

00264



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

***UN MAPA CONCEPTUAL Y UNA HISTORIA COTIDIANA  
(ARTE URBANO Y CIUDAD DE MÉXICO)***

**Trabajo escrito que para obtener el grado de  
Maestro en Artes Visuales con orientación en Arte Urbano**

**Presenta:**

**ALVARO RICARDO ALEJANDRO HERRERA ZARATE**

**Director de la tesis:**

**FLAVIO SALAMANCA GÜÉMEZ**

**México, Distrito Federal, 2002-2004**

m 340285

2005



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.

Autorizo a la Dirección General de Estadísticas de la UNAM a publicar en Internet los datos e impresos al contenido de esta encuesta censal nacional.

NOMBRE: ALVARO RICARDO ALONSO  
HERRERA ZAVATE

FECHA: 24/10/2005

ALVARO RICARDO HERRERA

# UN MAPA CONCEPTUAL Y UNA HISTORIA COTIDIANA (ARTE URBANO Y CIUDAD DE MÉXICO)

## INDICE

<b>Introducción</b>	<b>4</b>
<b>1. Arte y ciudad</b>	<b>8</b>
1.1 La ciudad como sitio para el arte	8
1.2 Un mapa conceptual para el arte urbano	12
1.2.1 Monumentos	15
1.2.2 Esculturas	18
1.2.3 Intervenciones	20
1.2.4 Proyectos comunitarios	24
<b>2. Exploración del territorio (Recorridos en la Ciudad de México)</b>	<b>30</b>
2.1 Del Centro Histórico al Periférico	31
2.1.1 Recorrido Occidente (Zócalo - Madero - Reforma - Periférico)	32
2.1.2 Recorrido Oriente (Zócalo - Moneda - Anillo de Circunvalación - Fray Servando - Bulevar Puerto Aéreo - Ignacio Zaragoza - Periférico)	43
2.1.3 Recorrido Norte (Zócalo - 5 de Mayo - Eje Central - Reforma Norte - Av. Flores Magón - Eje Central - Circuito Interior - Calzada Vallejo - Cuauhtémoc - Periférico)	48

2.1.4	Recorrido Sur (Zócalo - 20 de Noviembre - Izazaga - Arcos de Belén - Chapultepec - Insurgentes Sur - Periférico)	50
2.2	A través del Sistema de Transporte Colectivo (Metro)	55
2.2.1	Catálogo de vitrinas y obras artísticas en el STC	56
2.2.2	A manera de conclusión local	62
3.	<b>Recorriendo la ciudad, habitando lo cotidiano</b>	65
3.1	Proyectos sobre el Sistema de Transporte Colectivo	71
3.1.1	<i>Metro dibujos</i>	71
3.1.2	<i>Un año en el metro</i>	74
3.1.3	<i>El Juego</i>	77
3.2	Proyectos surgidos de la deriva	81
3.2.1	<i>Oferta de empleo</i>	82
3.2.2	<i>Un día de trabajo</i>	89
3.2.3	<i>Anti-volante</i>	92
	<b>Conclusiones</b>	93
	<b>Bibliografía</b>	95
	<b>Anexos</b>	99

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación se concreta en el presente texto escrito, pero su poder principal debe ser visto en conjunto, como una labor de campo, como una propuesta artística y como una constante revaloración de los propios límites y estructuras de lo que ella misma debe ser. Más que un proceso de acopio documental, este trabajo se conforma por lo que se denomina una observación participante<sup>1</sup> en la ciudad, en la vida cotidiana de México, en el constante intercambio de ideas y experiencias. El soporte bibliográfico es un telón de fondo sobre el cual se pueden ubicar las experiencias más no es el camino principal desde el cual llego a mis propuestas, a las ideas sobre lo que es y lo que podría ser el arte urbano.

Arte urbano, para este trabajo, es una categoría operativa que no pretende ser excluyente ni definitoria de alguna técnica, sino que busca ser vista de una manera amplia, donde caben desde los monumentos conmemorativos, hasta las experiencias extramuseísticas que algunos artistas desarrollan basados en problemas y en comunidades específicas de la ciudad.

El planteamiento de un mapa conceptual donde se establezcan algunas categorías que permitan ordenar toda esa variedad de objetos y sucesos urbanos, es el objeto de estudio del capítulo 1, al igual que dar un panorama de cómo ha venido siendo estudiada la ciudad, por parte del arte en el siglo XX. De ahí en adelante, el trabajo de campo específico en la Ciudad de México, adquiere el papel protagónico, mezclándose indeterminadamente, con lo que podría ser a su vez una propuesta de arte desde la idea de recorrido.<sup>2</sup>

Las propuestas personales que se incluyen forman parte de investigaciones en proceso constante, más que trabajos concluidos de una sola vez. Esto tiene que ver perfectamente con el espíritu y la intención que me llevan a plantear mis preocupaciones por la ciudad. Lo cotidiano, el día a día, la permanente modificación del paisaje urbano y de los mismos habitantes, es más que una constante de nuestro mundo contemporáneo. Esta tesis es un

---

<sup>1</sup> "La **observación participante** sirve como taquigrafía para un oscilar continuo entre el "adentro" y el "afuera" de los sucesos: por un lado, atrapar empíricamente el sentido de acontecimientos y gestos específicos; por el otro, dar un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios... una dialéctica entre la experiencia y la interpretación". James, Clifford. *Dilemas de la cultura*. p. 53.

<sup>2</sup> "El término "**recorrido**" se refiere al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa)". Francesco, Careri. *Walkscapes (El andar como práctica estética)*. p. 25.

trabajo abierto, que se amplía desde mi propia experiencia, y que amplían los demás artistas con la incursión de nuevas experiencias en el ámbito de la ciudad.

Por lo inabarcable mi intención no es en ningún momento el lograr una total visión del arte urbano, sino que al contrario, esta tesis es mi relato, en ningún caso excluyente, ni menos prescriptivo de lo que pueda ser el arte en su relación con la ciudad. Este estudio se basa en casos específicos del Distrito Federal, cruzados con ejemplos autorizados a nivel mundial y en investigaciones y reflexiones previas a mi estancia en México.

El gran relato que podría esperarse, aquél que defina, prescriba, unifique al arte en la ciudad, trazando dógmas, excluyendo posibilidades, no se encontrará aquí, lo cual no quiere decir que de todo lo que se ve en la ciudad, no deba hacerse una revisión crítica, que nos muestre lo que es más necesario y lo que hoy en día puede ser el camino para superar las restricciones de hecho ya impuestas por el sistema del arte.

La ruta hacia un verdadero arte público y su actual necesidad y relevancia, no es una propuesta nueva es parte de lo que debe ser justificado y apoyado con textos y apuntes críticos recientes. Un asunto que no pretende explicar este trabajo pero que debe ser perfectamente entendido como su fondo teórico, es aquella noción en la cual, esta época, es definitivamente otro momento distinto a la era moderna, donde el gran camino de la historia, de la libertad, constituía una utopía a ser alcanzada. Ese camino que siguió el arte moderno, se acepta hoy como finalizado y reemplazado por una difícil época de relaciones con la historia, pasada, actual y futura, donde no hay una sola vía, sino múltiples historias, una de acuerdo a cada voz posible que pueda articular un discurso.

Mi objetivo no es entonces mostrar el cambio, sino ubicarme directamente en él. Sin dejar del todo atrás la necesidad de un sustento ejemplificado, pero sobre todo, sin olvidar que lo más claro hoy en día, es la pluralidad de opciones, las cuales se hacen evidentes en una mirada rápida de la urbe.

La estructura del trabajo, busca ser en sí misma una propuesta que cruce imagen, texto, transcripción de audio, dibujo, objetos encontrados, registro de recorridos, hallazgos fortuitos, reseñas de exposiciones, y opiniones de otros.

El capítulo 1 se hace necesario como marco teórico al problema de la ciudad, y junto con el mapa conceptual, sirven como introducción al campo del arte urbano. El mapa con cuatro puntos cardinales que se propone: monumentos, esculturas, intervenciones y proyectos comunitarios, no pretende ser totalizador sino que marca ideas orientadoras de lo artístico en la ciudad.

# 1. ARTE Y CIUDAD

## 1.1 LA CIUDAD COMO SITIO PARA EL ARTE.

Aquí haré una revisión de cómo ha sido vista la ciudad en relación al arte. Si bien no se desconoce que existió dicha unión entre lo artístico y las ciudades en épocas remotas, como en la antigua Grecia y Roma o en el Gótico con sus catedrales; se hará énfasis en las nuevas expectativas que la ciudad trae a los artistas desde principios del siglo XX, ejemplificadas con las intenciones dadaístas, surrealistas y luego las derivas situacionistas, para desembocar en el papel importante de la ciudad actual, al punto de poder afirmar como Hamish Fulton, que todo arte contemporáneo es arte urbano.<sup>4</sup>

En la historia de la humanidad se distingue un momento importante en el cual las comunidades nómadas decidieron establecerse en asentamientos permanentes. Los pueblos cazadores y recolectores pasaron a ser agricultores. La condición nómada fue reemplazada por una condición estable, sedentaria. Con este importante cambio, surgieron las ciudades, las cuales a la larga se convertirían en el signo definitorio de lo que hoy es la vida humana. Han pasado muchos años desde las primeras ciudades-estado hasta las inabarcables megalópolis contemporáneas, han sucedido cambios que fueron modificando las relaciones del hombre dentro de la urbe y con el exterior de ésta, se han derrumbado y han nacido nuevas ciudades.

En esta larga historia, que no me corresponde relatar, cabe preguntarse por el papel de lo que hoy llamamos arte. Lo primero que debemos pensar es que el término mismo se ha ido modificando en su relevancia, en su contenido y en la relación que el hombre se plantea para con lo que éste pretende abarcar. Si nos encontramos en una época que según el teórico norteamericano Arthur Danto, puede llamarse un "después del fin del arte", cabe pensar como lo plantea Hans Belting, un momento donde no existió el arte.<sup>5</sup> El primer punto de quiebre se establece con el Renacimiento, mientras que el punto segundo, el del fin de esa gran época del "Arte", se podría establecer a mediados de los sesenta, del siglo XX. Para este estudio, el momento importante es el periodo actual y cómo de alguna manera se fue preparando el camino de hoy desde las vanguardias históricas, principalmente Dadá y el Surrealismo.

