



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ARTE Y ENTORNO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

POR DONDE NOS MOVEMOS

Un breve recorrido por el arte, la naturaleza, la arquitectura y el poder

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

PRESENTA:
SARA LAMBRANHO

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA (FAD)

SINODALES
DR. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ (FAD)
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA (FAD)
DRA. MÓNICA CEJUDO COLLERA (FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNAM)
MTRO. PEDRO ORTIZ ANTORANZ (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO, ENERO 2020



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.

por

donde

**nos
movemos**

**Sara Lambrano
Ciudad de México
Enero 2020**

A Sylvia Amélia
A Juan Pablo
A Vera
A Sofía

Índice

Introducción, 4

Capítulo I. Naturaleza urbana

- 1.1. Entre dos, 8
Concepciones de naturaleza y cultura
- 1.2. Contra campo, 13
Ideas sobre el nacimiento de las ciudades
- 1.3. Arte sobre el paisaje, 18
Resonancias del *Land Art*

Capítulo II. Arquitectura y poder, 21

- 2.1 Confinamiento capital, 22
El encierro y la expansión del capitalismo
- 2.2 Terreno común, 33
La exportación del proyecto moderno

Capítulo III. El peso de una casa, 58

- 3.1 Fronteras, 68
Una reflexión sobre los límites urbanos

Conclusión, 82

Referencias bibliográficas, 55

Introducción

El pensamiento sobre la arquitectura, desde una perspectiva crítica de su función social aparece en la producción de artistas, filósofos e historiadores del arte en diferentes épocas. El escritor Georges Bataille¹, uno de los primeros filósofos en exponer la complicidad de la disciplina con jerarquías autoritarias², señala el orden impuesto por la arquitectura, primero como una expresión del ser de las sociedades en el sentido de representar los valores de una época y luego, como un instrumento de poder de las clases dominantes mediante las determinaciones de lo que va ser construido.

“La disposición de la vida humana se confunde con el orden arquitectónico que se ofrece como una forma única, desde la coherencia aparente de este orden de homogeneización de los edificios³.”



1. *Para que aprendan a respetar*⁴, Teresa Margoles, 2006. Foto Ángela Arziniaga y Everardo Rivera.

¹ BATAILLE, George, "Architecture". *Documents*, T.1, n 2, 1929, p, 117.

² HOLLIER, Denis, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge, MIT Press, 1992, 9.

³ HOLLIER, Denis, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge, MIT Press, 1992, 53.

⁴ Intervención con mensajes de narcotraficantes en la fachada de un cine abandonado en Puebla. La frase usada en este trabajo fue dejada en la puerta del puesto de la policía del Estado de Guerrero, México.

De los materiales elegidos para las edificaciones, a la cantidad de área determinada para cada actividad, si bien pueden ir acompañados de la necesidad de cobijo, de aspiraciones estéticas o espirituales de una comunidad, siempre estarán dotados de un discurso a fin de ordenar el comportamiento social en una dirección preestablecida.

Gilles Deleuze afirma que la actual *sociedad de control* con sus posibilidades de tránsito y flujos virtuales está reemplazando gradualmente la anterior *sociedad disciplinaria*, situada de maneras distintas por Michel Foucault y Bataille, en donde los lugares de encierro, como la casa, la escuela, la fábrica y el cuartel son fundamentales para orquestar comportamientos y subjetividades. Entretanto, el espacio tangible todavía define mucho la experiencia en las ciudades, y aunque las estructuras han perdido gran parte de su efecto modulador con relación a otros estímulos del capitalismo avanzado, las construcciones siguen exponiendo y reafirmando crisis éticas y económicas de todo tipo.

En esta disertación me propongo a hacer un análisis sobre la producción y el uso del espacio como ejercicio de poder en las ciudades, desde mi proceso de creación artística, dialogando con una serie de autores y artistas con diferentes acercamientos del tema.

Para ello, presento en capítulos independientes, tres aspectos de mis inquietudes en cuanto a la formación urbana y el papel que la arquitectura ocupa en ella, recurrentes en el trasfondo de crítica social de lo que he producido; el lugar destinado a la naturaleza en las ciudades; las relaciones entre arquitectura y poder, así como la casa como espacio de normalización de jerarquías y reflejo de desigualdad de clases; todo esto acompañado de un análisis de cómo estos temas aparecen en mi trayectoria artística.

El inicio de mi producción sobre el entorno urbano y la arquitectura empieza en 2007 ligado a una serie de acciones en espacios públicos hechas primero con un amigo, Marcelo XY y luego junto al colectivo *Kaza Vazia*, en Belo Horizonte, Minas Gerais (Brasil). El grupo de artistas tenía como propósito ocupar espacios abandonados para hacer exposiciones, encuentros con la comunidad artística

y residencias donde vivíamos por un par de semanas. Al final, presentamos una muestra abierta al público.

Los proyectos que allí realicé se relacionaban directamente con la estructura ocupada o con situaciones sociales del entorno a estos lugares.

Desde este momento, ya si delineaba un poco la manera de cómo trabajaría, sin un lenguaje artístico definido, con propuestas que surgen a partir de los contextos donde paso o vivo. Ya en 2010, momento de que datan los primeros trabajos reunidos en esta tesis, empezaron a aparecer más claramente mi interés por los tres temas aquí presentados, recurrentes en la producción de los últimos nueve años: el lugar de la naturaleza en la ciudad, la casa y las relaciones entre arquitectura y diferentes instancias de poder.

De los tres capítulos de la tesis, el primero, *Naturaleza urbana*, parte de la presentación de un performance que he realizado, donde la acción depende del equilibrio entre los actores y el ambiente para suceder, aborda diferentes perspectivas sobre relaciones entre lo natural y cultural en las ciudades. Entrecortado por otros dos trabajos que he realizado sobre el tema, puestos en relación con la teoría de Bruno Latour sobre una posible apertura de la división binaria de los conceptos de naturaleza y cultura inaugurados en la modernidad, reúne también algunas ideas de Karl Marx y Milton Santos sobre las ciudades. Esta parte cierra con un fragmento sobre la contribución del *Land Art* para el debate de las tensiones entre lo construido y la naturaleza. Los trabajos artísticos presentados se refieren a un juego de fuerzas entre los espacios naturales y culturales.

El segundo capítulo, *Arquitectura y poder* reúne ideas de los filósofos Michel Foucault y George Bataille sobre el carácter disciplinario del entorno construido. Presento dos trabajos que realicé sobre las limitaciones del confinamiento y un análisis de la importancia del encierro en el desarrollo del capitalismo. Hago también una revisión de propuestas artísticas que cuestionan la noción de proyecto en la arquitectura y en el urbanismo.

El tercer capítulo, *El peso de una casa* presenta las contradicciones del hogar entre un espacio de acogida y el de una célula reproductora de represiones de comportamiento, así como la cuestión de la vivienda como reflejo de la desigualdad social en las grandes ciudades, tema que aparece constantemente en mi producción.

En resumen, esta investigación busca contribuir a discusiones continuas sobre la vida urbana, con el fin de dibujar aproximaciones y distancias entre el campo del arte, en relación con la naturaleza, la arquitectura y el poder. La resonancia de la investigación teórica en la producción ubica las reflexiones implicadas en los trabajos en la historia del pensamiento y abre nuevos campos de lectura para los proyectos.

I. Naturaleza urbana

Este capítulo presenta brevemente la discusión sobre la división moderna entre naturaleza y cultura y las implicaciones de esta separación, luego discute una posible inevitabilidad de dominación de la naturaleza en la formación urbana y cierra con algunas consideraciones sobre el *Land Art*, primer movimiento artístico en cuestionar las intervenciones humanas a escala industrial en el medio natural. El texto está entrecortado por tres proyectos de mi producción artística sobre equilibrio y las relaciones entre el espacio natural y las ciudades.

1.1 Entre dos

La reflexión hecha en este apartado, sobre el dualismo naturaleza y cultura, empieza con un trabajo de performance que realicé en febrero de 2017 intitolado *Entre dos*. En la acción, un par de personas sin hablarse acompañan el curso de un río sosteniendo en equilibrio un balde lleno de agua por medio de un bambú. La acción, grabada en video, parte de una consideración sobre el contraste entre el paisaje de la reserva ambiental de la Serrinha do Alambari y el largo polo industrial vecino de Resende en Rio de Janeiro (Brasil), en donde realicé el performance dentro del marco del proyecto *Resiliencia; artistas en residencia*.



2. *Entre dos*, Sara Lambranhó, performance y vídeo 12:44 min, 2017.
Frame del video. Link para el video: <https://vimeo.com/210707572>

Entre dos, genera una situación en la que su continuidad depende del acuerdo entre los dos actores para garantizar la permanencia del agua dentro de la cubeta. El trabajo, hecho en un río, alrededor de donde suelen nacer muchas ciudades, habla de la incidencia de las decisiones de una persona en la trayectoria de otra y en el ambiente que las rodea. Se trata de conseguir el equilibrio entre las partes a través de una negociación determinada por distintos elementos, que incluye la geografía del lugar.

El artista, Pierre Fonseca, quien me acompañó en el performance, estuvo dispuesto a participar en la acción gracias a la facilidad para moverse en este ambiente, similar a su lugar de origen, en contraste con mi experiencia de haber crecido en una zona industrial. Durante el camino contra la corriente del río, tanteábamos con los pies entre y sobre las piedras, buscando firmeza para dar el siguiente paso, al mismo tiempo que, atentos al otro, nos poníamos de acuerdo en cómo seguir.

La imagen me vino un poco por las características locales de este espacio de residencia artística, que vive la dualidad de ser una zona de preservación natural vecina a una región de industrias. La idea era crear una situación que hablara de esta fragilidad en equilibrio entre dos atmosferas y también del impacto de la manera cómo nos relacionamos con el ambiente, en relación con uno mismo y con los demás.

Esta acción, en la que el espacio define el gesto emprendido en conjunto y la manera de seguir, sugiere también la necesidad del entendimiento de la relación híbrida entre hombre y naturaleza.

En debates más recientes el tema aparece en autores que reformulan la manera de ver naturaleza y cultura. La dicotomía ha sido sometida a revisiones, por ejemplo, desde el estudio de sociedades donde no hubo una transición de una idea mitológica de la naturaleza hacia una visión científica, como es el caso de las poblaciones nativas amerindias. De igual manera, autores como Bruno Latour proponen una apertura de los dos dominios desde una lectura crítica de la ciencia, al instar de un par de híbridos natural-culturales. En donde, los híbridos representan frutos del desarrollo técnico-científico; fusiones negadas por el pensamiento moderno entre naturaleza y sociedad, como por ejemplo el agujero de la capa de ozono, que Latour concibe como un objeto en parte humano y en parte natural.

El intento del filósofo es desenredar lo que llama la *maquina purificadora* moderna, que consiste en el conjunto de los presupuestos ontológicos que operan la separación entre seres naturales y objetos culturales en el mundo occidental⁵.

(...) no tenemos necesidad de amarrar nuestras teorizaciones en forma puras: por un lado el objeto y por otro el sujeto-sociedad, ya que naturaleza y sociedad ya no son términos explicativos, sino, por el contrario requieren una explicación conjunta.⁶

Para el autor, la posmodernidad sería la evidencia de la inviabilidad de la separación que exige un análisis desde los infinitos híbridos que las redes tecno-económicas y socio-técnicas han generado. Al Identificar estas fusiones, Latour sugiere disolver las jerarquías entre lo humano y lo no humano basadas en la estratificación promovida por la ciencia moderna con el fin de crear un pensamiento a partir de los híbridos.

⁵ VANDER, Felipe V.; BADIE, "Marilyn C. A relação entre natureza e cultura em sua diversidade: percepções, classificações e práticas". *Avá. Revista de Antropología*, núm. 19. Argentina: Universidad Nacional de Misiones Misiones, 2011, 17-47.

⁶ LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*, (São Paulo: 34, 1994), 78.



3. *Sin título*, Sara Lambranhó, grafito sobre papel, 42 x 29,7cm, 2019.

En este dibujo, que he exhibido una otra versión en la muestra de *Conexiones Naturales* en el Centro Cultural Xavier Villaurrutia, Ciudad de México, los restos de una tubería se encuentran en relación formal con la raíz seca del árbol.

La imagen puede tener muchas otras lecturas, pero en este texto la aproximo del pensamiento de Latour, pues la representación de los desechos industriales se muestra como un doble de los vestigios naturales y ambos parecen destrozados. El trabajo fue hecho a partir de una fotografía del conjunto habitacional Nonoalco Tlatelolco, considerado un ícono de la Modernidad en México, ahora en decadencia, con relación al proyecto inicial, al igual que otros edificios de interés social de la misma época.

En suma, el texto de Latour se refiere a la urgencia de encontrar una nueva manera de mirar las interrelaciones entre naturaleza y cultura como niveles de inteligencia que actúan en reciprocidad, pues la visión dual está llevando las dos instancias a la destrucción, tal como lo hemos vivido con los desastres ambientales que ya han alcanzado también a las ciudades.

1.2 Contra campo

Con el fin de ampliar el diálogo con otros proyectos en mi trayectoria sobre el lugar de lo natural en las ciudades, he investigado a dos autores más que han pensado este juego de fuerzas, entre lo construido y la naturaleza en relación a la formación urbana: el geógrafo brasileño Milton Santos⁷ y el filósofo Karl Marx.

