de Arte Moderno. México, D.F.

ALYS, Francis. *Walks / Paseos* (1993) Catálogo de exposición. Dirección General de extensión Universitaria, Universidad de Guadalajara. Fideicomiso para la Cultura México / USA. Museo de Arte Moderno / CONACULTA-INBA. Museo regional de Guadalajara. INAH. México. Bruce W. Ferguson.

CRUZVILLEGAS, Abraham. *IC/* (2006) Atelier Calder-CONACULTA FONCA. París, France.

Hemerografía

QUIROGA Jiménez, Lucia. *Boleros en el olvido.* El Universal. 11 de Marzo de 2003.

Páginas electrónicas consultadas:

<http://www.autoridadcentrohistorico.df.gob.mx/index.php/el-centro-historico-de-la-ciudad-de-mexico-es-el-corazon-vivo-de-nuestro-pais> (2013)

http://artgenetic.blogspot.mx/2006/02/hola-bienvenidos_5663.html

<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=sinestesia>

<http://www.jornada.unam.mx/2004/02/13/10an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=2>

<http://lavidanoimitaalarte.blogspot.mx/2008/11/francis-als-amberes-blgica-1959.html>

http://www.ravalcomercial.cat/spa/contents/el_comerc

http://www.ravalcomercial.cat/spa/contents/el_comerc/5

<http://www.revistacodigo.com/?s=abraham+cruzvillegas>

www.slideshare.net/danita02/mtodo-etnogrifico

<http://www.artesonoro.net/artesonoro/atradesotravez/atradesotravez.html>

<https://capitalismoamarillo.net/practicas/>

<http://www.ludicaskate.com/amigos/delatorre/>