Antes del arte como tal, existía una relación distinta con los objetos de contemplación estética. Para los griegos, sus estatuas eran los dioses mismos y para la época gótica, la

<sup>4</sup> Francesco, Careri. op. cit. p. 155.

<sup>5</sup> Arthur, Danto. *Después del fin del Arte*. pp. 25 - 26.

catedral era el recinto de Dios en la tierra. Este valor, no era un valor estético, sino un valor de culto, muy distinto al que surgiría desde el Renacimiento donde las obras comenzarían a realizarse con el fin de ser vistas y no como intermediarias en unas creencias religiosas. La época del "Arte", caracterizada por una sucesión de grandes relatos, desde el vasariano hasta el de la nueva vanguardia norteamericana, postulado por Clemente Greenberg, fue el momento donde el arte se liberaría de cualquier atadura externa, distinta a sus propias reglas, rumbo a su autonomía, incluso separándose de la vida misma.

La época moderna es la última etapa de este proceso, y el arte moderno, el resultado de un discurso de pureza, de idealismo, de utopía. La era de los manifiestos, como la llama Danto, tuvo que terminarse en el momento en el que las propuestas al linde de la historia comenzaron a empujar cada vez más fuerte dentro de la institución artística, de tal manera que ésta permitiera la incursión de un amplio frente de la cultura, donde lo híbrido ganaría la partida a lo puro.<sup>6</sup> A falta de otro término, seguimos llamando arte, a toda una serie de propuestas que tienen más que ver con otras disciplinas que con las bellas artes y la tradición de la academia. Lo bello ya no sería más la tabla de medida de los nuevos creadores. La calidad, los juicios de valor inspirados en los grandes maestros, se reemplazarían por el término de interés y por un protagonismo cada vez más preponderante de la idea, del contenido sobre la forma.

De la misma manera en que las demás opciones de lo artístico han ido cambiando a lo largo de este proceso en el centro de la cultura, el arte que refiere a la ciudad, o que se ubica en directa relación con ésta, ha sufrido una serie de cambios. Lo plural del arte actual permite que algunos términos asociados al arte moderno, como "estilo", "originalidad", "historia del arte", se estén constantemente redefiniendo con nuevas prácticas y postulados teóricos. Si pensamos a la manera en que Warhol lo hacía, y llevamos esto al arte en la ciudad, podría decirse que hoy se puede hacer un monumento, mañana una intervención y luego dedicarse a pintar al óleo. Lo fundamental es entender que los términos se han modificado, y que la época actual exige ideas e intenciones distintas a la conmemoración, el mercantilismo, o las soluciones elitistas que primaron en otros momentos.

Actualmente estamos asistiendo a una época interesante en cuanto a las posibilidades del arte en el contexto urbano. Cada vez son más las investigaciones que parten de la ciudad y concluyen en ella. Si principalmente el campo de acción de los artistas se limitaba en gran medida a sus estudios o a recintos académicos, hoy podemos ver a la ciudad como un territorio conquistado, como una inagotable fuente de materia prima y un taller sin límites.

En gran medida, esta expansión del territorio ha sido paralela a la misma ampliación de los centros urbanos, pero sobre todo es producto de una mayor conciencia del entorno, por

<sup>6</sup> Ibid. et passim.

parte de los creadores. Una de las primeras exploraciones conscientes de la ciudad en la era del arte moderno puede remontarse a la *visita* dadaísta, allí donde: "El primer ready-made urbano de Dadá señala la transición desde la representación del movimiento hasta la construcción de una acción estética que debía llevarse a cabo en la realidad de la vida cotidiana..."<sup>7</sup>

La *visita*, planteaba una búsqueda de campo, un viaje a un lugar previamente escogido del París de principios de siglo XX, donde la llegada del grupo Dadá (liderado por Tristan Tzara y André Breton), implicaba de hecho un señalamiento sobre el lugar. A pesar de sólo haberse realizado una de éstas, es claro que abre toda una serie de posibilidades, que aún hoy se siguen explorando, sobre todo si pensamos en los nuevos planteamientos conceptuales, donde se desmaterializa el resultado artístico. En cuanto a lo que había venido sucediendo en la ciudad es importante anotar que:

Antes de la acción Dada, la actividad artística podía penetrar en el espacio público a través de operaciones de ornamentación, como por ejemplo, la instalación de objetos escultóricos en las plazas o en los parques. La operación Dada ofrece de nuevo a los artistas la posibilidad de intervenir en la ciudad.<sup>8</sup>

El siglo XX fue para el arte, en general, un tiempo de constantes ampliaciones, de vanguardias y neovanguardias, las cuales se cruzan y se revisan aún en esta época que se ha dado a llamar Posmoderna. Para el arte urbano, ninguno de estos movimientos ha pasado desapercibido y la situación actual nos lleva a una proliferación de opciones, no todas acertadas. En una época donde "todo" parece ser válido, la pregunta es: ¿Qué es lo relevante?. La respuesta de algunos artistas es la impermanencia de sus acciones y la no imposición de sus objetos.

Volviendo atrás en nuestra revisión de principios de siglo XX, encontramos la opción surrealista en la ciudad, la cual una vez más amplía el concepto urbano, y sobre todo las relaciones que podrían establecerse en él, desde un estudio de la psiquis de los habitantes. Luego de los dadaístas, vinieron los primeros surrealistas organizados entorno a André Breton quienes estaban convencidos que el espacio urbano puede atravesarse al igual que nuestra mente, logrando que la ciudad mostrara su parte oculta de la misma manera en que un paciente devela su inconsciente. Aquello que resulta develado, no es más que las estructuras de la vida diaria, de las cuales se puede sustraer información importante acerca del funcionamiento de una ciudad y de la vida de sus habitantes. De esta manera tenemos que: "La ciudad surrealista es un organismo que produce y alberga en su regazo unos territorios que pueden explorarse, unos paisajes por donde uno puede perderse y sentir

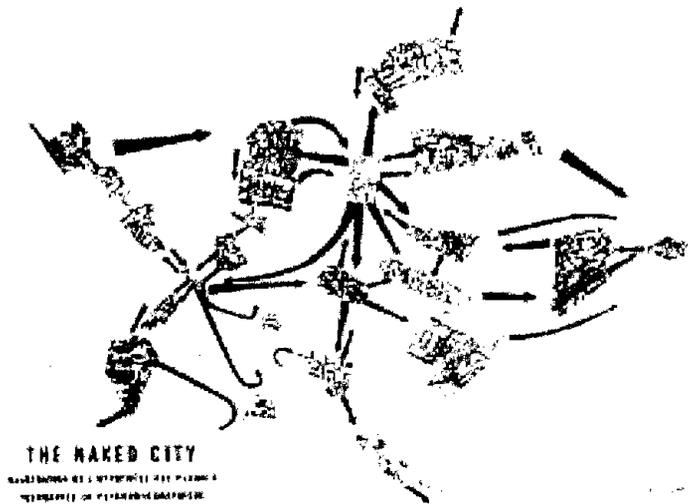
---

<sup>7</sup> Francesco, Careri . op.cit. p. 70.

<sup>8</sup> Ibid. p. 76

interminablemente la sensación de lo maravilloso cotidiano”<sup>9</sup>

Desde principios del siglo XX vemos que la ciudad ha comenzado a ser metódicamente explorada en cuanto a sus posibilidades materiales como conceptuales. Por una parte, como espacio físico, como soporte y marco de referencia para intervenciones artísticas, o como espacio de relaciones y finalmente como una construcción que no tiene sentido sin lo que piensan o sienten sus habitantes. Esta compleja mezcla es lo que debemos enfrentar. El arte que se apropia de todo esto, procura volver explícitas estas contradicciones, dislocando lo que aparentemente es continuo, para mostrar que detrás hay algo importante que investigar.



Guy Debord, *The Naked City* (Mapa Psicogeográfico), 1957.

El movimiento neovanguardista más importante rumbo a esta dislocación de los preceptos alienadores de la sociedad, es el *Situacionismo*, que surgió en Francia en la década de los cincuenta. Sus principales teóricos, entre ellos Guy Debord, postularon una teoría que permitía analizar la vida urbana trazando nuevos mapas, a los que llamaron “Psicogeográficos”<sup>10</sup>, donde los recorridos retoman parte de la visita dadá y de las deambulaciones surrealistas, de una forma más concreta.

El *Situacionismo*, postulaba una revolución en la vida cotidiana, demostrando que todas las estructuras que tiene la sociedad estaban allí ejerciendo un control sobre los individuos, control que podía ser subvertido de alguna manera desde el arte. El perderse en la ciudad, a la deriva, como si ésta se tratase de un mar lleno de islas, era una de las formas de no

<sup>9</sup> Ibid. p. 88.

<sup>10</sup> “*Psicogeografía* Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos”. Libero, Andreotti y Javier, Costa. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad.* p. 69.

seguir el juego que se espera que sigamos todos. Con esto, planteaban un nuevo juego, donde al sumergirse en ese líquido vital que les daba la ciudad, se alcanzaría por fin una nueva libertad.<sup>11</sup> Hoy en día el uso que los artistas hacen de la ciudad es complejo y no se puede limitar a una u otra postura, es una mezcla de intenciones e ideas en constante revisión del pasado proyectándose en el presente. Es necesario "...celebrar que la ciudad no sea una pulcra continuidad de espacios limpios donde las marcas de la historia estarían serenamente integradas a la vida presente, sino un organismo vivo capaz de reunir las luchas pasadas con las actuales"<sup>12</sup>

En estas luchas cotidianas, es justamente donde debe participar el Arte, no como un adorno sino como un elemento generador de pensamiento. Si a lo largo de un siglo hemos conquistado a la ciudad, no como una vitrina, sino como nuestro medio vital, del cual nacen y mueren nuestras preocupaciones.

## 1. 2. UN MAPA CONCEPTUAL PARA EL ARTE URBANO

La amplitud del campo de las manifestaciones artísticas en la ciudad actual hace necesario replantear lo que cabe dentro del término arte urbano y a su vez construir un mapa conceptual de dicho territorio. Ese mapa al que me refiero no es un gráfico esquemático sino un conjunto de opciones discursivas que en algunos casos se arraigan en espacios geográficos claros como también en otros más flexibles y no localizables dentro de un esquema de la ciudad.