Para Santos el comienzo de la interrelación entre nosotros y la naturaleza está mediado por la técnica, pues en la medida en que la historia evoluciona, los complejos naturales tienden a ser negados y reemplazados por los medios técnicos construidos, como los carros, las casas, los almacenes y las ciudades. Santos opina que este constituye un movimiento natural de la especie humana. En el pensamiento de Marx, también aparece esta idea, por ejemplo, cuando el autor señala que no hay una

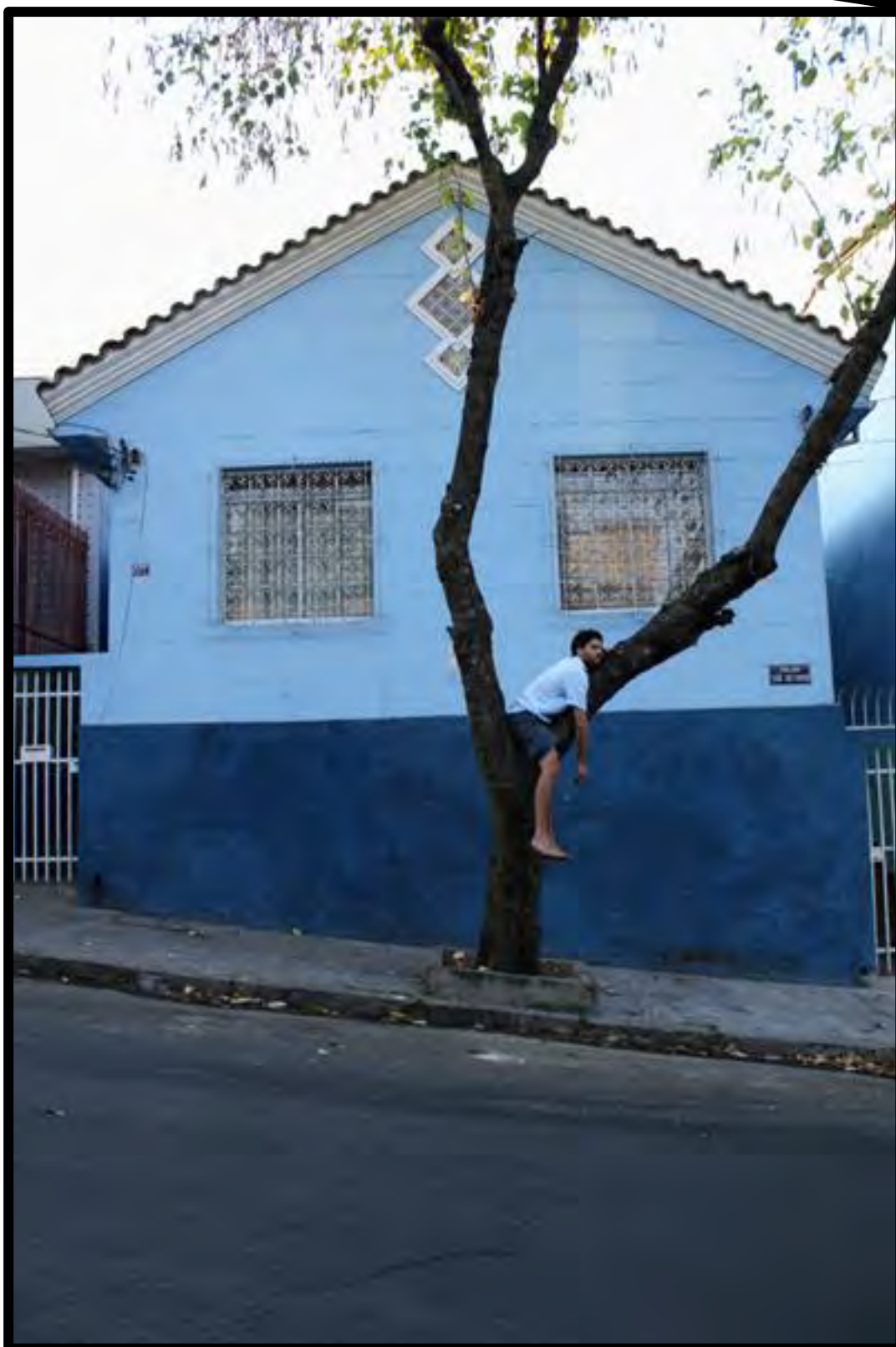
⁷ SANTOS, Milton. *A Natureza do espaço; Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. (São Paulo: USP, 1996).

armonía inocente entre el hombre y la naturaleza, lo que para él es desde el principio una interrelación de intercambio material y productivo. Su enfoque desaprueba la forma en que se produce este intercambio dentro del ciclo de producción capitalista, por medio del trabajo alienado que aleja al hombre de la naturaleza, transformada ahora en productos.

En el análisis de Françoise Choay⁸, Marx no sospecha de las ciudades ni condena la urbanización masiva anunciada por Santos. Por lo tanto, posiciona la ciudad industrial como consecuencia procedente del doble proceso de desnaturalización del hombre y de la tierra, ya que en la medida en que él transforma la naturaleza para satisfacer sus necesidades, se transforma a sí mismo⁹. Para Marx la transformación del campo en ciudad es algo inherente a la historia. El autor critica las condiciones de miseria a la que estaban sometidos los operarios en las precarias viviendas destinadas a ellos en los aglomerados urbanos, así como cuestiona el ciclo de producción alienante de los artefactos, pero sin contraponerse a las ciudades nacientes o crecidas en función a la industrialización.

⁸ CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo; Sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. (São Paulo: Perspectiva, 2010), 70.

⁹ CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo; Sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. (São Paulo: Perspectiva, 2010), 63.



4. *Infrutíferos*, Sara Lambranh, tríptico de fotografias, 25 x 38 cm cada, 2010. Foto Sylvia Amélia.



5. *Infrutíferos*, Sara Lambranh, tríptico de fotografías, 25 x 38 cm cada, 2010. Foto Sylvia Amélia.



6. *Infrutíferos*, Sara Lambranh, tríptico de fotografias, 25 x 38 cm cada, 2010. Foto Sylvia Amélia.

Con esta serie de fotos hago una provocación tanto a la idea de Marx como a la de Santos sobre la ciudad como un espacio inevitable. En una especie de homenaje a la pereza y negación al trabajo, alienado o no, los personajes se refugian en lo que resta de elementos naturales en el medio urbano; una imagen que evoca el rechazo de cualquier intención de creación útil en el ambiente.

En *Infrutíferos*, los cuerpos relajados en el árbol, sugieren una especie de elogio a la improductividad como en el cuento de Melville¹⁰, donde el escribiente de Wall Street muestra una actitud de resistencia pasiva al trabajo. El personaje no abandona su posición, pero responde al jefe con serenidad "preferiría no hacerlo" frente a las tareas que no desea realizar. En las fotografías, mediante la postura del cuerpo, los personajes, en relación con la arquitectura circundante, se adhieren al espacio de la ciudad y se fusionan con el entorno, a la vez que imponen un rechazo a la idea de eficiencia productiva.

1.3 Arte sobre el paisaje

La primera corriente artística en hablar sobre las transformaciones de la naturaleza por la acción humana a escala industrial fue el *Land Art*, que nació a fines de los sesentas. Realizada en lugares alejados de las ciudades, con piedras, tierra e intervenciones a gran escala, este movimiento artístico está vinculado a la expansión de la noción de escultura y al entretendido entre lenguajes artísticos y otros campos de conocimiento, que tomaron fuerza en los años setenta.

El artículo de la historiadora estadounidense Rosalind Krauss, *La escultura en el campo ampliado*, produce una apertura del pensamiento en torno al arte realizado a partir del vínculo entre el espacio urbano y arquitectónico y el paisaje natural.

Krauss cuenta que, hasta finales del siglo XIX, las esculturas fueron en general figurativas y verticales, y se situaban como marcos próximos al sitio histórico representado. La autora afirma que la escultura, hasta principios de los sesentas,

¹⁰ MELVILLE, Herman. *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*, Nueva York: Putnam's magazine, 1953.

ocupa el lugar del monumento; esta era todo lo que no era paisaje o arquitectura, "era lo que estaba frente a un edificio y no era un edificio o estaba frente al paisaje y no era paisaje"¹¹. Para la historiadora, esta negatividad de los términos que formula como *no paisaje* y *no arquitectura* es pertinente porque crea tensión entre "lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural", como si la escultura pudiera suspender estas definiciones¹².

Siguiendo a la autora, ya a finales de los sesentas, la producción artística de la época conduce a una distorsión adicional de los conceptos donde la *no arquitectura* puede ser paisaje y el *no paisaje* puede ser arquitectura; de este modo la noción de escultura se expande aún más y allí surge un nuevo acuerdo entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural.

El *Land Art* ayuda a ampliar la relación entre la producción artística, el espacio y su contexto, que será desarrollado en una serie de prácticas del arte contemporáneo, con intervenciones fundamentadas por las características de los lugares en donde se insertan.

En este pensamiento esquemático de Krauss, en la combinación *paisaje, no paisaje*, la autora toma como ejemplo la obra *Double Negative* (1969), de Michael Heizer.

¹¹KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea; vol. 5, 1985,132.

¹² KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea; vol. 5, 1985,133.



7. *Double Negative*, Michael Heizer, 1969. Foto Michael Heizer.

En la pieza, la intersección del artista en el espacio natural tiene una forma opuesta al carácter fálico de los monumentos y edificios. El registro de excavación termina siendo parte del proyecto que involucra la acción en su lugar y los documentos de trabajo que se muestran en el museo.

El inicio del *Land Art*, marco en que se inserta el proyecto de Heizer, está vinculado al *Minimalismo*, movimiento artístico de los cincuenta que abarcó la pintura y especialmente, la escultura. Estas obras de formas geométricas repetidas renovaban la percepción de las condiciones de los espacios físicos destinados al arte.

La herencia del *Land Art* resuena en mis prácticas artísticas por su legado del arte producido fuera del espacio expositivo y por sus despliegues, como el *site specific*, donde los proyectos son desarrollados a partir de las características de un determinado local, dentro de los espacios urbanos. Una parte significativa de los trabajos que he realizado, nacen en relación a las condiciones sociales y ambientales de los lugares donde se insertan. Aunque los términos para denominar las acciones hayan cambiado, estas corrientes de los 60 y 70 inauguran prácticas presentes hasta la contemporaneidad en el arte.

En resumen, veo las teorías presentadas en este capítulo reanudaren mi interés en traer tales temas a producción artística. El planteamiento de Bruno Latour, por ejemplo, en torno a los enunciados naturaleza y cultura me interesan porque reitera la interconexión de esta supuesta dicotomía como he planteado en el proyecto *entre dos*, donde los dos personajes del performance tienen que negociar su existencia en

equilibrio con todo un juego de otras fuerzas vitales más allá de la dualidad para seguir su camino. Los textos de Marx e Santos resuenan en contraste a los proyectos presentados, en el sentido de que estos cuestionan la producción de la ciudad capitalista como un recorrido “natural”.

El texto reafirma la relevancia de este debate en un momento de intensas catástrofes ambientales, en las cuales se siente, más que nunca, el impacto de la insostenibilidad del modelo de ciudad nacido con la modernidad, donde el ciclo de explotación de la naturaleza necesario para su subsistencia se encuentra ya sea oculto o negado.

II. Arquitectura y poder

Partiendo de la premisa de que la arquitectura es un campo de la cultura que siempre ha estado vinculada a relaciones jerárquicas, pues son las clases dominantes quienes definen lo que va a ser construido, este capítulo aborda algunas instancias de cómo este poder se ejerce. Como método de análisis, recurro a este tema en mi producción y en autores y artistas que han pensado circunstancias específicas de esta forma de imposición de autoridad, como creación de la necesidad de confinamiento o la homogeneización modular de los espacios arquitectónicos de las ciudades, a partir del proyecto urbano moderno europeo.

Presento los trabajos *Mausoleo y Punto*, en donde realicé dos distintos acercamientos al tema del encierro, así como la exposición *Cielo en las espaldas* que propone diversas preguntas sobre la lógica misma del hacer arquitectónico y urbanístico, respecto a la distancia entre lo que se proyecta y la realidad ambiental, económica o social del entorno a las obras.

También reviso algunas ideas de Bataille y Foucault sobre la imposición del orden por la arquitectura, así como propuestas de los artistas Antoni Muntadas y Marta Rosler en relación al tema arquitectura y poder.

1.1 Confinamiento capital

La idea sobre la naturalización del construir, enunciada por Milton Santos en el capítulo anterior, puede confrontarse con el pensamiento del filósofo George Bataille. Este autor que tampoco descarta el deseo de edificar como algo inscrito en la naturaleza humana, difiere de esta línea de pensamiento, también compartida por Marx sobre la urbanización. La divergencia está, por ejemplo, en la falta de optimismo de Bataille en ver la ciudad como un espejo de la organización social dotado de una posible evolución, por ejemplo, la lucha de clases que su imagen confirma.

En Bataille, la necesidad de verse en un entorno construido no es más que una sumisión al deseo de permanencia del hombre, "la sociedad confía su deseo de resistir la arquitectura"¹³. Para el autor, el ordenamiento humano está vinculado al orden arquitectónico, como si fuera su desarrollo, por lo tanto atacar la arquitectura corresponde a atacar la insuficiencia del predominio de la razón del hombre sobre el planeta.

Bataille pensó las contradicciones de esta aspiración de orden, por ejemplo, en la capital del imperio azteca, en la que los asentamientos urbanos tenían un fuerte sentido de integración con el espacio natural.

En las culturas mesoamericanas del período prehispánico, consideró importante que los edificios principales, como los palacios y pirámides, así como la traza urbana, estuvieran orientados hacia direcciones precisas de las cuales se indicaron a través de eventos de su calendario astronómico en los horizontes circundantes¹⁴.

¹³ HOLIIER, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. (Cambridge: MIT Press, 1992), 49.

¹⁴ TREJO, Jesus G. *La traza urbana de ciudades coloniales en México ¿una herencia del calendario mesoamericano?*. Indiana, 2013, vol. 30, pg 33-50, acceso en Febrero, 12, 2019, <http://www.redalyc.org/pdf/2470/247029853003>

De esta manera la distribución de los edificios y las construcciones se referían ante todo a una jerarquización cosmológica.



8. Maqueta de Tenochitlan¹⁵, metro Zócalo, Ciudad de México.
Foto INAH (Museo Nacional de Antropología, México)

Según el maestro Jesús Galindo Trejo¹⁶, por medio de estas construcciones los soberanos se mostraban en alianza con los dioses y justificaban así su poder frente al pueblo.

Uno de los aspectos que Bataille resalta de los aztecas, es esta sociedad no rechazaba el sacrificio que la constituyó. Diferente del ocultamiento de la barbarie mediante la arquitectura en otras poblaciones, aquí el sacrificio aparece en forma de espectáculo. Estos rituales, realizados en la parte superior de las pirámides, exponían la destrucción del cuerpo, que en otras sociedades las construcciones tenían la función de evitar, o incluso de encubrir el aniquilamiento.

¹⁵ Considerada la capital del imperio Azteca, estaba donde hoy se encuentra la Ciudad de México. Fue fundada en 1325 y destruida en 1521 durante la conquista española. La primera maqueta de cómo se veía la zona donde está el metro Zócalo antes de la conquista española fue donada por el INAH (Instituto Nacional de Antropología y Historia) en 1969. Esta imagen es del montaje hecha en 2018 con base en datos más precisos de estudios arqueológicos sobre las construcciones aztecas.

¹⁶ TREJO, Jesús G. *La traza urbana de ciudades coloniales en México ¿una herencia del calendario mesoamericano?*. Indiana, 2013, vol. 30, pg 33-50, acceso en Febrero, 12, 2019, <http://www.redalyc.org/pdf/2470/247029853003>

El interés de Bataille por este aspecto de la sociedad azteca, surge por contraste con el caso europeo, donde en general el sacrificio, no declarado así, se encuentra oculto en la cárcel. La imagen del encierro forzado, que él usa como punto de partida para su crítica a la arquitectura, es una idea compartida por Michel Foucault.

Con diferentes enfoques, los dos filósofos comprenden la prisión como la célula para pensar los espacios arquitectónicos y criticar las demandas de confinamiento de los cuerpos, que más tarde van ser fundamentales en el desarrollo de los procesos de colonización y del capitalismo.

El profesor Denis Hollier, comenta que si Foucault relaciona la arquitectura con la imagen de la cárcel panóptica, de espacios girados hacia el interior y habla de una arquitectura que ve, espía y mira, Bataille resalta la arquitectura hecha para ser vista, extrovertida, y señala la coacción precisamente en esta imposición.

"Ambos son igualmente efectivos, pero uno funciona porque llama la atención sobre sí mismo y el otro porque no llama"¹⁷.

Esta extroversión señalada por Bataille se refiere a la monumentalidad de las catedrales, palacios y edificios, que primero se presentan como una imagen del orden social y luego, como aparatos que ejecutan este orden. Espacios que intimidan por la ostentación y el espectáculo.

En este acercamiento de Bataille a la arquitectura, encuentro una conexión con la serie *Arquitectura, lugar y gesto* del artista Antoni Muntadas (Barcelona, 1942). El trabajo propone una aproximación de imágenes representativas del poder, en las que articula tres fotografías: la de un edificio urbano, un espacio interior de salas de reunión y un gesto de comando.

En ellas, los edificios que rodean formalmente al gesto, aparecen como si externalizaran la señal manual impositiva, y la tercera imagen del espacio interior representa los lugares donde decisiones políticas y económicas son tomadas.

¹⁷ HOLLIER, Dennis. *Against Architecture: The Writings of George Bataille*.(Cambridge: MIT Press,1989),10.



9, 10. *Arquitectura, lugar y gesto*, Antoni Muntadas, 11 impresiones Kodak Ep. 20,59 x 83,5 cada, 1991. Foto Antoni Muntadas

Si Bataille analiza la arquitectura como imagen e instrumento del orden social¹⁸, Foucault reitera cuánto esta puede funcionar como un contenedor que actúa en el individuo produciendo transformaciones internas.

En Bataille, la arquitectura es una expresión del "alma" de las sociedades, definida por las autoridades locales, y siempre basada en el ideal de lo que sería este "espíritu". En

¹⁸ HOLLIER, Dennis. *Against Architecture: The Writings of George Bataille*. (Cambridge: MIT Press, 1989), 46.

Otros espacios, Foucault también comenta sobre esta proyección idealizada de la sociedad sobre el espacio construido cuando presenta el ejemplo de las ciudades puritanas absolutamente organizadas, creadas en el siglo XVII en Norteamérica por los ingleses, y fundadas por los jesuitas en Sudamérica.

“Los jesuitas de Paraguay habían establecido colonias en las cuales la existencia estaba regulada en cada uno de sus puntos. La aldea estaba dividida según un estricto arreglo alrededor de un lugar rectangular en el fondo de la cual estaba la iglesia: en un lado, la escuela, en el otro, el cementerio, y además se abrió una avenida que otra venía a cruzar en ángulos rectos: Las familias tenían cada una su pequeña choza a lo largo de los dos ejes, por lo que la señal de Cristo fue exactamente reproducida. La cristiandad marcó así con su signo fundamental el espacio y la geografía del mundo americano”.¹⁹

El texto enfatiza como en las colonias, el intento de regular la vida reforzada por la producción de espacio podría ser más incisivo que en la metrópoli, ya que tenía el deseo de corregir las fallas de las ciudades europeas en las que se reflejaban.

En el libro *Vigilar y punir* Foucault habla de la arquitectura como expresión de una sociedad que actúa de manera disciplinaria, según el filósofo, las ciudades han creado lo que él llama “retículos disciplinarios”, que fomentan los procedimientos de individualización para marcar las exclusiones, a través de una división binaria diferencial como: loco, no loco, peligroso, inofensivo, normal, anormal, a través de instituciones disciplinarias a las que se les atribuye la tarea de medir, controlar y corregir lo anormal²⁰.

En el mismo libro, Foucault defiende la teoría del dispositivo panóptico, cuyo concepto es parte de un tipo de arquitectura carcelaria ideada por el filósofo Jeremy Bentham hacia fines del siglo XVIII. En este tipo de prisiones, la estructura permite que un guardia vigile desde una torre a todos los prisioneros, detenidos en celdas individuales que están a su alrededor.

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*, Vol, 10. (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010), 421.

²⁰ CORTES, José Miguel G. *La ciudad cautiva: Orden y vigilancia en el Espacio Urbano*. (Akal, Madrid, 2010), 18.



11. Interior del la cárcel Stateville, Estados Unidos, siglo XX, en *Vigilar y Castigar* de Michel Foucault, p. 159.

Según el autor José Miguel G. Cortés en *La ciudad cautiva*, hoy, en las *sociedades de control* descritas por Deleuze, impulsadas por el desarrollo de tecnologías y el crecimiento de espacios de flujo, los individuos se monitorean a sí mismos sin la ayuda de la transparencia arquitectónica que caracteriza el estilo moderno, pero por sistemas de redes que por un lado facilitan el tránsito de ideas y por otro sirven para controlar, homogeneizar y penalizar los comportamientos considerados fuera de lo normal por medio de la permanente posibilidad de exposición pública.

Cortés comenta que “la arquitectura moderna incorporó e idealizó el procedimiento panóptico”. Con su ideal de orden y transparencia, ha creado estructuras modulares donde todos pueden ser vistos por todos “los mecanismos del panóptico entendidos como sistemas ópticos y arquitectónicos, se han convertido en una metáfora insuperable del poder de vigilancia en el mundo actual y han tenido una importante influencia para los urbanistas y en muchos de los edificios posteriormente construidos”²¹.

²¹ CORTES, José Miguel G. *La ciudad cautiva: Orden y vigilancia en el Espacio Urbano*. (Akal, Madrid, 2010), 21.

En una reflexión sobre estas cuestiones en torno al confinamiento hago un acercamiento del tema de los retículos disciplinarios a un proyecto que realicé en 2014 en colaboración con los artistas Luis O. y Thelmo Cristovam.

La instalación audiovisual *Punto* reúne diez videos proyectados, en escala natural, que registran los rituales de finalización del día laboral en distintas tiendas de un edificio comercial moderno en Brasil. En los videos las puertas de hierro de las oficinas bajan como guillotinas para cortar el día de trabajo y reanudar la vida fuera de él.

Una lectura de la instalación es un apunte sobre relaciones entre trabajo y muerte, pensando en la entrega de la vida que representa la producción alienada para el sustento adentro de estos espacios laborales cerrados.



12. *Punto*, Luis O., Sara Lambranh, Thelmo Cristovam. Video-instalación. Diez videos proyectados con 200x190c, 2014. Link para asistir una muestra de los videos: <https://vimeo.com/107769358>. Frames do video realizado por Luis O e Sara Lambranh.



13. *Punto*, Luis O., Sara Lambranhó y Thelmo Cristovam. Frames videos.

Otro trabajo sobre el encierro fue *Mausoleo* de 2014, hecho en colaboración con la artista Luísa Nóbrega. La idea del performance empezó con una invitación del curador colombiano Santiago Rueda para participar de la muestra de artes de la universidad federal de Santa María en el sur, en Brasil. En ese momento Luísa y yo estuvimos en la misma residencia, en donde yo realizaba un proyecto sobre las limitaciones promovidas por el espacio de la casa y Luísa hablaba sobre las restricciones de comportamiento impuestas por la religión evangélica.

Cuando llegamos al lugar de la muestra, no teníamos clara la acción que haríamos, solo una vaga idea de crear un performance donde un elemento arquitectónico fuera un obstáculo para un trayecto todavía desconocido. Al acercarnos de la estación ferroviaria donde tenía lugar el evento, vimos una pared con grafitis de nubes y nos vino la idea de que Luisa estuviera enmurallada en esta pared.



14. *Mausoleo*, performance Luísa Nóbrega y Sara Lambranhó, 2014. Frame del video.
Link para el video <https://vimeo.com/83381750>.



15. *Mausoleo*, performance Luísa Nóbrega y Sara Lambranhó, 2014. Frame del video.



16. *Mausoleo*, performance Luísa Nóbrega y Sara Lambranhó, 2014. Frame del video.



17. *Mausoleo*, performance Luísa Nóbrega y Sara Lambranhó, 2014. Foto Ronay Rocha.

La muralla que la encerraba empezó a ser hecha en la tarde de un sábado y la artista permaneció presa hasta la mañana del otro día. La acción fue realizada con el consentimiento tácito de los moradores que han acompañado parte del performance y no la impidieron. En la época de aquella muestra, la ciudad estaba de luto por la muerte de cerca de doscientos jóvenes en un club nocturno que se había incendiado.

Aunque sin relacionarse explícitamente con ningún tipo de encierro en particular, la acción allí no dejaba de referirse a la tragedia al crear una situación extremada de riesgo por la permanencia en un espacio cerrado.

Puedo enumerar acá una serie de las lecturas que el performance ha tenido; por ejemplo, el de la adolescente que nos contó de cómo este trabajo le recordó la vida de privaciones de su familia durante años ahorrando para la casa propia, o del maestro que ve la puerta tapada por la pared como una referencia a la acción de propietarios de cerrar la entrada de inmuebles inactivos para impedir invasiones.

Los textos de George Bataille e Michael Foucault de crítica al confinamiento suscitado pelas sociedades modernas encuentran un poco de la motivación para creación de los trabajos que realicé presentados en este primer apartado del capítulo. Cuando idealice estos proyectos no conocía a fondo estos escritos y cómo pasa muchas veces con la creación artística habían significados ocultos hasta para mí y los otros artistas involucrados. Los autores citados hacen eco en la manera de ver los trabajos *Punto y Mausoleo* al cuestionaren el carácter ordenador de la arquitectura no solo en su papel en el conjunto urbano, sino también como unidad espejada de nuestra propia forma humana donde podemos aprisionamos.

2.1 Terreno común

Este apartado hace una breve perspectiva histórica del nacimiento del proyecto arquitectónico-urbano moderno europeo y la imposición que significa su multiplicación como modelo en países con contextos sociales distintos.

El inicio de la implantación del proyecto moderno en la arquitectura aparece en la con la victoria bolchevique en Rusia, como respuesta a la necesidad de reconstruir ciudades europeas devastadas por la primera guerra y por el deseo de revisar la vida

cotidiana frente a las nuevas demandas de la Revolución industrial. Motivaciones que abren el camino para que la ocupación del espacio sea vista como el principal eje de transformación en la modernidad, que también toca los ideales revolucionarios de otros países durante las primeras décadas del siglo XX.

En la retrospectiva hecha por Anatole Kopp ²² podemos mencionar que la necesidad de reconstrucción de posguerra reúne arquitectos e intelectuales, aliados inicialmente, con los movimientos revolucionarios para crear espacios para el nuevo mundo. Entre ellos se encuentra el equipo de la Bauhaus, dirigido por Walter Gropius, el arquitecto Le Corbuiser en Francia e Ivan Leonidov en la URSS.

Aunque los enfoques de estos arquitectos presentaban variaciones respecto a las directivas del modernismo, había un consenso sobre el entorno construido como un instrumento de transformación social²³, pues los prototipos modernos estaban cargados de ideologías que el espacio arquitectónico tendría la función implementar. Tal es el caso de un modo de vida más igualitario que reunía en un mismo edificio personas de diferentes clases sociales, la idea de negación de la vida burguesa que el edificio funcionalista representaba en su forma modular donde se excluían los ornamentos, así como la ilusión de que estos serían espacios de vivienda realmente dignos para las clases trabajadoras.

Sin embargo el proyecto moderno ha generado un fuerte movimiento de crítica a esta manera pragmática de concebir el espacio, señalada como aparato de un modo de vida alienante.

Los movimientos de contracultura tenían una mirada disidente a este modelo de estructuración arquitectónica y urbana moderna producida alrededor de la idea de un trabajador genérico de las fábricas y oficinas.

Especialmente entre los años cincuenta y setenta, una serie de artistas, filósofos, arquitectos y agitadores culturales desarrollaron manifiestos y proyectos para ciudades en contra del funcionalismo moderno. Entre ellos se encontraban la

²² KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era o estilo e sim uma causa*. (São Paulo: Nobel, 1990), 16.

²³ KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era o estilo e sim uma causa*. (São Paulo: Nobel, 1990), 20.

Internacional Situacionista (1957-1972), el húngaro Yona Freidman, los italianos del Superstudio (1972-1973), el francés Henri Lefebvre y el holandés Constant Nieuwenhys. En estas propuestas, los espacios urbanos serían verdaderamente abiertos a experiencias creativas y lúdicas en una sociedad libre del trabajo y de la vida basada en la supervivencia.

A pesar de toda la crítica el modernismo arquitectónico siguió su proyecto de internacionalización. Las “máquinas de habitar” de Le Corbusier han sido exportadas por todo mundo y a partir de los cincuentas fueron usadas como propaganda social de gobiernos populistas y dictadores en América Latina.

Las imágenes de abajo son ejemplo de algunos de los conjuntos habitacionales modulares, como lo que he nacido, en países con características muy distintas.