Para la construcción del mapa conceptual propongo una clasificación que reúna las distintas opciones y manifestaciones de arte público, y específicamente, de arte en el ámbito urbano. Para ello fue fundamental la investigación bibliográfica y visual a partir de referencias a distintos niveles en las historias del arte local, regional y mundial. Aquí se busca establecer un marco general que permita reflexionar tanto en los trabajos pasados como posibilitar las manifestaciones venideras, apoyado con algunos ejemplos de diversas procedencias. En términos generales, las categorías que expondré se deben a la relación del trabajo artístico con su espacio de localización, a su intención y al estudio de su interacción con el público.

Al realizar una observación del arte urbano que actualmente coexiste en las ciudades latinoamericanas, encontramos un amplio panorama fragmentado y disperso como las

---

<sup>11</sup> Ibid. pp. 102-108.

<sup>12</sup> Néstor, García Canclini. "Monumentos, Carteles, Graffitis". En Helen, Escobedo y Paolo, Gori. et. al. *Monumentos mexicanos*. p. 227.

mismas metrópolis. Es allí donde se hace necesario construir un mapa conceptual que pueda dar cabida a una gran cantidad de trabajos disímiles que van desde las estatuas de personajes históricos, o los inmensos objetos abstractos que rompen con el paisaje, así como las experiencias que involucran intercambios efímeros con la ciudad o la acción directa con grupos de habitantes. Esbozadas de esta manera vemos cuatro tipos distintos de aproximación a la trama urbana, los que denomino: monumentos, esculturas, intervenciones y proyectos comunitarios.

En cuanto a la primera de las categorías que propongo, la de monumentos, coincido en que son más los casos fallidos que los aciertos. La idea de identidad que proponen se diluye por una falta de relación con la gente y su emplazamiento. Son realmente escasos los monumentos que cumplen con su idea original conmemorativa y además logran valores formales y contextuales importantes. *La columna de la Independencia* en la Ciudad de México sería un ejemplo exitoso aun hoy en día y a pesar de los dramáticos cambios que han sufrido sus alrededores en los últimos cien años.

Si en ocasiones es difícil distinguir entre monumentos y esculturas esto se da justamente por la desmedida y descontrolada aparición de éstos en la ciudad. Sin embargo si estudiamos el desarrollo de la escultura en la historia del arte, cabría pensar que lo que se ha dado en llamar monumentos es evidentemente escultura, pero entendida en términos anteriores al arte moderno, mientras que la escultura artística de la ciudad, esa segunda categoría que utilizo, se enfoca a las manifestaciones modernas donde hay un claro predominio de la abstracción. La diferencia entre unos y otros no es una línea tajante y refiere más a asuntos de intención, de legitimación y de contenido político. La lógica del monumento conmemorativo, con su pedestal, su placa, su historia, está antes de la liberación que nos llega con la escultura del siglo XX, y se veía predeterminada por la figura clave de Rodin ya desde el Siglo XIX.<sup>13</sup> A partir de él, lo escultórico se separa de su pedestal y entra en un territorio autónomo donde el emplazamiento y lo conmemorativo pasan a un segundo plano, predominando un sentido de universalidad de exhibición y de localización. A pesar de lo anterior existen casos muy interesantes de monumentos abstractos y contextualizados, los cuales aun son incomprendidos y descalificados por fuerzas políticas tradicionalistas. El más importante es el caso del *Memorial a los veteranos de Vietnam* de Maya Lin, en la ciudad de Washington D.C.<sup>14</sup>

Desde una visión que quiere ser propositiva, este trabajo de investigación muestra el panorama general para apoyarse, al final, solamente en las propuestas actuales, donde la escultura entendida como antes, ya no tiene cabida. Los puntos uno y dos del mapa

<sup>13</sup> Rosalind, Krauss. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. pp. 165-171.

<sup>14</sup> Tom, Finkel Pearl, et al. *Dialogues in public art*. pp. 111-125.

conceptual son referencias con las que se puede dialogar más no son modelos a seguir de la misma manera en que se ha venido haciendo, sino todo lo contrario, son concepciones que merecen ser revisadas de lo que es el arte urbano. Este concepto no debe ser entendido como urbanismo o diseño de la imagen de la ciudad sino como arte primordialmente conceptual, específico y contextualizado.

Hoy muchas fronteras se han borrado y es muy común encontrar que el arte puede ser cualquier cosa, pero sin duda es necesario hacer ciertas distinciones donde deben volver a marcarse unos límites disciplinarios, pensando que lo fundamental como campo de acción del arte es el terreno del pensamiento y el debate de ideas, más que asuntos de moda o estética.

Desde el análisis y la relevancia de las ideas implícitas deben estudiarse las categorías que llamo intervenciones y proyectos comunitarios. Aquí, sobre todo, hay que moverse con cautela, dada la actual proliferación de estas realizaciones, la mayoría hechas por artistas jóvenes, quizás en algunos casos impulsados por la falta de espacios expositivos. Este es un asunto que implica una pregunta sobre la seriedad con que se asumen los contextos y la efectividad de lo planteado por algunas intervenciones.

El término de proyectos comunitarios lleva implícito que existe un grupo humano previo, reunido o no en un espacio geográfico especial, pero también entra aquí el entendimiento de comunidad como sitio discursivo, conceptual, que es donde se ha movido gran parte del arte actual, conocido hoy en día como "arte de sitio específico" y "arte etnográfico". Esta es una opción importante para los nuevos artistas, ya que entran en juego lo multidisciplinario y lo antropológico.<sup>15</sup>

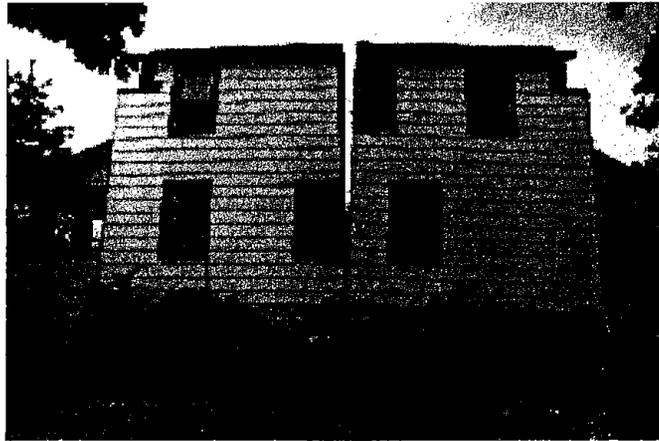
El asunto del público en lo referente al arte urbano es muy interesante, tanto que podría realizarse un estudio a partir de los fenómenos de recepción, lectura y participación que la gente hace de la ciudad y el arte en ella. También habría que analizar la conveniencia de los públicos específicos que deberían tener en cuenta los agentes que se dedican a encargarse y ha ubicar obras artísticas.

De una manera renovada pueden surgir propuestas artísticas que revaloren los términos convencionales de arte y público, donde se vea que el arte urbano no es simplemente embellecimiento, ni arquitectura y mucho menos se trata de emplazar indiscriminadamente unos objetos "escultóricos" en cualquier parte de la ciudad. Es sobre todo un asunto de investigación de las particularidades de un sitio, incluyendo en él lo físico, lo social, lo conceptual, lo antropológico, lo significativo social, lo imaginario colectivo, el *genius loci*, etc.

---

<sup>15</sup> Hal, Foster. *The return of the real*. pp. 180 - 199.

Hay arte público que no es urbano, como es el caso del Land Art, también podría existir arte urbano que no sea público o en tal caso que no sea para todos los públicos.<sup>16</sup> Lo importante es su interés conceptual orientado a la formulación de ideas que analicen algún aspecto de la compleja y complicada vida del hombre en la ciudad.



Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, Englewood, NJ.

La preponderancia de un modelo "fuerte" del Arte en la ciudad puede ser reemplazado por un nuevo paradigma flexible, que trabaje en los intersticios urbanos. Un modelo no monumental, no impositivo, que premie lo específico y lo relacional. Dicho modelo no está ubicado en los dos primeros términos del mapa conceptual que propongo, sino en las intervenciones y los proyectos comunitarios. Algunos conceptos de ese modelo anterior deben ser cuestionados por otros más acordes a la nueva época que vivimos y a las relaciones que hoy en día establece la gente con su ciudad.

### 1.2.1 Monumentos

Desde hace varios siglos este tipo particular de manifestación escultórica ha hecho su aparición en la ciudad. En un comienzo, ligados a un culto religioso sirvieron y aún funcionan como la marca de un determinado lugar de peregrinaje. Posteriormente, con la preponderancia de estados laicos, dichos monumentos comienzan a tener un carácter más institucional y político. Es así como proliferan en las nuevas naciones de América, todo tipo de imágenes de héroes de las gestas de independencia, emplazadas en los centros históricos de las ciudades o en los puntos exactos donde sucediera un determinado acontecimiento nacional.

El monumento tiene entonces una fuerte carga conmemorativa que busca ser perpetuada

<sup>16</sup> Parte de la obra del artista norteamericano Gordon Matta-Clark es ejemplo de esto.

en la memoria de una ciudad. El bronce o la piedra, de lo que usualmente están hechos, pretenden ser "eternos" o por lo menos muy duraderos e "incorruptibles", de la misma manera como debe ser el efecto que estos produzcan en la gente. Esto último tiene que ver con la necesidad de los estados jóvenes de buscar simbólicamente una unión como nación donde la institucionalidad debe ser mostrada como algo sólido y legítimo ante un pueblo altamente analfabeta.

Provenientes de una tradición realista, buscan su significado desde el ícono. Se trata de figuras que mantienen la imagen de un determinado personaje o la alegoría a un hecho histórico, tendiendo sus imágenes a convertirse en referencias visuales determinantes en el imaginario local. Los monumentos son por esta razón susceptibles de reproducciones comerciales de todo tipo, difundiéndose aún más su pretendido carácter instructivo. La relación que el público establece con ellos mantiene un tono formativo, donde estos son pieza fundamental para apoyar visualmente una historia. Un monumento básicamente da una información, muchas veces acompañada por un texto adjunto donde se pueden leer fechas, datos o eventos en torno a él. Estas características exigen un observador receptivo, dispuesto a adquirir el conocimiento que le es mostrado.