18. *Tlatelolco*, Ciudad de México, 1954.
Foto: Armando Salas Portugal



19. Brasília, Brasil, 1956.
Foto: Acervo Oscar Niemeyer



20. Pruitt-Igoe, Missouri, Estados Unidos, 1955.
Frame del documental The Pruitt-Igoe
de Chad Friedrichs, 2011.

Ya en los sesentas, el movimiento de expansión de las ciudades en Occidente, impulsadas por un auge económico, genera una crisis urbana y de las políticas habitacionales vinculadas al movimiento moderno. Momento en que algunos de estos edificios empezaron ya a presentar crisis, debido la baja calidad de vida de sus habitantes en los fríos aglomerados de departamentos y por el aumento de la criminalidad en estas zonas, como el conjunto habitacional *Pruitt-Igoe* en St. Louis, Estados Unidos, demolido en 1965.

En esta circunstancia hay un intento de “revitalización” para mejorar los espacios deshumanizados por el funcionalismo arquitectónico a través del arte²⁴. También, la expansión económica de gobiernos en América y Europa crean políticas de financiamiento para el arte en espacios públicos, como la organización *National Endowment for the Arts* (NEA) en Estados Unidos, que convoca a los artistas a crear piezas que mejoren los espacios degradados de áreas urbanas, de entre ella está la escultura *Chicago Picasso* en el *Civic Center*, Estado Unidos, 1967.

Los trabajos son inicialmente grandes esculturas para el espacio público y luego fueron cambiando, influenciados por las prácticas artísticas del *site specific*, en que las propuestas son desarrolladas desde las características propias de los lugares. Ya en los setentas, ganan fuerzas los proyectos donde el arte aparece como agente productor de sociabilidades, tomando en cuenta el contexto social, político y cultural en que se inserta. Estos trabajos proponen una recuperación del espacio público de una manera distinta a la escultura moderna; constituyen prácticas interactivas y procesuales, muchas veces preocupadas en retomar valores comunitarios perdidos²⁵.

En este momento se expanden los proyectos artísticos que crean preguntas sobre el entorno y motivan a las personas a interpretar el lugar en donde viven.

Un ejemplo es el trabajo *How Do We Know What Home Looks Like (¿Cómo sabemos cómo se ve la casa?)* de la artista Marta Rosler (EUA, 1976) realizado en 1993 en la *Unité d’Habitation*, conjunto habitacional diseñado por Le Corbusier en Marsella, Francia, inaugurado en 1965²⁶.

La investigación de Rosler, consistía en saber de los moradores si los ideales de Le Corbusier para el edificio, de una vida comunal donde se podía comprar, jugar y habitar sin salir del lugar funcionaban hasta la fecha. El documental de Marta reúne imágenes del edificio así como relatos de los habitantes sobre la percepción de ellos del conjunto desde su cotidiano.

²⁴ AGUILERA, Fernando Gómez. *Arte, ciudadanía y espacio público*, On the w@terfront, acceso en Marzo, 2004, 40

²⁵ AGUILERA, Fernando Gómez. *Arte, ciudadanía y espacio público*, On the w@terfront, acceso en Marzo, 2004, 45.

²⁶ DILLON, Brian. *Ruin. A Short History of Decay*, (Whitechapel Gallery: Londres, 2011), 16.



21. Martha Rosler, *How Do We Know What Home Looks Like*, 1993. Frame del video.

Me interesa en esta propuesta, la idea de la artista por contrastar la noción abstracta de Le Corbusier en su purismo moderno y las necesidades reales y aspiraciones domésticas de los moradores. De este modo, formula una crítica a las bases de la modernidad respecto a la construcción de edificios que enaltecen la independencia del proyecto arquitectónico por encima de la historia cultural de los lugares donde se instalan.

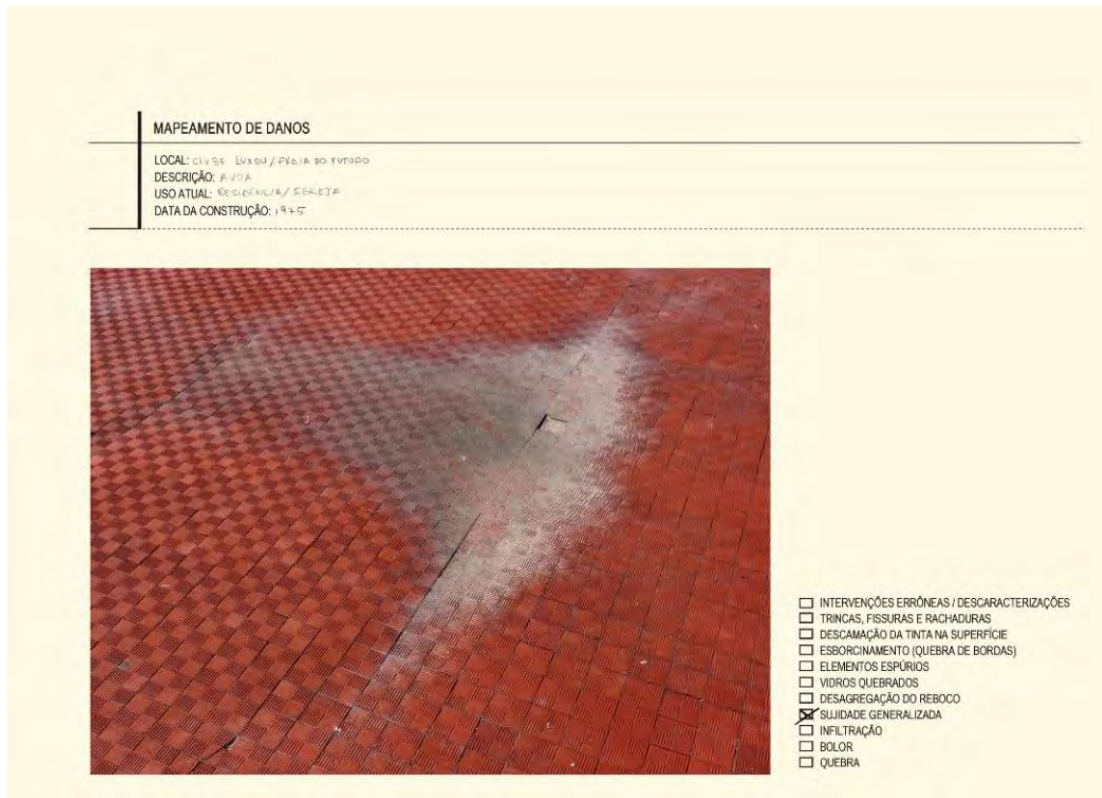
En 2014 realicé un trabajo en que también cuestiono, de manera distinta, la noción de proyecto arquitectónico y urbanístico, en *La playa del futuro* en la ciudad de Fortaleza, al nordeste de Brasil. La *Playa* fue parte de un plan de desarrollo no realizado completamente por la alta salinidad local, que corroe las estructuras metálicas de los edificios y por la presencia de un gran número de ocupaciones y favelas cuyas demandas de uso del espacio son incompatibles con los intereses del plan urbanístico estatal.

En el trabajo que hice en la *Playa* propuse mostrar evidencias de las disparidades entre el proyecto urbano y el estado actual del lugar, a través de una investigación que comenzó con caminatas diarias en el vecindario durante aproximadamente tres meses. Durante los trayectos por la *Playa*, acompañada de Paulo Victor, un amigo morador de la ciudad, salíamos a deambular sin destino cierto, haciendo registros, platicando con la gente y recogiendo algunos objetos que encontrábamos.

En uno de los trayectos conocimos la ruina del primer club recreativo de la *Playa*, donde hoy viven las familias de los que allí trabajan. El club *Luxou*, como es conocido, fue construido en 1975 y ha tenido después de algunos años de bancarrota, una ocupación del edificio y de las áreas circundantes por grupos de refugiados, debido a la sequía en regiones vecinas, de diferentes ciudades del interior del nordeste. El lugar, alrededor del club, hoy conocido como *favela do Luxou* tiene más de 800 chozas y es una de las áreas más desfavorecidas de saneamiento básico, servicios de educación y salud pública de la región.

La muestra, que se realizó en el Centro Cultural del Banco del Noreste, reunía el material producido en los meses de trabajo que incluye objetos, un grabado, una instalación audiovisual, una serie de fichas técnicas de mapeo de daños, comúnmente utilizadas en arquitectura para evaluar fallas en edificaciones, y un performance hecho por el grupo de alumnos de la escuela de cine local.

Las fichas a continuación se refieren a estructuras desechadas en la *Playa* y de su primer club recreativo, *Luxou*. Los datos técnicos en las doce fichas son puestos en relación con fotos y dibujos de las ruínas del lugar.

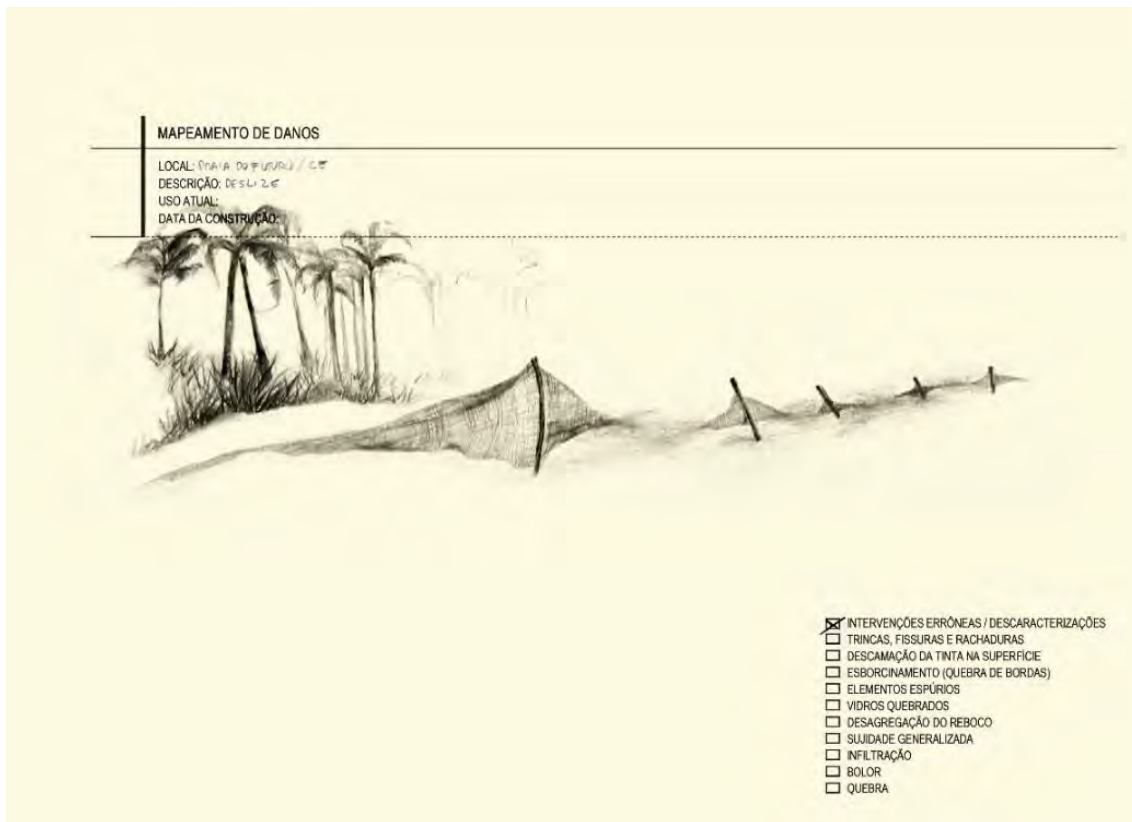


22. Sara Lambranh, *Cielo en las espaldas*, 2015.

Ficha 01. Descripción: vuelo / patología: suciedad generalizada. Foto Paulo Vítor Soares.



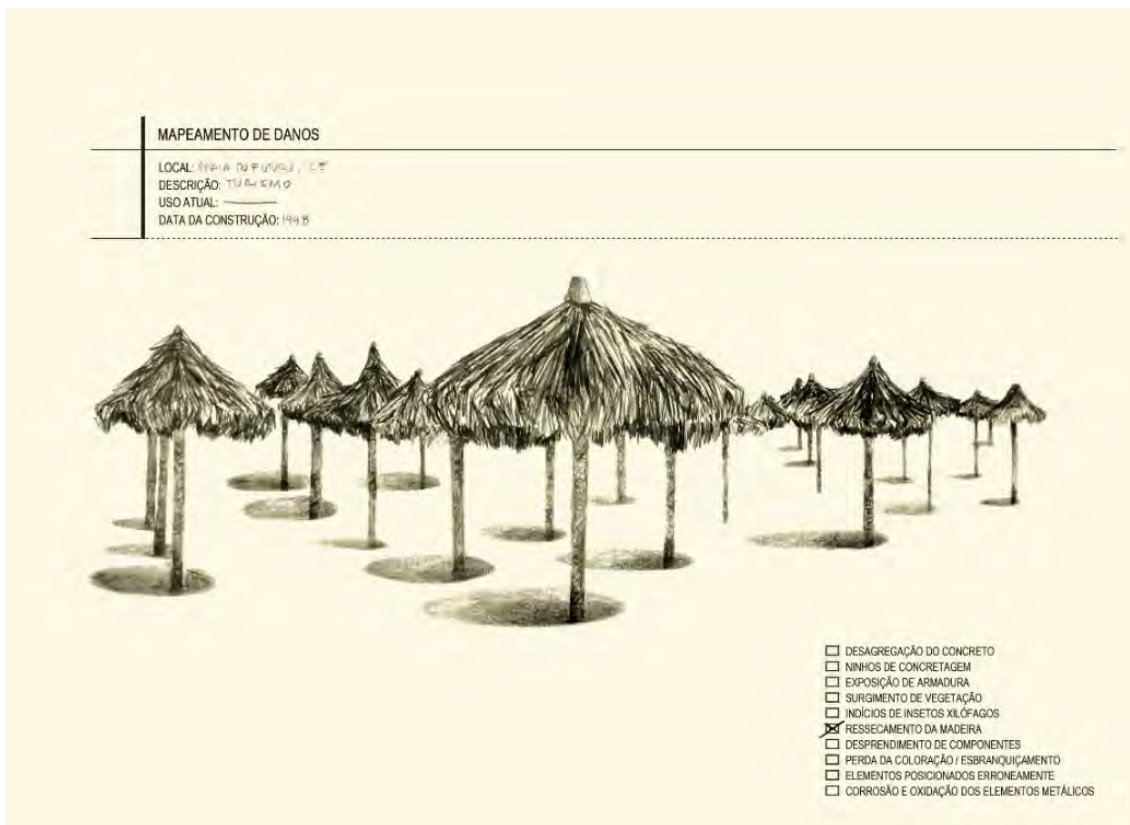
23. Ficha 02. Descripción: fuga / patología: desplazamiento del yeso. Foto Paulo Vítor Soares.