El lugar de ubicación de este tipo de arte público se conserva históricamente como aquél donde de alguna manera se concentra un poder. Es por esto que la plaza principal de la ciudad es ese centro del Estado en el que usualmente se establece un monumento: Plaza San Martín (Lima), Plaza de Bolívar (Bogotá). Posteriormente con el crecimiento urbano, nuevos ejes de importancia surgieron para ordenar las ciudades y así nuevas plazas con sus respectivos monumentos: La *Columna de la Independencia* ubicado en un vital punto del Distrito Federal o el *Obelisco* en la Av. 9 de Julio en Buenos Aires, son apenas dos ejemplos cercanos.

Luego de realizadas las conmemoraciones del siglo XIX y principios del XX, nos encontramos en la actualidad ante una nueva clase de pequeños monumentos, que mejor parecen el premio a una determinada ya no acción heroica sino política. Aquí, la palabra política, está usada en el sentido más común de todos, refiriéndose a ese mundillo oscuro del poder donde unos señores "políticos" hacen y deshacen al mando del gobierno. En el caso particular de Bogotá, no es raro ver de un día para otro, la aparición de una nueva "estatua por decreto", para honrar la memoria de tal o cual ex presidente, candidato, periodista o humorista asesinado.

En cuanto a la escala puede decirse que predomina el gran formato, por un lado buscando dar contenido conceptual a partir de un rasgo formal. La grandeza del héroe, debe equivaler, si es posible a la grandeza de su estatua, cosa que evidentemente no sucede y menos en el caso mexicano, como se puede apreciar en varias de las fotografías del libro

de Helen Escobedo y Paolo Gori.<sup>17</sup> Lo que se ha denominado escala monumental, es apenas una de las facetas de la múltiple aparición de estatuas en toda ciudad del mundo. Independientemente de la cuestión escalar, un monumento actual lleva su especificidad en esa voluntad por la cual fue creado. Los diminutos bustos son cortos en impacto visual, pero grandes en implicaciones políticas.

El concepto de lo monumental ha sido apropiado y analizado de distintas formas por el arte contemporáneo, entre los ejemplos más representativos cabe anotar el del artista norteamericano Robert Smithson quien en 1967, realizara su obra titulada *A Tour of the monuments of Passaic, New Jersey*, donde hace una parodia a los diarios de viajeros, actuando como explorador, en los lugares de su natal Passaic. Estos nuevos monumentos "en vez de hacer surgir en nosotros el recuerdo del pasado, parecen querer hacernos olvidar el futuro".<sup>18</sup> En esta obra de Smithson, el asunto crucial es el paisaje entrópico, es decir aquel en donde el desorden urbano se combina con el desgaste natural. La entropía refiere a ese estado irreversible del cual todo sistema participa. La ciudad no escapa a este estado, sino que al contrario, parece ser su elemento definitorio. La ruina de los viejos monumentos da paso al asombro de los nuevos. Un viaje por la ciudad nos puede mostrar la preponderancia de otras imágenes (entrópicas), que poco a poco se vuelven los íconos de nuestra era actual.



Robert Smithson, *A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967.

Finalmente quiero concluir con un ejemplo concreto que demuestra la actual relación problemática de la ciudad y el emplazamiento de monumentos conmemorativos. Es un ejemplo también del interés de los artistas actuales no solo por realizar obra pública sino por cuestionarse lo que pasa hoy en día en las urbes contemporáneas. El siguiente es un escrito de la artista lituana Marjetica Potrc:

...me gustaría contar una anécdota que me ocurrió en Vilna (Lituania) hace unos años. Hará más o

<sup>17</sup> Helen, Escobedo y Paolo, Gori et. al. *Monumentos mexicanos*.

<sup>18</sup> Francesco, Careri . op.cit. p. 170.

menos cinco años, se tenía que erigir un monumento dedicado a un héroe nacional en la plaza principal de Vilna, la capital, para celebrar la independencia de Lituania. El monumento representaba una figura montada a caballo sobre una enorme pendiente artificial de roca, era una pieza bastante grande. Me pareció bastante sorprendente cómo la escultura se fue desplazando por toda la plaza durante semanas con el objeto de determinar cuál sería la ubicación más adecuada. Por supuesto, no había lugar adecuado para la escultura, ya que, en el lapso de tiempo entre el encargo y la ejecución, algo le ocurrió al espacio en el que tenía que haber sido ubicada. No fue nada físico, por supuesto, fue sólo un cambio en la percepción y de la percepción. Todos sabemos que no existe el llamado espacio neutral, y una vez el deseo que le da forma -en este caso un Estado nacional se convierte en realidad, el deseo se desplaza a otra parte. Quizás los lituanos no necesitaban ver representada la independencia en una figura ecuestre, al fin y al cabo. Los europeos se encuentran en una situación similar hoy en día.<sup>19</sup>

## 1.2.2 Esculturas

La escultura como tal y separada de la lógica del monumento, como lo menciona Krauss<sup>20</sup>, viene impulsada por una mentalidad moderna, de la cual su punto culminante lo marca la llegada del arte abstracto. Las vanguardias que retomaron los artistas latinoamericanos desde un sabor propio, postulando una visión nacional distinta a la puramente conmemorativa, comenzaron a cambiar la forma y el contenido artístico. Desde México hasta el Brasil se rescata un pasado que se revalora y se reescribe desde la experimentación de materiales, espacios y relaciones. Como producto de este auge de progreso en el cual el diseño, la arquitectura y el arte aportaron su cuota de importancia, surgen en todo el continente los más diversos proyectos escultóricos como *Las torres de Ciudad Satélite* de Matías Goeritz y Luis Barragán, el movimiento Neo-concreto en Brasil, la utopía de Brasilia y el arte cinético Venezolano, del que más tarde veríamos trabajos en todo el mundo.

Las esculturas se relacionan con su emplazamiento desde el campo del diseño y la planificación urbana. Su lugar, en la mayoría de los casos, ha sido construido o rehabilitado para recibirlas. Se trata de nuevos parques que podemos encontrar a lo largo de las ciudades, procurando servir como espacios de descanso y esparcimiento para los habitantes. El público que tiene acceso a las esculturas busca en ellas y en su entorno una relación estética, un deleite visual, una cierta destreza por parte del artista en el manejo de los materiales, así como la propuesta de formas interesantes. En este caso, el espectador toma una posición donde la información específica de la escultura (autor, título) pasa a un

<sup>19</sup> Marjetica, Potrc. *Urban Negotiation*. p. 61.

<sup>20</sup> Rosalind, Krauss. op. cit. pp. 292-293.

segundo plano. Aquí, el valor plástico que tenga un determinado trabajo resulta clave para su buen recibimiento. Factores como la escala, el fácil acceso, el color, la "originalidad", y la "buena construcción" se vuelven las tablas de juicio de la obra.

Las obras de esta categoría corresponden a otra manera de lograr una identificación nacional, esta vez en una estrecha relación con valores estéticos y culturales. Los signos que proponen son del tipo simbólico, aunque en algunos casos podemos encontrar íconos simplificados por la geometría o casi totalmente abstractos. Los representantes de esta nueva clase de admiración no son otros sino los consagrados maestros del modernismo local, los que en el mejor de los casos se han enfrentado al mundo del arte y lo han conquistado. Las manifestaciones de generosidad artística, representadas en donación de obras, junto con el apoyo de un plan de soporte desde los gobiernos locales, que permita la ubicación de nuevas piezas a nivel urbano, es un síntoma que debe ser analizado con cautela ya que no es suficiente con la aparición constante de nuevos parques adornados con ellas. Es importante que, paralelamente, se impulsen programas pedagógicos y de contacto del habitante con el arte en su ciudad, para que de esta manera, ese "museo ciudadano", sea mejor aprovechado y funcione positivamente como un aglutinador de la identidad. Independientemente de su valor estético y su apoyo al urbanismo, se han de rescatar sus propuestas conceptuales; una exposición de los datos mínimos o una inducción guiada en los mismos sitios de emplazamiento, es necesaria y justa con un público que en su mayoría tiene restringido acceso museos y galerías.



Escultura abstracta. Sebastián, Paseo de la Reforma, México DF.

Parte de lo anterior parece bastante lejano hoy en día, sobre todo en países como México donde se ve toda clase de esculturas emplazadas sin ningún orden y rigor, además de contar con muy poco mantenimiento. Tampoco las obras de los artistas genios de su modernismo local, se escapan a las indelencencias del tiempo. En otros contextos como el europeo, las cosas no son del todo distintas, veamos lo que dice Marjetica Potrč:

Últimamente estoy pasando más tiempo en ciudades europeas. Al caminar por las calles de Liubliana, en donde vivo, no me encuentro con demasiadas esculturas abstractas. De hecho, hay muy pocas. Hace poco he decidido que los habitantes de Liubliana tienen suerte de permanecer libres de todas esas abstracciones geométricas que abarrotan cualquier ciudad alemana al uso. Sin embargo, no era eso lo que pensaba antes de las transformaciones políticas. Entonces la escultura moderna parecía garantizar que el espacio urbano fuera democrático, no ideológico. Hoy en día, creo que vivimos en un espacio posdemocrático. Por eso opino que las esculturas públicas de tipo abstracto no son algo necesariamente deseable.<sup>21</sup>

### 1.2.3 Intervenciones

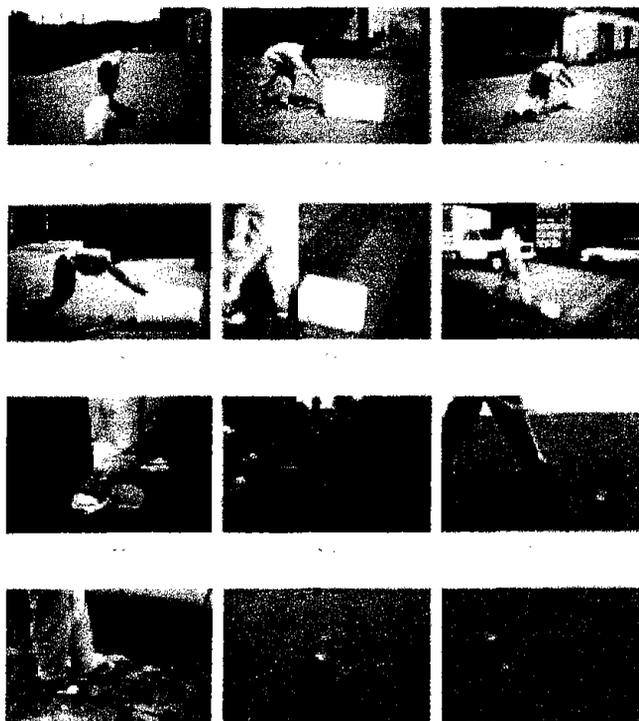
Los trabajos de intervención tienen una especial relación con los del arte de instalación. Lo anterior radica en la posibilidad de una doble instancia o de un doble proceso, en donde es claro que una intervención tiene dos públicos: aquél que la presencia y el que conoce de ella por su registro o su huella. Con la instalación sucede algo similar: un público la recorre y otro puede ver fotografías en un catálogo o un libro. En los dos casos hay algo que se pierde y algo que se recupera. La presentación de los resultados de un proceso de intervención puede ser una instalación, así como la intervención misma puede llegar a constituir una instalación en un espacio urbano. Visto así, la movilidad, debe ser una especie de virtud en los nuevos artistas instaladores – interventores; una movilidad que les permita girar del sitio específico al no sitio, el que a su vez debe ser tratado específicamente.

Existen varios tipos de intervenciones según el procedimiento usado por el artista, las que en general tienen en común un elemento que se inserta en la cotidianidad de un espacio o un proceso. El elemento insertado funciona como una interferencia física o visual que comienza a interactuar con los demás aspectos inherentes al lugar. En ocasiones el objeto de intervención puede llegar a ser el mismo cuerpo del artista, en cuyo caso se estaría interviniendo desde el performance, o puede ser simplemente una sutil marca gráfica sobre un elemento del paisaje, en donde estaríamos en el campo del dibujo y la ciudad estaría funcionando como un soporte social e históricamente cargado.

Un ejemplo sencillo en cuanto a su ejecución más no en cuanto a su accionar político es el de la artista chilena Lotty Rosenfeld, quien cruzaba las líneas del pavimento con otra línea, formando de esta manera *Una milla de cruces* o *Una herida americana*. Desde el campo de las intervenciones más efímeras y en relación a las acciones plásticas quiero citar dos

<sup>21</sup> Marjetica, Potrc. op. cit. p. 67.

ejemplos donde el recorrido en la ciudad es fundamental. El primero, el del brasileño Tunga con su trabajo *Una experiencia de fina física sutil* donde eran protagonistas tres personas: dos que recorran el centro de Nueva York en rutas con referencias a la cinta de Moebius y el tercero que registraba la experiencia de interacción de los otros "cuerpos". El segundo caso es el de Francis Alys y sus desplazamientos por el centro de Ciudad de México: caminando, arrastrando bloques de hielo o deshaciendo madejas de hilo.



Francis Alys, *Algunas veces, el hacer algo no lleva a nada*, 1997.

Con lo anterior se esboza la importancia actual del "viaje" a través de la ciudad como una forma de entenderla. El artista que procede de esta manera confronta su rutina y su propio mapa de recorridos, con las distintas redes urbanas. En este ir y venir aparecen una serie de lugares específicos que con el tiempo pueden convertirse en sitios para el arte, según el distinto proceso de cada artista.

El impulso que ha tenido este tipo de trabajos hace pensar en el peligro que puede conllevar una cierta moda al respecto; una "moda" donde todo vale y todos pueden intentarlo. Este auge interventor tiene que ver también con una relativa economía de recursos, ya que en términos generales resulta más "económico" el acceso al espacio público que al privado, y por otra parte, los materiales de intervención pueden resultar gratuitos en comparación a los costos de otras prácticas artísticas. La relatividad de dicha economía es porque la realización de una intervención puede ser "costosa" en cuanto al

uso y gasto de otros recursos. El principal valor a tener en cuenta es sin duda el temporal, debido a que la escala de las mega ciudades y la cantidad de signos y acontecimientos en ellas exige paciencia, reiteración y una buena dosis de manejo del caos. La velocidad, el tiempo, el espacio y la experimentación de diversas aceleraciones en la ciudad, nos muestran el trabajo de intervención como un verdadero asunto de conocimiento y coordinación.

Las intervenciones usan en su proceso de desarrollo el tercer tipo de signo dentro de la clasificación de Peirce: el índice.<sup>22</sup> La actualización del signo indiciario se inicia desde los años setentas, directamente relacionada con experiencias urbanas efímeras, así como con los trabajos de arte de la tierra dentro de la categoría que Krauss llama: "marcación de sitios". Las ideas de huella, registro y marca son desde ese momento utilizadas como tema y como procedimiento de investigación de las nuevas generaciones de artistas que contrapusieron su trabajo al legado modernista.<sup>23</sup>

El trabajo de intervención utiliza, en realidad, procedimientos de doble índice (índice de un índice), esto debido al importante uso de la fotografía y el video en este tipo de proyectos. El medio fotográfico actúa como el intermediario que permite transportar y recontextualizar la intervención, siendo el que testifica que un evento artístico ha ocurrido en un sitio específico. Sitio y evento son registrados por un proceso eminentemente indiciario, ya que ha requerido del "contacto" físico con un referente que transfiere su imagen (huella visual) a un medio que permite reproducirla. A su vez, la intervención misma ha puesto su marca en el sitio, lo cual prueba que allí se ha llevado a cabo una acción de la cual no hay otra manera de dar testimonio. Por esa forma de operar de las intervenciones, la relación con el público es de un tipo activo y se establece desde la aparición de una duda o cuestionamiento en la cotidianidad de un espacio, en su uso y en las personas que por él circulan.

Luego de aquella interferencia y su respectivo cuestionamiento, viene un proceso activo de relación de acontecimientos y signos, de historias y espacios del cual surge para cada lector un sentido y un pensamiento. Este mismo proceso activo se da cuando el trabajo de intervención es presentado en una segunda instancia o exposición. Allí es necesario un reposicionamiento, ya que la vivencia directa del sitio y la inmediatez de la intervención se han perdido. De la claridad de montaje y re-presentación de la intervención depende que este nuevo público originalmente no presente, logre entrar en el proceso de lectura activa que se requiere.

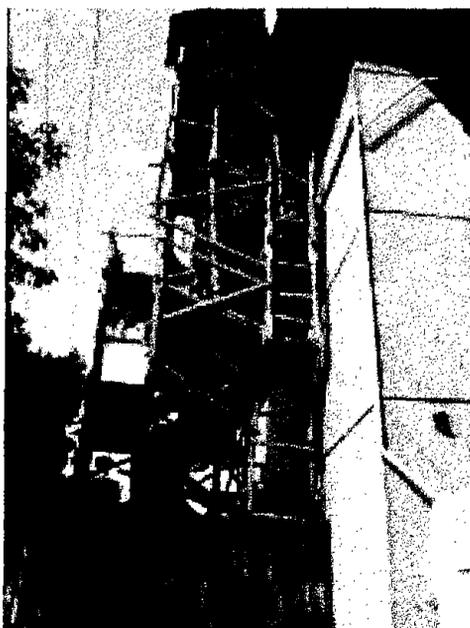
En cuanto al lugar apropiado para la realización o la ubicación de un trabajo de la anterior

<sup>22</sup> Charles S. Peirce, *El hombre, un signo*. p. 120.

<sup>23</sup> Rosalind, Krauss. op. cit. p. 300.

categoría es importante el concepto de "sitio". Este término refiere a lugares no neutros, cargados con valores históricos, espaciales, sociales y en general a aquellos que poseen unas características que pueden ser puestas en acción, en relación y en movimiento. Se trata aquí de una operación mental más que algo físico, de un desplazamiento de ideas más que de uno de objetos.

Quiero incluir un ejemplo de intervención reciente que servirá para conectar algunas de las ideas que componen este mapa, se trata de la más reciente obra de joven artista mexicano Héctor Zamora, en exhibición a finales del año 2004 en el Museo de arte Carrillo Gil: *Paracaidista 1608 Bis*. Este trabajo ejemplifica un accionar urbano, donde un tema como la aparición de vivienda subnormal es trasladado a un contexto de amplia visibilidad como es el museo. Cuestiona la rígida creencia en la arquitectura como aquello ortodoxamente construido, demostrando que se puede encontrar funcionalidad, de una manera alternativa. Su obra es una estructura parásita, que toma del museo y de la escultura que se encuentra anexa a este, su sustento básico, y los servicios como agua y luz. Es casi una metáfora de cómo el nuevo arte urbano puede proceder con respecto al que he mencionado en las primeras dos categorías del mapa conceptual: debe apoyarse en él, para superarlo, dejando atrás el ornamento para entrar en proyectos de proceso y reflexión sobre la problemática urbana.



Héctor Zamora, *Paracaidista 1608*, Museo Carrillo Gil, México DF, 2004.

Héctor Zamora logra con esta obra una reflexión local enmarcada dentro de un lenguaje artístico que ha ido ganando terreno desde los últimos cuarenta años. Las referencias anteriores a este proyecto son claras, primero desde la obra misma de Zamora quien ha

buscado intervenir la arquitectura con estructuras blancas, como en el caso de *Pneu*, en el año 2003, en la Galería Garasch, también de la Ciudad de México, y segundo desde la obra de una artista que he mencionado anteriormente, la lituana Marjetica Potrc.

Para Potrc, el sitio de intervención es ese amplio universo de la creatividad en medio de la adversidad. Principalmente cómo los habitantes de los más disímiles lugares de la tierra han logrado adaptarse y negociar con las urbes actuales, proponiendo soluciones de vivienda funcionales, de bajo presupuesto, móviles, múltiples o parásitas. En su carrera se cuentan varias intervenciones similares a las de Zamora, producto del estudio de campo en los sitios donde se dan naturalmente ese tipo de construcciones. Completa su interesante obra, una serie de textos sobre la ciudad actual, series fotográficas, instalaciones y objetos todos relacionados con ese habitar y esa crítica al medio urbano contemporáneo.

#### 1.2.4 Proyectos comunitarios

El término comunidad es entendido aquí como un grupo de personas que en un momento de su historia comparten unas características: estas características pueden hacerlos coincidir en un lugar o espacio de vivienda (un barrio, una colonia), o pueden compartir una actividad o un trabajo, sin que necesariamente sea posible concentrarlos en un lugar geográfico. Este tipo de comunidad constituye un nuevo lugar hacia el que ha girado el arte contemporáneo, dentro de lo que el crítico norteamericano Hal Foster denomina la "vuelta etnográfica": "El mapeo en el arte reciente ha tendido hacia lo sociológico y lo antropológico, al punto donde un mapeo etnográfico de una institución o una comunidad es hoy en día una forma primaria de arte de sitio específico"<sup>24</sup>

De esta manera, otros campos del conocimiento se cruzan con el artístico, debido a la importancia que ha ido adquiriendo la visión del otro. Entre ellos la antropología aparece como la ciencia que permite el estudio de lo multicultural desde los métodos etnográficos y arqueológicos. La psicología y el trabajo social también entran en juego, para entender a la comunidad y para aportarle algo en su crecimiento y desarrollo.