24. *Ficha 03.* Descrição: deslice / patologia: desnaturalização



25. *Ficha 03.* Descrição: céu en las espaldas / patologia: descamación de la pintura.
 Foto Paulo Vítor Soares.



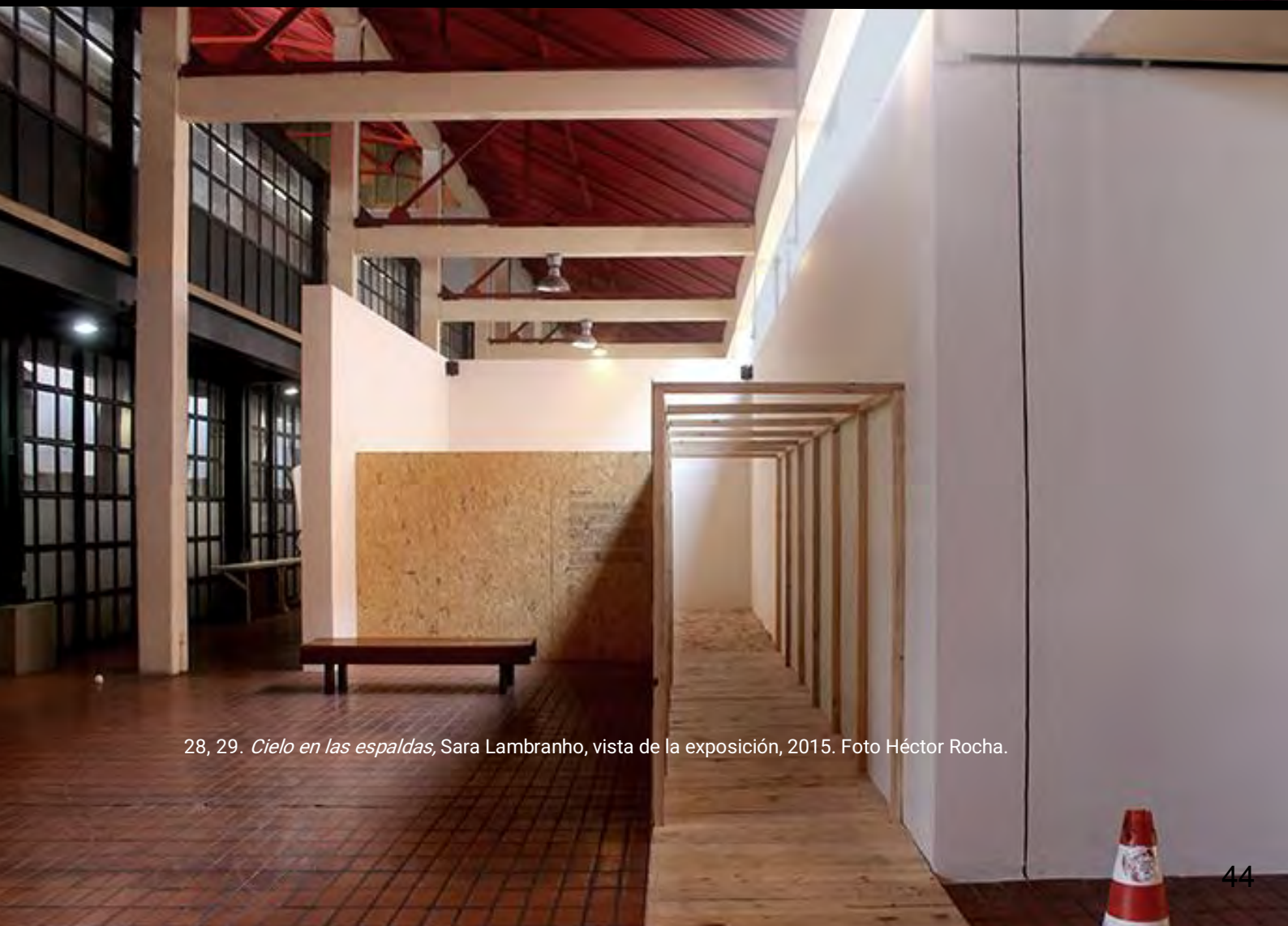
26. *Ficha 04.* Descrição: turismo / patologia: sequead de la madera.



27. *Cielo en las espaldas*, Sara Lambranhó, vista de la exposición, 2015. Foto Sara Lambranhó.

Los formatos fueron dispuestos en secuencia sobre una tapiza de madera como las que son usadas alrededor de las construcciones y de espacios privados inactivos en la *Playa*.

La instalación que también formó parte de la muestra, *Se faz camino al andar*, (Se hace camino al andar) fue compuesta por la demarcación de un espacio con tablas de madera y el piso cubierto con arena.



28, 29. *Cielo en las espaldas*, Sara Lambranh, vista de la exposición, 2015. Foto Héctor Rocha.

Dentro de la sala fue instalado un video, grabado en la *Playa* de un remolino de arena que hacía y desarmaba pequeñas rutas. El montaje de paredes reproduce una situación local, donde vastas parcelas de tierra demarcadas y protegidas por tablas se encuentran ociosas a la espera de una valoración futura.



30. *Se hace camino al andar*, Sara Lambranhó, vista de la instalación, Tapizas de madera, arena, bocinas y pantalla, 2015, *Cielo en las espaldas*. Foto Héctor Rocha.



31. *Se hace camino al andar*, Sara Lambranhó, video, 1 min en loop, 2015. *Cielo en las espaldas*. Frame Sara Lambranhó



28. *Homenagem a George Antheil*, Sara Lambranh, grabado en linóleo, 21,5 x 32cm, 2015. Foto Héctor Rocha

El grabado es un poema visual que presenta la imagen una hélice como las que son utilizadas en los campos de energía eólica vistas desde la *Playa del futuro*. La imagen que fue impresa en un papel de partitura y se refiere a la corrosión de las estructuras de los edificios por el viento y la sal marina, y al compositor experimental George Antheil. En el grabado es como si el viento de la hélice pudiera desarmar las estructuras de la partitura como en la música experimental, que puede ser hecha sin necesidad de una estructura previa. El músico George Antheil, mencionado en el título del trabajo estaba vinculado a las vanguardias artísticas de principios del siglo XX y realizó el primer concierto del *Ballet Mécanique* en 1927. Para la presentación, George usó hélices de avión cuyas ráfagas de viento desconcertaron al público con el volar de ropas, sombreros y pelucas en la sala Carning Hall de Nueva York, donde se realizó.



29. *Sin título*, Sara Lambranhó, objetos encontrados y bordado, *Cielo en las espaldas*, 2015.
Foto Héctor Rocha

Los objetos exhibidos en la muestra fueron encontrados en la *Playa del futuro* durante las derivas que he hecho en la región en una residencia artística de Fundación Joaquim Nabuco e del Centro Cultural do Banco do Nordeste por tres meses en Fortaleza. El bordado con el nombre del club *Luxou* fue hecho por Ivan Rodrigues, ex funcionario del lugar donde vive con su familia.

El arquitecto y profesor brasileño Breno Silva, ha escrito el siguiente texto que destaca mi interés en la *Playa del Futuro* y en la investigación de la cual partió la propuesta, iniciada en 2014, intitulada *Bolor* (Moho).

La exposición *Céu nas costas* (Cielo en las espaldas), es parte de la serie de investigación llamada *Bolor* (Moho). Se trata de buscar vestigios, restos que indiquen usos aún impensados sobre los espacios aparentemente abandonados en las ciudades. Prácticas en las que emergen formas de vida en escombros, corrosión y ruina, que no son apropiadas y escapan a la vida utilitaria, funcional y productivista a la que estamos sometidos en la vida cotidiana de las ciudades.

Cielo en las espaldas, dice de lo que hay detrás, que está oculto, se extiende y se esconde en la inmensidad celestial. Lleva todas las superposiciones de posibles espacios fuera de la doctrina euclidiana. De las constelaciones que aparecen en la noche de los deseos sin restricciones. Desde el sol abrasador en su gasto ilimitado de energía al borde de la fábula milagrosa en el desprevenido excursionista de la exposición. De la pieza abandonada que parece ser inútil, pero que sigue decayendo. Desde la sombra enunciada de los que están debajo y que aprovechan para desaparecer.

Porque hay una ciudad debajo y expuesta a ese cielo, pero en el sentido de la inversión propuesta (en la parte posterior) sus espacios están calificados por los usos ausentes de los planificadores urbanos, los especuladores de bienes raíces, los constructores, las agencias públicas y los ciudadanos genéricos. Es una parte de la ciudad que salió mal para ellos. En Fortaleza, una de esas partes que están más allá de la abstracción que se conoce como *Praia do Futuro* (*Playa del futuro*), en referencia a las llamadas de anuncios inmobiliarios que promovieron a mediados de los años sesenta del siglo XX, la aparición de nuevo y prometedor distrito de la ciudad. El hecho es que la salinidad, el viento que empuja la arena hacia las casas y las favelas en constante crecimiento, formadas por muchas personas que vienen del interior en busca de mejores condiciones de vida, impidieron la

ocupación proyectada. Así, se difundieron usos no utilitarios. Como los de la sal que corroe los edificios, del sol que favorece la ociosidad, de las arenas que mueven el territorio y de las diversas prácticas de margen²⁷.

El arquitecto destaca imágenes de lo que surge confrontando el ideal proyectado, habla de la dedicación al ocio en este espacio que ha quedado en parte disfuncional, de la vida que sigue al margen y extrapola cualquier encuadre matemático sobre el futuro.

Al término de esta residencia en Fortaleza, viajé a la Ciudad de México para una residencia de seis meses dentro del programa *R.A.T.* La propuesta enviada consistía en dar seguimiento a la investigación *Bolor* (Moho) que tenía como punto de partida las mismas fichas de mapeo de daños aplicadas al contexto de una otra ruina civilizatoria todavía desconocida. Pensaba en trabajar en alguna región que viviera más claramente las consecuencias del enterramiento de la ciudad azteca con la colonización española.



30. Sara Lambranhó, imagen del fichero hecho para el proyecto *Bolor* (Moho), 2015.
Foto Sara Lambranhó

Luego al llegar, durante una de mis primeras caminatas para conocer la ciudad, se cayeron de un camión en mi frente, un par de costales de cemento. Por algunos

²⁷ Texto para la exposición *Cielo en las espaldas* do arquitecto y profesor Breno Silva, 2015.

minutos cada coche que allí pasaba levantaba más y más el polvo formando una neblina por la calle. En ese momento imaginé que ya empezaba el cambio de la propuesta inicial del proyecto.



31. colonia Narvarte, Ciudad de México, 2015. Foto Sara Lambranhó.

Unos días después encontré en la calle una bolsa de cemento de la marca local *Blanco Fortaleza*, su logotipo, con la imagen de un personaje que recuerda la iconografía del constructivismo, presenta una disposición firme y ambigua entre construir o destruir algo. En nombre de la empresa explicita la relación de seguimiento de las lógicas urbanas de la modernidad europea impuesta con la difusión del material.



32. costal de cemento *Blanco Fortaleza*. Foto Sara Lambranhó

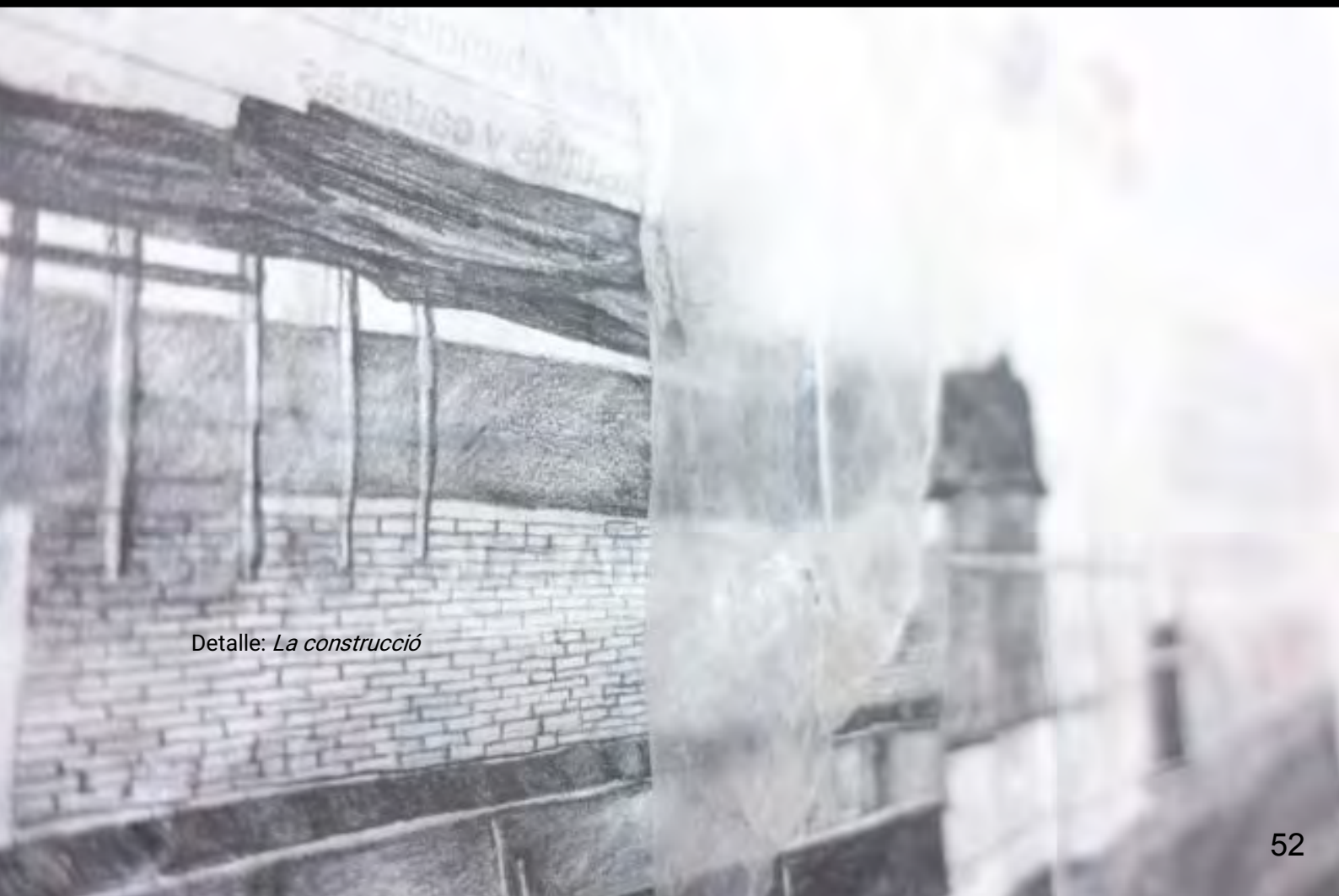
Así empecé a dibujar en los costales las estructuras arquitectónicas e imágenes de la permanente reformulación urbana vivida en la Ciudad de México, sea por las consecuencias de los temblores, la inestabilidad del suelo debida a la historia de su aterramiento con la colonización española, las demandas de su capitalización creciente y tantas otras dinámicas de renovación de los espacios.

Intitulada *Por donde nos movemos*, la serie las imágenes de las estructuras se interponen entre las frágiles capas de papeles y plásticos del costal. Con el proceso de realización iba abriendo el paquete y dejando los elementos que consideraba que contribuían formalmente con el dibujo. El trabajo muestra escenas de la experiencia cotidiana en torno a la arquitectura en su continua reformulación.

Las imágenes abajo presentadas corresponden a la exposición individual que hice en espacio independiente Casa Equis en 2018 en la Ciudad de México.



33. *La Construcción*, serie *Por donde nos movemos*, Sara Lambranhó, grafito sobre papel, 80 x 93 cm, 2018, Foto: Diego Beyró.



Detalle: *La construcción*



34. *Correo Mayor*, serie *Por donde nos movemos*, Sara Lambranhó, grafito sobre papel, 66 x 89 cm, 2018. Foto: Diego Beyró



35. *Sin título*, serie *Por donde nos movemos*, Sara Lambranhó, grafito sobre papel, 66 x 89 cm, 2018. Foto Sara Lambranhó



36. *Varillas de la esperanza*, serie *Por donde nos movemos*, Sara Lambranhó, grafito sobre papel, 75 x 110 cm, 2018. Foto: Diego Beyró

Detalle: *Varillas de la esperanza*





37. *Mundanza en Tlatelolco*, serie *Por donde nos movemos*, Sara Lambranhó, 61 x 90 cm, 2018. Foto: Diego Beyró.



38, 39. *Por donde nos movemos*, Sara Lambranhó,
Vista de la exposición, Casa Equis, Ciudad de México, 2018.

Los dibujos de las sólidas estructuras en las frágiles capas del papel de cemento se refieren a la incoherencia de esta aparente estabilidad desde el entorno construido, a sabiendas que la ciudad de México vive en riesgo eminente por los terremotos. Aunque ni todas las estructuras dibujadas sean de cemento, el interés por crear las imágenes en el paquete se da también como una manera de pensar la difusión que ha tenido el cemento en México desde el periodo posrevolucionario, así como en otros países amerindios, donde se practicaba tipos distintos de construcción. El trabajo crea una crítica del material como una vía de imposición de un estilo de vida basado en características importadas.

Esta serie de dibujos, así como los demás trabajos presentados en el capítulo, exhiben elementos que alimentan el debate sobre las problemáticas no solo de la internacionalización de la modernidad sobreponiendo posibles soluciones locales para las ciudades, sino también cuestiona la noción del proyecto urbanístico-arquitectónico al lanzar una malla cartesiana sobre los lugares.

Conocer con detalles la historia del proyecto moderno en arquitectura, las ideologías alrededor y las ideas disidentes de este movimiento me ha ayudado a aclarar la proximidad del avance de este modelo de urbanidad con los discursos coloniales de superioridad europea comprado por los líderes políticos de las antiguas colonias en sus consecuencias en la partilla de la ciudad. Estos estudios han ampliado mi percepción sobre los trabajos que ya había realizado en el sentido de la perspectiva crítica del modernismo y han tenido un impacto en los apuntes para los nuevos proyectos que pretendo realizar, donde presento mi lectura sobre los resquicios de la colonialidad en la vida cotidiana de la Ciudad de México.

III. El peso de una casa

Pensando en la influencia de la vida cotidiana en cómo experimentamos y vemos el mundo, y tal en la memoria de la conflictiva casa de mi infancia en uno de estos multifamiliares modernos, la idea del hogar es un buen puente para pensar la relación de la casa y la proliferación de la violencia oculta por estos espacios en las ciudades. Por ejemplo, el significado de su ubicación, que implica toda la cuestión de la especulación del territorio urbano que genera miles de desposeídos; la resonancia de cómo este espacio ha sido vivido de la niñez a la vida adulta; la relación con el lugar físico y la calidad de las relaciones familiares, así como también la necesidad de cobijo, permeada por el concepto de la propiedad privada, que hace que la casa tome una importancia desproporcionada.

En cuanto al lugar de la vivienda en el proyecto moderno, es interesante pensar en el trabajo de adaptación a la casa funcionalista y a otras estructuras de la ciudad genérica capitalista que esta corriente arquitectónica ayudó a validar. Los esfuerzos de la antropometría, para proporcionar el máximo confort con el mínimo de espacio, ayudaba a difundir las imágenes de un modelo de la vida, alrededor del trabajo, de la casa y de los espacios de consumo.

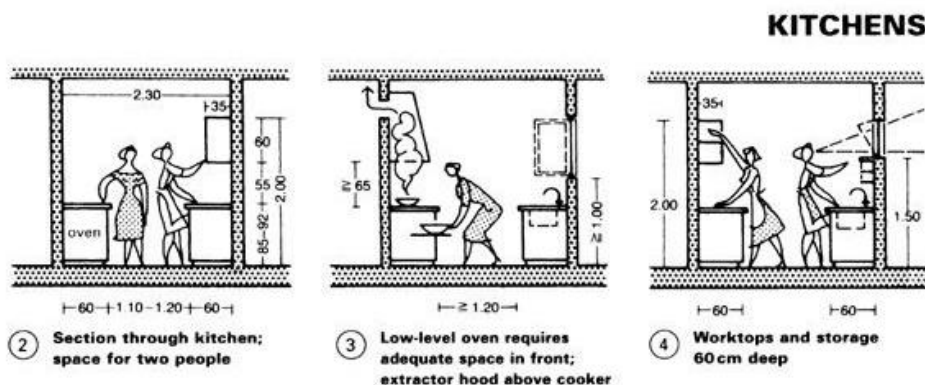
Una de las herramientas de esta adaptación está en este proyecto antropométrico para contención de los cuerpos dentro de la arquitectura moderna que empieza en los treinta, con los análisis del integrante de la Bauhaus, Ernst Neufert²⁸. El arquitecto alemán realizó un extenso estudio del movimiento de los cuerpos en los departamentos, aplicado más tarde a los prototipos de construcciones del movimiento moderno. Esta investigación consistía en medir los cuerpos humanos y sus proporciones con el objetivo de prever los espacios utilizados para los movimientos físicos en la nueva arquitectura. La antropometría de Ernst buscaba establecer el área mínima entre las personas, las paredes, muebles y objetos, para orientar un flujo de confort para sus habitantes dentro de los edificios sin desperdicio de espacio. En sus dibujos de situaciones domésticas presentan mediciones como;

²⁸ COLOMINA, Beatriz. Doble Exposición (Akal. Madrid, 2006),153.

la distancia entre los miembros de una familia cenando en una mesa, la altura máxima de un mueble de cocina para que la ama de casa los pueda alcanzar o la altura mínima de una silla para que no se dañe la columna al sentarse.

En las ilustraciones, donde los personajes aparecen formalmente cómodos a los pequeños espacios, se difunde la falsa paz en escenas de una vida familiar patriarcal, con las mujeres en la cocina y los hombres en las oficinas.

Su libro, usado hasta hoy, *El arte de proyectar arquitectura*, tuvo su primera versión en 1936, y desde allí se han realizado 39 ediciones en alemán y 16 en español, con lo cual suman más de un millón de ejemplares en conjunto.



40. Enst Neufert, *El arte de proyectar arquitectura*. Alemania, 1936.p. 291

Una artista cuya producción plástica se refiere mucho a la casa como una célula que refuerza normas hegemónicas de comportamiento y fomenta la reproducción de las opresiones de la vida social, fue Louise Bourgeois (1911- 2010).

Para pensar la obra de Bourgeois, la historiadora de la arquitectura, Beatriz Colomina, hace una comparación desde los escritos de Walter Benjamin y comenta que para “Baudelaire la figura del *shock* está conectada con la experiencia de la vida en la metrópolis, para Bourgeois el ‘shock’ está conectado con los espacios domésticos²⁹. Para la artista reconstruir los distintos espacios en los que ha vivido a lo largo de su vida es una manera de deshacerse de ellos”.

²⁹ COLOMINA, Beatriz. Doble Exposición (Akal. Madrid, 2006),159.

Parte de sus piezas, que ella asume también como una especie de terapia, hacen referencia a los recuerdos de los espacios donde habitó, desde las casas de su infancia hasta su vejez. Bourgeois relata el eco de la Primera Guerra Mundial en su casa, por la presencia de su padre que luchó en el conflicto y el sonido de los enfrentamientos que invadían el espacio. Estos hechos mezclados a una trastornada historia familiar, provocaron que el lugar de refugio fuera vivido como un tormento.



41. *Cell (Choisy)*, Louise Bourgeois ,1990.
Foto Maximilian Geuter.

Bourgeois habla de la arquitectura como el lugar del trauma, donde los espacios son identificados como cuerpos mutilados que reconstruyen el horror.

Hay una escena particular descrita por Louise que toca mi memoria, respecto a los estallidos de una experiencia corriente en la cena familiar. Su madre ponía una pila de platillos cerca del padre en la mesa para que él los aventara al piso y no gritara a los niños.

En mi producción, aunque se ha centrado en cuestiones distintas en torno a la arquitectura, identifiqué algunos proyectos respecto a la exposición a una vida

doméstica violenta, por ejemplo en *El peso de una casa*, el trabajo denuncia el despojo injusto por parte del Estado de los moradores de la favela da Serra (Brasil) y supone también una lectura sobre la fuerza de las secuelas para la vida adulta de esta primera experiencia de convivio social.

Otro trabajo también en torno al tema fue el performance intitulado *La insurrección de los objetos* donde hicimos una presentación de ruidos con la destrucción de objetos domésticos. Hecha durante el festival Anormal, el 12 de Octubre de 2018 en la Ciudad de México, la acción realizada con Tom Nóbrega y Piaka Roela, fue el primer performance del grupo abierto de experimentación que llamamos la desorganización ventrílocua *Hospicio para peregrinos*. El proyecto parte del encuentro con Tom Nóbrega, un amigo nómada que reencontré en México, en este momento en el cual vivo la condición de extranjera. El nombre *Hospicio para peregrinos* sugiere una institución imposible, ya que los peregrinos no pueden internarse. Para ello hemos creamos la siguiente descripción:

/hospicio para peregrinos/ es una desorganización ventrílocua de cabezas que vuelan, voces que se multiplican, codos distraídos y piernas errantes. mezclamos lenguas híbridas en maxilares latinoamericanos, perforamos narrativas e imágenes provenientes de todo el sistema solar y desarmamos certezas en tiempos de cataclismo. intentamos escuchar el sonido de los insectos mientras nos preparamos para la insurrección de los objetos que no descansan.

Los performances se hicieron con restos de un ropero viejo, objetos encontrados y comprados. En estas primeras acciones explorábamos los sonidos con la manipulación destructiva y inusual de los objetos de la casa, leíamos textos y tocábamos instrumentos.



42. *Hospicio para peregrinos*, Sara Lambranhó y Tom Nóbrega, 2019.
Foto Sara Lambranhó y Tom Nóbrega.



43. *Hospicio para peregrinos* (Piaka Roela, Sara Lambranhó y Tom Nóbrega), *La insurrección de los objetos*, Anormal festival, Ciudad de México, 2019. Link para el video:
<https://www.youtube.com/watch?v=aFtkhdX8vUI&t=102s>

En este otro proyecto ya citado, *El peso de una casa*, he hecho la negociación para el traslado de los escombros de la base de la estructura de una casa demolida por el Gobierno, en la favela da Serra en Belo Horizonte, Minas Gerais (Brasil) en 2013. La pieza de concreto, como otras que sirven de asiento para las casas en los cierros, fue removida de su lugar de origen y desplazada hasta el museo Palácio das artes.



44. Imagen una estructura como la que he movido, usada como base para el asentamiento de las casas en la Favela da Serra, 2013. Foto Sara Lambranhó.



45. Imagen del escombros que fue removido, 2013. Foto Sara Lambranh.

En la favela, el trabajo, realizado en colaboración con la moradora Floriscena Silva y la arquitecta Margarete Leta partió del interés de hacer una denuncia de la destrucción de decenas de casas por el gobierno local. La remoción de las viviendas, vecinas a una zona de gran interés comercial, fue anunciada como consecuencia de la construcción de un parque ecológico en la región, que nunca ha sido implantado. Los moradores cuentan que el gobierno recibió dinero para remover los escombros del lugar, y lo único que hizo fue echarle semillas de pasto para que la vegetación los escondiera: el lugar ha seguido como un escenario de guerra.

La brutal acción del gobierno en la favela evidencia los abusos del racismo brasileño, donde la población negra viven en zonas marginadas. Son ciudadanos excluidos de los derechos practicados en las demás áreas urbanas.