Si bien, el trabajo de la intervención exigía un esfuerzo temporal, es también el nivel de los proyectos comunitarios muy exigente en cuanto a largas jornadas de labor de campo. Muchas veces estas jornadas de interacción personal son por sí mismas lo más importante de estos proyectos. Un ejemplo al respecto, es la ambiciosa propuesta de Mierle Laderman Ukeles con el grupo de trabajadores de limpieza de Nueva York. Su obra *Hand Shake Ritual* buscaba humanizar y dignificar de una manera simbólica y real a todos

<sup>24</sup> Hal, Foster. op.cit. p. 185.

los recolectores de basura, con el sencillo gesto de darles la mano.

El punto más sensible cuando se realiza trabajo en comunidad es aquel de la correcta distancia con respecto al otro. De esa relación depende que los resultados del proyecto no se tergiversen y en realidad sean de doble vía. Una sobreidentificación haría perder el punto de vista del explorador, además de insertar un alto grado de interferencia. Por otro lado, una no identificación, un patronaje ideológico que ponga en un nivel superior la visión del artista-etnógrafo nos anula al otro, perdiendo el proyecto todo sentido. La respuesta a la pregunta de: ¿Cuál es esa correcta distancia?, parece resolverse en la práctica misma y en la capacidad que se tenga de comunicación y lectura de una determinada comunidad. Es también, sin duda, un asunto de intersección productiva y entendimiento mutuo.

En los proyectos comunitarios, la especificidad refiere a varios niveles interconectados: El lugar geográfico, la comunidad y una problemática propia. Una especial conjunción de estos factores es el asentamiento propicio para propuestas de acción donde el arte llega a los límites del activismo y el compromiso político y social. Los nuevos campos (sitios) de acción son conceptuales, o dicho de otra forma son ideas puntuales, estudiadas en grupos humanos igualmente delimitados. Para explicar este cambio, Foster opone un trabajo de carácter horizontal al anterior tipo de trabajo, de carácter vertical:

Varios artistas trabajan horizontalmente en un movimiento sincrónico de un asunto social a otro, desde un debate político a otro, más que verticalmente, en un compromiso diacrónico con las formas disciplinarias de un dado género o medio... Esta forma horizontal de trabajar exige que artistas y críticos estén familiarizados no sólo con la estructura de cada cultura lo suficientemente bien para mapearla, sino también con su historia, lo suficientemente bien para narrarla.<sup>25</sup>

Para Hal Foster, el arte del fin de milenio puede ser estudiado dentro de dos regresos. El primero de ellos, en relación a la mirada, que siguiendo a Lacan, ve como un retorno de lo real sin las mediaciones que se le impusieron a lo largo de la historia, es decir a una serie de filtros y pantallas que intentaron hacer desaparecer o domar dicha mirada. El segundo paradigma, el del "Artista como Etnógrafo", se plantea como un regreso a los referentes concretos, esta vez localizados y específicos como "otros" culturales.

Este segundo punto de vista implica también el regreso a textos como *El autor como productor*, de Walter Benjamin, así como también un giro hacia lo antropológico. En la época actual la Antropología es vista como la ciencia que logra coordinar lo interdisciplinario, dando cabida a la alteridad, al contexto, trabajando directamente sobre la cultura de una manera autocrítica.

---

<sup>25</sup> Ibid. pp. 199 - 202.

El trabajo de arte "casi antropológico" que menciona Foster, es aquél que apropiándose de las técnicas del trabajo de campo, como la observación participante, busca cartografiar un sitio y narrar de una comunidad aquellas historias que habían permanecido ocultas. Algunos de los ejemplos que da el autor, son claros en cuanto al nuevo papel del artista no solo hacia una comunidad discursiva, sino en cuanto a las instituciones. Es interesante aquí el caso de Fred Wilson y su *Minando el museo*<sup>26</sup>, en la Sociedad Histórica de Maryland, pero también preocupa a Foster la consideración de contrajemplos que confirmen aquellos intentos problemáticos en la relación arte y comunidad.



Fred Wilson, *Minando el museo*, 1992.

Dentro de las posibles complicaciones, una de las más importantes a tener en cuenta refiere al asunto que hemos mencionado como la correcta distancia. Es decir, a ese difícil lugar donde el artista se ubica, no en una sobreidentificación, pero tampoco en una negación del "otro". La propuesta al final del texto aboga por una distancia crítica, donde los marcos de referencia de esa distancia son móviles y dependientes de la posición del observador y del fenómeno observado.

Con este marco de referencia, podemos hacer una revisión del trabajo de Francis Alys: *Cuando la fe mueve montañas*,<sup>27</sup> donde se logre observar los aciertos, y los posibles puntos problemáticos en dicha propuesta de trabajo comunitario.

El primer aspecto que resulta importante anotar, es que la obra que se puede ver ha ocurrido en otro sitio y de ella tenemos solamente su documentación. En dicha documentación encontramos tanto apuntes previos, como registros del día culminate de la acción. En varios de los apuntes se puede ubicar lo que llamamos el trabajo de campo

<sup>26</sup> En esta obra Wilson tuvo acceso a las distintas vitrinas de exposición de la colección de la Sociedad Histórica de Maryland, pudiendo reorganizar algunos objetos y textos, para dar una nueva versión de la historia de las comunidades afroamericanas.

<sup>27</sup> La obra en cuestión es a grandes rasgos un proyecto que buscaba mover una duna de arena del desierto que existe en la periferia limeña. Alys, seleccionó la duna, convocó a estudiantes para que la movieran con palas, buscó el impacto en los medios, y documentó todo el evento.

preparatorio, es decir, el tiempo en el que Alys estuvo en Lima por periodo de 3 a 4 días, seleccionando la duna, dirigiendo un grupo de agrimensura, estableciendo las condiciones de la intervención, realizando contactos con personas tanto del medio artístico, como de otras disciplinas. Este trabajo de campo inicial sirvió para establecer el marco básico y dejar definidos los pasos a seguir, los cuales se siguieron coordinando a distancia, probablemente por medio de correos electrónicos.

Es necesario anotar que antes de la decisión de viajar a Lima, Alys tuvo que documentar su propuesta con una serie de conocimientos adquiridos por medios diversos, como la prensa, experiencia personal en latinoamérica, documentales, libros, etc., que le permitieron interesarse por el problema de las migraciones urbanas (debido al impacto de la actividad de grupos como Sendero Luminoso), la marginalidad, la misma situación política y social del momento en Perú y el paisaje semidesértico de la periferia limeña.

El trabajo de campo no concluyó en el proceso previo, sino que se convirtió en la manera de realizar la propuesta. El desplazamiento geológico producido es un movimiento real, en un sitio real, coordinado por el artista y sus colaboradores. La obra en sí misma es trabajo de campo, en este caso colectivo. De esto último es donde surgen las implicaciones más importantes de esta obra, su capacidad socializadora, movilizadora de la conciencia y su impacto en comunidades amplias y diversas.

El asunto de la comunidad específica con la que trabaja Alys, puede servirnos para mirar la distancia crítica tomada por él. Si bien, su trabajo refiere a las olas migratorias, a la "cholización", no son las personas que han ido "exiliando el paisaje", las que ahora mueven la duna. Se trata de un grupo de voluntarios, estudiantes de ingeniería, limeños también, pero no necesariamente habitantes de ese asentamiento. Aquí hay una distancia y un pensamiento que dirige la acción, dándole a cada participante su espacio justo. A la comunidad del barrio se le debió involucrar de una manera distinta, a los estudiantes de otra, a la prensa, a los directivos de la Bienal Internacional de Lima y al público en general, de otra.<sup>28</sup>

Otro aspecto importante del trabajo de Alys, es su doble reflexividad, una con respecto al medio, a la técnica de la escultura en su campo expandido y otra en cuanto a las implicaciones sociales y políticas. En el primer aspecto, estamos cerca a lo planteado por Foster, en cuanto a ese movimiento temporal que tiene el arte actual, por una parte tomar aspectos de la anterior historia del arte, y por la otra proyectarlos al futuro, de manera nueva y contextualizada. Aquí el punto de referencia es el Land art, al que se le acusa de

---

<sup>28</sup> *Cuando la fe mueve montañas* fue originalmente concebida para la Bienal de Lima del año 2002, y expuesta dentro de las obras de la colección Jumex, en la muestra *Edén*, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, en la Ciudad de México, en el año 2003.

“sospechoso de romanticismo” y de “darle la espalda a la ciudad”.

La segunda intención, aquella de las implicaciones políticas, también tiene una relación con lo que Foster llama el trabajo “horizontal”, es decir aquel que los artistas recientes realizan de un sitio discursivo a otro y no en forma “vertical”, dentro de las condiciones de un mismo medio de producción. Alys es un ejemplo entonces de esta manera de trabajar; un día en la Ciudad de México, haciendo sus intervenciones con objetos magnéticos, hielos derritiéndose, otro tiempo dibujando y dirigiendo las pinturas que otros pintan por él y finalmente en otro momento analizando temas como la dilapidación, la resistencia, la entropía o la lógica del fracaso, desde lo colectivo, y desde un acto escultórico como el movimiento de la duna de arena.

Me gustaría anotar un último aspecto en el que insiste Alys, y que refiere a la posibilidad de permitir a un “otro”, narrar él mismo o participar en la narración de sus historias. Esto queda explícito en alguno de los textos que acompañan la documentación visual donde se anota que: “Los participantes de la acción son cada uno de ellos los autores de la historia. En una era de la multiplicación de las imágenes, la duna aspira a generar una multiplicación de los narradores”<sup>29</sup>. Aquí estamos muy cercanos a los nuevos discursos antropológicos sobre la revisión de la autoridad etnográfica, y las propuestas de escritura múltiple, dialógica y polifónica.<sup>30</sup>

Con todo lo anterior, puede quedar claro que Alys hace parte, por lo menos en este trabajo, a ese nuevo paradigma del “Artista como etnógrafo”, y que ha logrado con *Cuando la fe mueve montañas*, manejar algunos de los problemas que pueden enfrentarse en la compleja relación entre arte y comunidad, entre proyecto y patrocinadores, entre intención del artista y conveniencia curatorial, logrando al final una propuesta artística que no beneficia a un grupo restringido, a una élite institucional o económica, sino que deja abierta la posibilidad de múltiples benéficos difícilmente medibles, pero contundentes.