Las imágenes abajo presentadas de la remoción de la pieza, y de la estructura junto al video del traslado que fue exhibido en la exposición colectiva *Escabar el Futuro* en 2013 en museo Palácio das artes.



46, 47. Sara Lambranhó, *El peso de una casa*, video, 20:32 min, 2013.
Link para el video: <https://vimeo.com/82012008>. Frames del video realizado por Luis O e Froid.



48, 49. Sara Lambranhó, *El peso de una casa*, video, 20:32 min, 2013.
Link para el video: <https://vimeo.com/82012008>. Frames do vídeo realizado por Luis O y Froid.



50, 51. Sara Lambranh, *El peso de una casa*, Palácio das artes, *Belo Horizonte*, 2013.

Fotos Thelmo Cristovam, Link para el catálogo de la exposición:

https://issuu.com/piseagrama/docs/escavar_o_futuro_final_web/107

En las últimas décadas, con el interés económico por estos territorios, muchos gobiernos estatales y municipales brasileños han reforzado las situaciones de hostilidad a las favelas. Además del acoso policial recurrente, se desarrollan políticas de reformulación, resultantes de los mismos, ya fallidos programas de creación de departamentos de interés social moderno de los cincuenta. Estas acciones generalmente incluyen la destrucción de casas y chozas con un aviso de corto plazo para el desplazamiento forzado de la población, hecho con frecuencia a cambio de dinero insuficiente para garantizar la vida en otro lugar.

Si como puntúa Bataille, hemos confiado en el deseo de resistir a la arquitectura, estas circunstancias de precarización del derecho a vivienda refuerzan aún más los juegos de poder con relación a la casa.

3.1 Fronteras

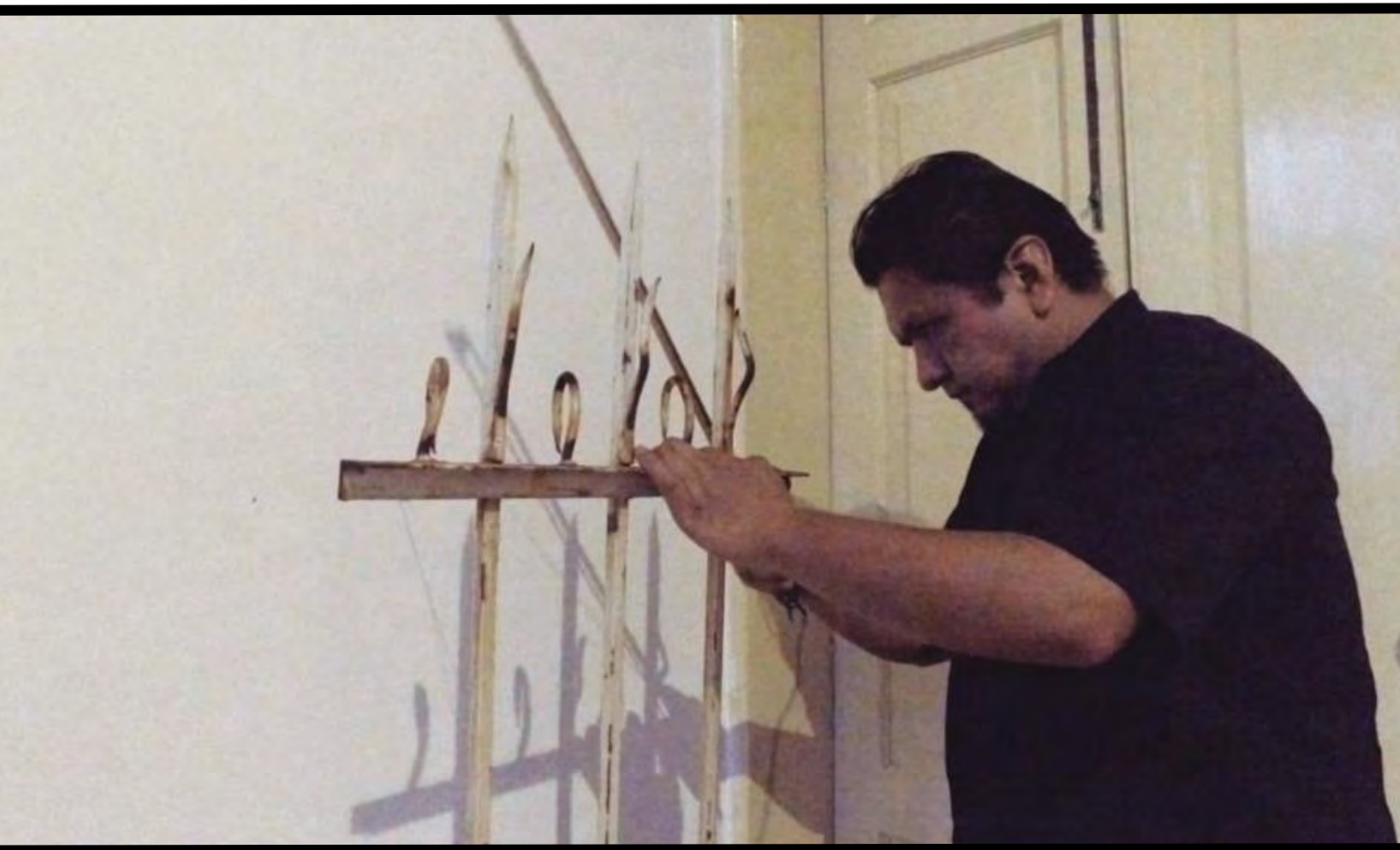
Este apartado sobre las fronteras, se relaciona con una secuencia de trabajos sobre los límites físicos en la ciudad en torno a propiedades privadas, en los cuales he hecho intervenciones cuestionando el sentido de la existencia de estas estructuras. Los trabajos que presento en el texto tratan principalmente sobre los aparatos físicos de protección alrededor de casas y edificios como muros y cercas, que representan tanto los privilegios de defensa de la propiedad como el racismo y las desigualdades sociales. Estos abismos entre clases son muy visibles en las ciudades brasileñas debido a las divisiones del territorio urbano, con los altos cercos alrededor de las viviendas, edificios comerciales y condominios cerrados, como por separación entre la favela y las calles pavimentadas, pues estas zonas marginadas son muchas veces ubicadas en los cerros dentro de la ciudad.

Uno de estos proyectos sobre estas divisiones se llama *Réquiem*, el cual inicié en 2011 y se refiere a los elementos de seguridad, tales como rejas, alambres de púa, trozos de vidrio, cercas eléctricas, entre otros. El proyecto empezó cuando vi las líneas de una cerca eléctrica como un pentagrama musical y visualicé una manera de hablar de estos aparatos en la ciudad, sobre como reflejan la separación de niveles de calidad de vida entre las clases sociales en Brasil y en toda América Latina. Después de fotografiar una serie de estos dispositivos, hice una traducción gráfica de los elementos, ordenándolos como pentagramas. A partir de los dibujos, se realizaron en

Brasil, tres interpretaciones musicales con un tono sombrío propuesto por el título del trabajo.

En 2018, retomé este proyecto en la Ciudad de México, por haber visto otros tipos de aparatos de defensa en diferentes formatos, que reflejaban la misma disparidad brasileña. Tenía también el interés en explorar más posibilidades formales de las partituras, saliendo de los pentagramas para otras maneras de representación musical con estos elementos, con base en las partituras de la música concreta hecha también con sonidos maquinales. En esta nueva fase del trabajo la mayor parte de los dibujos fue realizada con bases en imágenes de fronteras que he visto en la Ciudad de México.

En el montaje, de la exposición en el espacio independiente Estudio Marte 221, en septiembre de 2019, los cuarenta dibujos fueron expuestos junto a algunas rejas y restos de cercas, encontradas en tiendas de desechos industriales, que han sido “tocadas” en dos ocasiones durante la muestra. La interpretación musical de los dibujos fue hecha junto a dos artistas sonoros mexicanos, Fernando Viguera y Piaka Roela. En los performances mezclamos los sonidos de una pieza pregrabada por Piaka con el ruido de las acciones en vivo, donde tocábamos rejas, cercas y alambres de púa que hemos dispuesto por el espacio.



52. *Réquiem*, performance *Hospício para peregrinos* (Fernando Vigueiras, Piaka Roela, Sara Lambranh), Estúdio Marte, Ciudad de México, 2013. Frame del video realizado por Estúdio Marte.



53, 54. *Réquiem*, *Hospício para peregrinos* (Fernando Vigueiras, Piaka Roela, Sara Lambranh), Estúdio Marte, Ciudad de México, 2013. Fotos Felix Blume.



55, 56. *Réquiem*, performance *Hospício para peregrinos* (Fernando Vigueiras, Piaka Roela, Sara Lambranh), Estudio Marte, Ciudad de México, 2013. Frame del video realizado por Estúdio Marte.



57,58. *Réquiem*, performance: *Hospício para peregrinos* (Fernando Vigueiras, Piaka Roela, Sara Lambranh), Estudio Marte, Ciudad de México, 2013. Frame del video realizado por Estudio Marte.



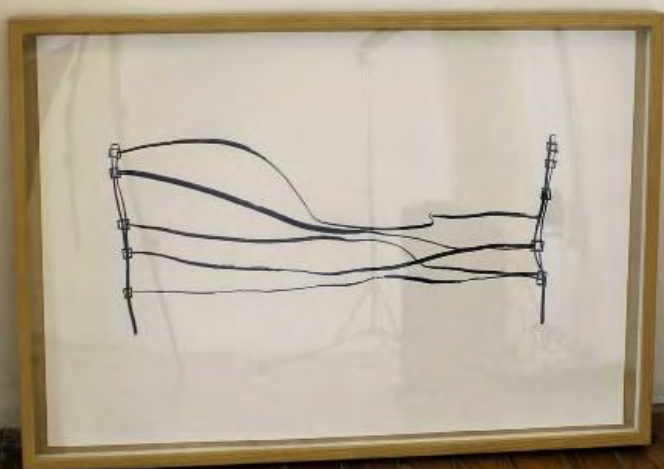
59, 60. *Réquiem*, performance *Hospicio para peregrinos* (Fernando Viguera, Piaka Roela, y Sara Lambranh), Estudio Marte, Ciudad de México, 2019. Frame del video realizado por Estúdio Marte.



61. *Réquiem*, Sara Lambranhó, siete dibujos, tinta china sobre papel, 20 x 35cm, 2019.

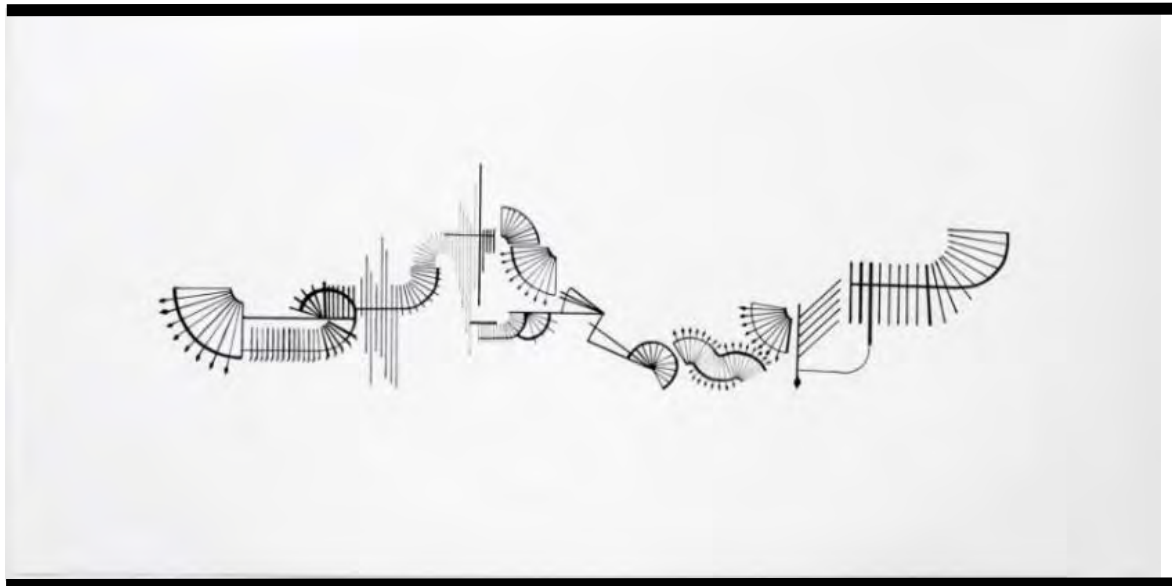


62. *Réquiem*, restos de rejas y dibujo de carbón sobre o papel, 93 x 70cm, 2019.





63. *Réquiem*, Sara Lambranh, dibujos en tinta china sobre papel, 22 x 30 cm e 16 x 500cm.



64. *Réquiem*, Sara Lambranh, tinta china sobre papel, 37 x 45cm. Estudio Marte, Ciudad de México, 2019.



65. *Réquiem*, Sara Lambranh, lapis sobre papel, 32 dibujos com 9 x 5 cm, Estudio Marte, Ciudad de México, 2019.



66. *Réquiem*, Sara Lambranh, vista da exposição, Estudio Marte, Ciudad de México, 2019.

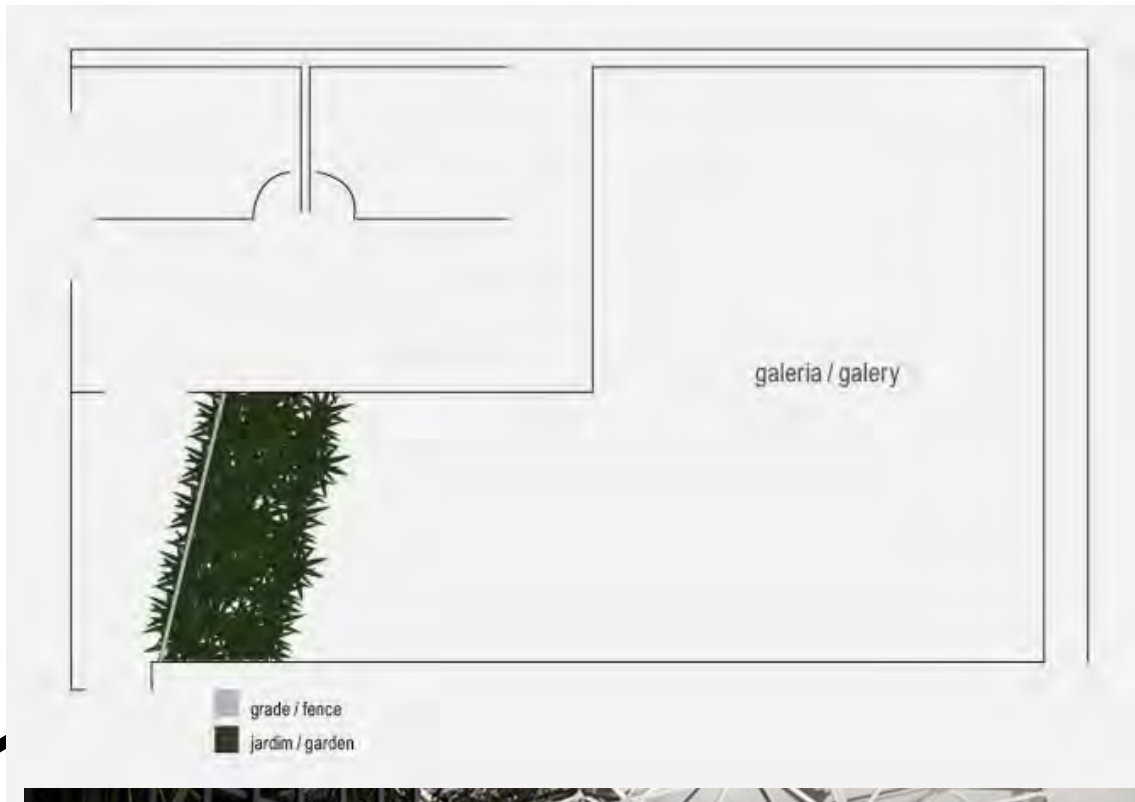
Mientras desarrollaba los nuevos dibujos para este proyecto durante la maestría he estudiado un poco sobre el crecimiento de los límites físicos urbanos.

Históricamente el aumento de los muros y los aparatos de seguridad en las ciudades, principalmente en Estados Unidos y América Latina, tiene lugar en los noventa. El contexto histórico que acompaña el hecho se encuentra en el fin de la Guerra Fría, con la disolución de Unión Soviética y el derrumbe de las Repúblicas socialistas de Europa oriental, periodo en el que inician los procesos de internacionalización desigual de la economía. La función de las cercas, percibidas como respuesta a una amenaza, acaba por reafirmar los conflictos raciales y de clase, al materializar la división del territorio en favor de privilegios y al rectificar el derecho irrestricto a la propiedad privada.

Con interés en promover otra manera de reflexión sobre la construcción de estos límites, realicé en 2013 en el *Palácio das Artes*, en Belo Horizonte (Brasil), la instalación *Trato*, cuyo título se refiere a una especie de acuerdo entre la naturaleza, representada por la vegetación hostil y la cultura urbana.

En la instalación, cerré la entrada de una galería con una “cerca viva”, comúnmente usada en las ciudades brasileñas, donde el sistema de defensa de las plantas es aplicado como protección de la propiedad. El trabajo propone un rechazo a naturalización del paisaje de las ciudades formado a partir del racismo y su consecuente faceta de desigualdad de clase desde la instalación de este elemento de seguridad impidiendo la entrada en la galería.





69. Sara Lambranh, *Trato*, instalación, jardín de plantas y rejas,

Para el curador Paulo Miyada, invitado a proponer una lectura de la instalación, "la verticalidad del conjunto, es fundamental para que las plantas interrumpen el aspecto de la misma manera que las rejas interrumpen el movimiento"³⁰.

Otra mirada que aporta Paulo es sobre el momento político brasileño en el que se expone la obra y la relación que se establece entre ellos. Días antes de la inauguración, se iniciaron en Brasil numerosas manifestaciones en las que miles de personas de todo el país salieron a las calles a protestar. Inicialmente se manifestaban contra el aumento de la tarifa del transporte público y luego por demandas de reformas sociales de todo tipo, tanto partidarios de izquierda como de derecha. En el catálogo, Miyada comenta:

"En este contexto, inaugurar una exposición de arte ganaba nuevas connotaciones. Mientras las luchas armadas gritaban, en una combinación de voluntad, amenaza y premonición, de que no debía haber un retorno a la normalidad, el funcionamiento del sistema de arte parecía contradecir el aparente estado de emergencia de aquellos días. Era una disparidad que podía reducir fácilmente el trabajo sobre la exposición a lo patético o lo ingenuo contra la promesa de acción directa. Sin embargo, la dureza de la puerta cerrada diseñada por el artista cuestiona precisamente el papel de la "normalidad" tanto en el campo del arte como en la política".³¹

Así como el período en que la instalación fue hecha denotaba otras lecturas al proyecto, la transformación del jardín durante la muestra también supuso nuevos significados.

Inicialmente había acordado con la tienda de plantas, con la cual trabajé, el cambio de la vegetación que se secaba, pero la decadencia del jardín causaba una impresión de un lugar, o de alguien, que había perdido la vida en el intento de protegerse. Por su escala, la instalación creaba una imagen de opulencia decadente.

³⁰ MIYADA, Paulo. *Trato*. Catálogo da exposição de Sara Lambranh. (Belo Horizonte: Palácio das Artes, 2013), 12

³¹ MIYADA, Paulo. *Trato*. Catálogo da exposição de Sara Lambranh. (Belo Horizonte: Palácio das Artes, 2013), 13.

Pensando en cómo las fronteras exponen y reafirman conflictos, los proyectos presentados *Réquiem* y *Tracto* son también un intento de exhibir estos elementos urbanos, que muchas veces nos pasan desapercibidos, pues han sido naturalizados en el paisaje. Estructuras que imponen una barrera por el miedo al otro, afirman la disparidad de clases, cierran las posibilidades de convívio y crean un paisaje hostil al cuerpo.

Cuándo pienso en estas propuestas artísticas en relación a mi experiencia en México hoy, una frontera me resuena más que los límites urbanos, es la de separación del país de Estados Unidos. No por haber conocido esta reja físicamente más por haber visto y vivido en México el racismo que ella ostenta, creando límites para la vida en muchos sentidos, sea del blanco hacia la población de origen indígena, sea de la población de origen indígena hacia la población negra, o de la población de origen indígena hacia sí misma, en consecuencia del impacto de cómo esta relación de colonialidad extendida por el proyecto moderno todavía muy intensa, está reforzada constantemente por el país vecino, también través este aparato fronterizo.

Las propuestas que han surgido en mi producción después de estos años en México apuntan más claramente para mis percepciones de estas jerarquías masacranteras y las formas cotidianas de resistencias en otras imágenes, allá de los límites físicos directamente como había trabajado antes.

Conclusión

Por medio de esta disertación pude analizar el vínculo entre la arquitectura, la naturaleza y las estructuras de poder político y social, desde de mi producción y la de otros artistas y teóricos. Con este trabajo he creado en un espacio de reflexión sobre mi trayectoria, centrada en la producción del espacio arquitectónico y urbano, como un ejercicio de poder desde de diferentes aspectos presentados en tres capítulos:

El primero, que se refirió al lugar de la naturaleza en el medio urbano, presentó un acercamiento sobre la discusión de los conceptos de naturaleza y cultura desde del pensamiento del autor Bruno Latour, en su trabajo que cuestiona la modernidad y su estricta división de objetos naturales y culturales. Los ejemplos de híbridos levantados por Latour, ayudan comprender más ampliamente la resonancia humana en el espacio y sus implicaciones.

Esta introducción llevó a la reflexión que abarcó el pensamiento de Karl Marx y Milton Santos sobre la inevitabilidad de las ciudades, en contraste con las consideraciones suscitadas por el *Land Art*, respecto a las transformaciones del paisaje por la acción del hombre. Mi producción presentada sobre el tema habla de las tensiones entre las fuerzas de los conceptos de lo que entendemos por natural y cultural, como en el performance *entre dos*, donde dos los personajes buscan una manera de mantenerse en pie en contra de la corriente del río, cargando un balde de agua entre los dos actores.

En el segundo capítulo, he aproximado autores y artistas que han discutido el papel de la arquitectura para disciplinar los cuerpos obedeciendo ideologías hegemónicas, por ejemplo en los procesos de colonización en América Latina y en la expansión del capitalismo. A partir de George Bataille y Michel Foucault, fueron abordados los códigos de coerción de los espacios como la monumentalidad y la vigilancia. El texto también relaciona algunas de las consecuencias de la arquitectura moderna en la estandarización de patrones hegemónicos de comportamiento que ocultan abusos de poder en un cotidiano domesticado. Los trabajos que he realizado en este vector cuestionan la noción del proyecto cartesiano, así como la protección del abrigo

arquitectónico. Un ejemplo fue la creación del performance *Mausoleo*, que genera una situación extremada de encierro, donde la artista Luisa Nóbrega ha sido amurallada en un pequeño resquicio de un edificio, desde la tarde de un día hasta la mañana de otro.

El capítulo final discurrió sobre las consecuencias del cotidiano opresivo a partir de la imagen de la casa y los aparatos de seguridad usados para protegerla, como fue expuesto en el proyecto *Réquiem*, en el cual reordeno elementos de seguridad, dándoles forma de partituras en una pieza de ruido experimental, a fin de llamar la atención por su uso y la desigualdad social que representan.

Fueron presentadas también ideas alrededor de la producción de la artista Louise Borgeois sobre el ambiente doméstico como un espacio que crea y refleja jerarquías autoritarias.

Respecto a mi producción, este fue un importante ejercicio de dialogo con autores que me ha ayudado ampliar el conocimiento sobre ciertos campos de interés, localizando su lastre en la historia del arte y del pensamiento de alguno temas y procesos. El escrito también ha fortalecido el entendimiento de la relación de mi historia personal con algunos puntos recurrentes en los proyectos.

En cuanto a los temas revisados en torno a cuestiones urbanas, principalmente sobre las relaciones entre arquitectura y poder, este estudio reitera que a pesar del alejamiento de las *sociedades disciplinarias*, la arquitectura y el urbanismo todavía ejercen una fuerza considerable como medio de control. Actualmente con la ascensión de la extrema derecha, en muchos países se han reinaugurado y creado nuevos lugares de confinamiento, como los ostensivos centros de detención para migrantes en Estados Unidos y Europa. Así como el auge del neoliberalismo ha proporcionado acuerdos con el Estado que han desplazado poblaciones enteras de lugar, debido a la especulación del territorio, por ejemplo el Vale del Silicio, en California, y en Amazonia, Brasil.

La experiencia de hacer la tesis en México, donde se vive intensamente las presiones de este país en el conflictivo limite geopolítico de América Latina con América del

Norte, podemos constatar cotidianamente cómo las distribuciones del espacio con sus demarcaciones políticas e ideológicas son todavía instancias de disputas y juegos de poder, a ser enfrentados y cuestionados.

Referencias bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*, (Rio de Janeiro, Forense Universitária) 2007.

BOIS, Alain Yve, KRAUSS, Rosalind, *Formless: A user's guide*, (Nueva York: Zone Books, 1997) 17-24. acceso en mayo, 12, 2018, <http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory120.pdf>

CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo; Sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. (São Paulo: Perspectiva, 2010).

COLOMINA, Beatriz. *Doble Exposición* (Akal. Madrid, 2006).

CORTES, José Miguel G. *La ciudad cautiva: Orden y vigilancia en el Espacio Urbano*. (Akal, Madrid, 2010).

DESSAU, Ori, MAIWORM, Reinhard, ROY, Virginia. Catálogo, *Kindergarten*, Gregor Schneider. (Ciudad de México: MUAC, 2017).

DILLON, Brian. *Ruin. A Short History of Decay*, (Whitechapel Gallery: Londres, 2011).

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*, Vol, 10.(Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010).

HOLIIER, Denis, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. (Cambridge, MIT Press, 1992).

KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". Trad. Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: *Revista Gávea*; vol. 5, 1985.

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era o estilo e sim uma causa*. (São Paulo: Nobel, 1990).

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*, (São Paulo: 34, 1994).

LEFEBVRE, Henri. *Critique of everyday life*. Vol. 1.(Londres: Verso, 1991).

MELVILLE, Herman. *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*, (Nueva York: Putnam's magazine; 1953).

SMITHSON, Robert. "A tour of a monuments of Passaic", Nueva Jersey. *Artforum*, 1967, 52-57.

Artículos digitales

AGUILERA, Fernando Gómez. *Arte, ciudadanía y espacio público*, On the w@terfront, acceso en Marzo, 2004.

GOLDBERG, Theo D, *The politics of walling*, acceso en Octubre, 2017, <https://www.theoryculturesociety.org/david-theo-goldberg-on-wallcraft-the-politics-of-walling/>

LUNA, Sergio Martínez. "Nunca hemos sido modernos (tampoco en respecto a las imágenes)", acceso en Mayo, 12, 2019, <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/7/8/2016?rq=latour>.

MANO, Rubens. "A condição do lugar no site", acceso en Mayo, 06, 2019, https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202006000100011

WISNIK, Guilherme. "Arquitetura arruinada". *Novos Estudos*, 2010, vol.87, acceso en Maio, 6, 2019., vol.87, http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002010000200012#nt02>

Revistas

TREJO, Jesus G. "La traza urbana de ciudades coloniales en México ¿una herencia del calendario mesoamericano?". *Indiana*, 2013, vol. 30, pg 33-50, acceso en Febrero, 12, 2019, <http://www.redalyc.org/pdf/2470/247029853003>

VANDER, Felipe V.; BADIE, "Marilyn C. A relação entre natureza e cultura em sua diversidade: percepções, classificações e práticas". *Avá. Revista de Antropología*, núm. 19. Argentina: Universidad Nacional de Misiones Misiones, 2011, 17-47.

Tesis

MIYADA, Paulo Kiyoshi Abreu. *Supersuperfícies: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). O pensamento utópico como parte da cultura arquitetônica no pós-guerra europeu*. Tesis maestría, Universidade São Paulo, 2012,12,
<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-05072013-114121/es.php>

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tesis doctoral, Universidade São Paulo, 2012,12,
<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03072012-142241/es.php>