En estas nuevas condiciones el arte urbano encuentra un espacio ideal para propuestas diferentes al orden conmemorativo y decorativo, importando más el habitante que la imagen de la ciudad. Los signos que se pretendieron eternos e icónicos, o en otras condiciones simbólicos, sufren una caída hacia su total desmaterialización. En los casos más radicales como el que se analizó apenas perduran sutiles índices de algo cuyo sentido y valor radicó en la interacción directa con el otro. El receptor de un proyecto comunitario participa activamente como coproductor de la obra y no como simple espectador. Su papel no es el de leer unos signos puestos por un “artista”, sino producirlos él mismo. El índice de su acción es lo que puede llegarle a un nuevo público en donde se generarán

<sup>29</sup> Texto de Cuauhtémoc Medina, curador de la obra, colaborador de Alys.

<sup>30</sup> James, Clifford. op. cit. et passim.

otro nivel de cuestionamientos, distintos a los que surgieron dentro de la comunidad participante.

Este campo que queda abierto para el arte, no deja de tener espacios problemáticos sobre los cuales se debe estar atento. El factor principal a tener en cuenta es el compromiso predeterminado de un proyecto vs. la independencia de criterio o acción del artista. En el tipo de trabajos promovidos por las Instituciones (dentro o fuera de ellas) se corre el riesgo del amoldamiento impuesto por las condiciones de quien patrocina o facilita los espacios. El recate de una zona deprimida con la convocatoria de artistas, puede ser una maniobra más que, para permitir la aparición y el desarrollo de posturas interesantes, para revivir unos valores estéticos y promover una nueva clase de turismo artístico o una determinada política cultural institucional.

Por supuesto esto no es siempre el caso: muchos artistas han usado estas oportunidades para colaborar con las comunidades innovadoramente para recuperar suprimidas historias que están ubicadas en formas particulares que son accedidas por algunos más efectivamente que otros. Y simbólicamente este nuevo arte de sitio específico puede recuperar espacios culturales perdidos y proponer históricas contra – memorias.<sup>31</sup>

Con todo lo anterior, he adelantado en este texto un mapeo del extenso territorio del arte urbano. Un recorrido como éste, nos permite tener una visión amplia para aproximarnos y adentrarnos efectivamente en dicho territorio. Espero que esta visión sea de ayuda tanto para el que quiere insertar una propuesta, como para el que quiere leer los trabajos ya realizados. He querido motivar una expansión del pensamiento, donde cualquier tipo de público pueda entender desde su experiencia, los puntos disímiles que han venido y seguirán ubicando en la ciudad, varias generaciones de artistas.

La coexistencia de todas las categorías aquí expuestas, es lo que enriquece, amplía y da movilidad al campo del arte en la ciudad. Son importantes polos de atención vigentes, que pueden y deben ser cruzados horizontalmente y cuestionados en nuevas obras e investigaciones culturales ciudadanas. Una intervención en un sitio específico puede llegar a convertirse en algo tan emblemático como un monumento nacional, al igual que un proyecto comunitario está en la capacidad de tener tal impacto en determinado espacio urbano, que modifique su imagen permanentemente, como si se tratara del más ambicioso trabajo escultórico. Nunca como antes el papel del artista se había vuelto tan urgente y tan variado. La nuestra es una posición de primera línea y la ciudad es definitivamente nuestro horizonte.

---

<sup>31</sup> Ibid. p. 197.

## 2. EXPLORACIÓN DEL TERRITORIO. (Recorridos en la Ciudad de México)

El azar, la búsqueda de algo específico y lo fortuito, se combinan para dar una visión particular de la urbe. Esta será mi historia de la ciudad y su arte. En estos relatos, lo que no ha pretendido ser artístico tiene su espacio propio, aquellas modificaciones de los mismos habitantes, sus intervenciones involuntarias y su uso del espacio público, entra al estudio, como uno de los rasgos definitivos de lo que sucede en la ciudad y de la manera en que la percibimos. Estas intervenciones nos afectan estética y conceptualmente, de una manera más contundente que incluso el arte que se ha impuesto sobre ella. Lo no manifiestamente artístico, es ese espacio liminal donde la vida urbana y el arte pueden encontrarse. El hacer de estos hallazgos un trabajo artístico es función de gran parte del arte actual.

El inicio es entonces mi propia revisión del territorio, primero como necesidad básica de contextualización y supervivencia y luego desde una intención antropológica. Me interesa el cómo se mezclan mi cotidiano devenir y lo que propongo como proyectos de tesis. Si el trabajo del artista es una labor de tiempo completo, cada minuto de su transcurrir, de su andar, de sus viajes en el metro ha de ser visto como su propuesta plástica sobre la ciudad. Si para Beuys, todo hombre es un artista, mi temporada en el DF, mi atravesar la ciudad, es mi obra, aquella donde día a día construyo mi relación con la urbe y con sus habitantes. Mi estar, es la intervención. Mi movilidad, es mi intento por ir al encuentro de lo específico de este territorio.

En un segundo momento de reflexión, toda esta experiencia de vida, es reelaborada a partir de los textos, de los comentarios, de los hallazgos, de los objetos usados, y de las ideas que surgen en relación a problemáticas, ya no solamente personales. La dilución de mi tiempo de artista, en mi tiempo de simplemente habitante del DF, trae consigo una reflexión del papel del arte en la ciudad, del tiempo de trabajo, de la rutina, de las relaciones con la gente, de nuestros encuentros y desencuentros con los demás.

Este sentido de la deriva,<sup>32</sup> del ocio creativo, de lo aparentemente inconexo, se mantiene hasta en el resultado final, es decir en el escrito de tesis. El punto de conclusión de dicho trabajo no es un final cerrado, sino al contrario es apenas un eslabón en la continuación de un trabajo de proceso que puede ser ampliado en desarrollos posteriores.

<sup>32</sup> "Deriva: Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos. Se utiliza también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.". Libero, Andreotti y Javier, Costa. op. cit. p. 69.

El arte urbano, es el marco de referencia que permite incluir este tipo de trabajos y propuestas. Fue necesario expandir el campo de su significación y estudiar cómo ha venido modificándose su sentido a lo largo del cambio general del arte hacia su estado actual.

Las reglas de mis propuestas no se deben construir a priori, sino que son producto de su propio derivar. Al hacer la tesis, al recorrer la ciudad, al recolectar datos e intervenirla a su vez, todos los posibles límites entre estos campos se borran para trazarse de nuevo, más adelante, lejos de las convenciones. Este texto, a su vez deberá permitir la deriva. Entre la imagen, entre el audio escrito, entre la palabra ordenadora, las citas, las frases encontradas, la teoría, desde el libro hasta el comentario, del experto al novato.

Estos relatos aunque refieren en algunos puntos a lo monumental, lo duradero, lo fuerte del arte en la ciudad, lo hacen más para dar un panorama general, que para profundizar en este tipo de opciones. Me interesan aquellas cosas que se desvanecen en la ciudad, aquello que se diluye, la vida que resiste pero finalmente se gasta: Mi gasto diario, mi tiempo invertido en vivir, el tiempo de todos, aquel que se vuelve irremediamente pasado.

Sobre la ruina del día, se levanta el siguiente. Después del último tren, la ciudad se da una pausa donde el aire tal vez sea más respirable. En un juego que no sabemos, cruzamos las miradas de la gente en los "no lugares". Viajamos a lo que tal vez creemos conocer, sin damos cuenta que cada vez es más desconocido. Aquí he aprendido a renovar mi mirada sobre lo simple, aquí descubro lo inagotable, supero las calles ya vistas, para a su vez intentar superar mis límites.

## **2.1 DEL CENTRO HISTÓRICO AL PERIFÉRICO.**

En este apartado se expondrán los resultados de distintas exploraciones en la ciudad, dadas a partir del habitar cotidiano y de la programación de recorridos específicos. Dichos recorridos surgen de la idea de trazar una ciudad del centro hacia su periferia. El Centro Histórico más allá de pensarlo como un lugar obligado turísticamente, constituye sin dudas el punto de partida de un estudio que combina lo histórico y lo geográfico. Estos recorridos parten del Zócalo y se separan en las cuatro direcciones cardinales, buscando así cuatro ciudades de características distintas con un centro común.

La visión de ciudades contenidas en una gran ciudad, no es nueva e incluso puede ser vista en relación a los aportes situacionistas que se han ido trabajando con anterioridad en este documento. Por otra parte, la necesidad de abarcar parcialmente la ciudad, es

operativamente útil, si se piensa en la imposibilidad real de recorrer completamente una de las ciudades más grandes del mundo. El estudio de lo que sucede en la urbe, siguiendo unos ejes viales, no abarca todo lo que en ella acontece, pero sí da un panorama de lo que puede estar sucediendo en gran parte. No hay que preocuparse por aquello que se le escapa a este estudio sino detenerse en lo que se ha rescatado del conjunto que hubiera pasado desapercibido.

Cada recorrido busca ser expuesto en un relato con una estructura diferente a los demás. En unos importa más la imagen que puede ser rescatada, en otros la impresión desprevenida, en otro las conclusiones posteriores a la vivencia. Más que un desbalance en la profundidad con que se aborda cada ruta, es una propuesta creativa que usa la diversidad misma que me mostró la deriva.

La ciudad que recorro, es a la vez la misma que creo y modifico con mi andar. Las historias que aquí están, son indisolubles de los lugares donde pude estar, donde azarosamente fui llevado y a los que voluntariamente me dirigí.<sup>33</sup>

### **2.1.1 Recorrido Occidente. Zócalo-Madero-Reforma-Periférico.**

El andar condicionaba la mirada, y la mirada condicionaba el andar, hasta tal punto que parecería que sólo los pies eran capaces de mirar.

Robert Smithson.

Esta será la historia de un recorrido y el análisis de sus imágenes. Habrá una buena parte que quizás se me escape pero la que se concrete tendrá algo de esa mirada que me devuelven las cosas, serán las preguntas que estaban en el aire y aquello que cuestionó lo que hago y un poco de lo que soy.

La estructura la componen tres voces que pueden leerse como viajeros distintos con ánimos diversos pero en el fondo interconectados. El primero, *el caminante*, aquel que nos cuenta lo que vio o sintió en medio de la acción real de ir desde el Zócalo de la Ciudad de México hasta encontrar el Anillo periférico siguiendo la ruta Madero-Juárez-Reforma. El segundo, *el lector*, el que viajó por los capítulos VII, VIII y IX, *las prácticas del espacio* de

<sup>33</sup> Para Francesco Careri, "el andar es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios metropolitanos que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y llenarse de significados, más que proyectarse y llenarse de cosas." Francesco, Careri. op.cit. p. 27.

Michel de Certeau<sup>34</sup>. Finalmente, *el estudiante*, quien usa otros textos e ideas teóricas para analizar las imágenes que relata el caminante pensando en los usos que convienen al lector.

Pienso en todo el recorrido como una imagen urbana, por lo tanto es la suma de puntos intermedios lo que completa la visión. Por esto no me centraré en obras particulares, siendo prioritario mostrar una diversidad de formas y posibilidades que coexisten y se presentan al observador en su devenir por la ciudad.

No es gratuito que se escoja el Zócalo como punto de partida, ya que es el lugar fundacional de la ciudad, además de ser el sitio de referencia actual para todo tipo de manifestaciones públicas. El recorrido que a continuación se narrará hace parte de un estudio de la ciudad, que busca detectar particularidades y relaciones entre el arte y lo urbano, del que también hacen parte otras rutas, dirigidas cada una hacia uno de los cuatro puntos cardinales. En este caso se trata de la zona occidental, la que justamente por intereses nuevos ha sido la de mayor renovación e inversión. Con esto quiero anotar que la visión de totalidad urbana, que resulta bastante difícil en el Distrito Federal, no pretende ser uno de los objetivos de este relato. A la larga será un fragmento, de un mundo igualmente fragmentado.

*El caminante:* Estoy en el Zócalo dispuesto a iniciar el recorrido. En la esquina suroriental encuentro una placa de metal que me indica que en ese preciso lugar fue encontrada *La piedra del sol*. En el centro de la plaza existe un asta bandera de gran tamaño donde ondea el tricolor mexicano reafirmandonos que este sitio es el centro no solo de la ciudad, sino en cierta manera del país. La anterior percepción se confirma al percatarme de los edificios que rodean el lugar: La Catedral Metropolitana, el Palacio Nacional y los edificios del Gobierno Federal. Uno de los aspectos que más llama la atención es el contraste entre los estáticos edificios y lo móvil de la plaza misma, donde pueden ubicarse desde los desfiles militares hasta las protestas más fuertes contra el gobierno, un triste árbol de navidad, un escenario para un concierto o las tiendas improvisadas de campesinos, obreros o maestros.

*El lector:* Productores desconocidos, poetas de sus asuntos, inventores de senderos en las junglas de la racionalidad funcionalista, los consumidores producen algo que tiene la forma de "trayectorias"... aparentemente insensatas porque no son coherentes respecto al espacio construido, escrito y prefabricado en el que se desplazan. Se trata de frases

---

<sup>34</sup> Michel, De Certeau. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. pp. 103-142.

imprevisibles en un lugar ordenado por las técnicas organizadoras de sistemas.<sup>35</sup>

Poco a poco me doy cuenta de las cámaras de vigilancia que cada vez abundan más: una en los edificios de gobierno, otra entre la Catedral y el Palacio Nacional. Me decido a abandonar el Zócalo, que esta vez ha sido tomado por una protesta, siguiendo por calle Madero, antes Plateros. Uno a uno voy pasando tiendas de ropa, cafés, restaurantes, bancos y comercios de diverso tipo. Últimamente y aun más desde su renovación esta calle se ha convertido en una de las de mayor tránsito peatonal, ya que conecta varios de los atractivos turísticos del Centro Histórico: Bellas Artes, Torre Latinoamericana, algunas iglesias coloniales y el Zócalo. A mitad de calle junto a los bancos, las usuales cámaras de vigilancia, a las que ahora se le suman otras, en los pasajes peatonales como el de Motolinía, siguiendo el plan de renovación y restauración de toda la zona.

Poco antes de llegar a Eje Central encuentro en una pared un graffiti con la palabra: "ASESINO", el rostro de un cerdo y el de una persona. En el lado opuesto de la acera, el edificio Guardiola y dos cámaras que vigilan a los transeúntes y a los coches. Paso Eje Central, lo que marca el inicio del recorrido por calle Juárez. A la derecha el Palacio de Bellas Artes, sus pegasos, su estilo neoclásico, sus jardines y su fachada blanca en permanente reparación. A mi izquierda, el anteriormente edificio baldío al lado de la Nacional de Seguros, hoy es un Sears, poco después otra cámara, controlando a los que ahora disfrutan de la nueva imagen de la Alameda.



La imagen del cerdo y el asesino puede describirse como una pintura sobre muro, realizada con el uso de plantillas y pintura en aerosol, donde se observa el perfil de la

<sup>35</sup> Ibid. p. 40.

cabeza de un cerdo y un rostro esquemático de un hombre adulto, adicionalmente existe un texto en idioma español, con la palabra "ASESINO". Este último elemento da una pista a la lectura de las dos imágenes, pero no resulta suficiente para entender el sentido y la intencionalidad del autor. Debemos pensar en las distintas implicaciones despectivas con que ha sido usada la imagen del cerdo, pero sobre todo debemos usar nuestro banco de imágenes de referencia para establecer que el rostro del personaje no es un ser anónimo, sino es una caricatura de George W. Bush.

El grafiti del cerdo que besa la oreja de G.W.B. es una intervención de protesta creada por un autor anónimo, en respuesta a los acontecimientos que en el momento en el que escribo suceden en Irak, que a su vez, se suman a los acontecimientos en los que ha participado Estados Unidos en su campaña intervencionista. Un cerdo susurra a la oreja el consejo que tomará el asesino. Dicho grafiti fue hecho aun a pesar de las video cámaras que estaban a pocos metros. Esta es claramente una apropiación y una intervención táctica de alguien que cansado de ver imágenes en la televisión y los diarios, ha decidido producir la suya en respuesta.

Mil maneras de *hacer/deshacer* el juego del otro, es decir, el espacio instituido por otros, caracterizan la actividad, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglarselas en una red de fuerzas y de representaciones establecidas.<sup>36</sup>

La nueva imagen urbana que quiere lograrse aun tiene que convivir con los ambulantes esporádicos, quienes tienen diversas formas de apropiación de alta movilidad: una manta, un plástico, un diablito o carrito de mercado, una maleta de viaje entre otras. Al fondo veo la cúpula del fallido Palacio legislativo, conocido mejor como el monumento a la Revolución. A medio camino de la Alameda Central, está el *Hemiciclo a Juárez*, de blanco mármol y metálicos detalles, dando cara al por fin en restauración templo de Corpus Cristi en algún tiempo Museo Indigenista y de arte popular. A lado y lado el primer signo de la nueva cara que se quiere dar a la zona, el "parque de cemento" y la fuente de Vicente Rojo.

Esta plaza y la fuente mantienen una estética minimalista, en cuanto a forma y color: Rojo y gris, formas geométricas piramidales y rectangulares. La horizontalidad de este lugar comienza a ser transgredida por las grúas de construcción que se ven al fondo, y poco a poco por los niveles del edificio que se está construyendo.

Sigo por Juárez, por el costado izquierdo rumbo a Reforma la banqueta se divide en dos niveles y en el más bajo se ha construido un "jardín de esculturas", con seis piezas en bronce con pátina negra y su respectivo pedestal y placa explicativa, *Ariadna*

<sup>36</sup> Ibid. p. 22.

*abandonada, el pescador, Isaac C.A. y el Dolor.* Todas son figuras humanas en distintas poses propias de la escultura académica de finales del siglo XIX. Las referencias literarias que del título se derivan serían la manera más directa de intentar llegar a su significado. Su valor como obra artística no es más que decorativo y convencional. Antes de Reforma encuentro otro graffiti similar al primero, esta vez tiene el rostro de la misma persona del que salen dos apéndices que simulan tentáculos de pulpo. De nuevo la palabra "ASESINO". En el trayecto final de Juárez, tres cámaras más.



En el suelo encuentro un plástico rojo y cuatro piedras que lo sostienen. El piso está formado por fragmentos cuadrados de cemento. Se ve la sombra de un árbol. ¿Qué me dice la imagen? De las tres variables de la lectura correcta, código, texto y contexto<sup>37</sup> es esta última la que nos ayuda en este caso, siendo tan ambiguas las dos primeras. Para quien ha estado un tiempo en la Ciudad de México, esta imagen no es otra cosa sino uno de los métodos de apropiación espacial de los vendedores ambulantes, unos minutos antes de iniciar su día de trabajo. Para quien no ha estado aquí, incluso el color rojo podría tener implicaciones políticas, o podría pensarse que se trata de una obra artística de alguien como por ejemplo, Gabriel Orozco.<sup>38</sup>

El cruce de Juárez, Reforma y Bucareli, es la primera de las intersecciones viales importantes que iré encontrando en el recorrido. En este punto se ubica también la primera escultura monumental de tipo geométrico, del escultor mexicano Sebastián. En amarillo y de unos 15 metros de altura, aquí está el nuevo *Caballito*, ocupando el lugar y haciendo referencia a la anterior escultura que dominó dicho cruce vial, en el siglo XVIII, la estatua

<sup>37</sup> E.H., Gombrich. *La imagen visual: su lugar en la comunicación* en Richard Woodfield, ed., *Gombrich Esencial*, p. 45.

<sup>38</sup> Este punto podría servir para iniciar una revisión donde se vea que tanto han copiado Gabriel Orozco o Silvia Gruner a los vendedores ambulantes entre otros asuntos de la cultura popular urbana mexicana.

ecuestre de Carlos IV.

El caso de la escultura antigua del *Caballito*, original de Manuel Tolsá, hoy frente al Museo Nacional de arte, es un punto interesante en la iconofobia mexicana. La que inicialmente fue proyectada para la Plaza Central de la ciudad, termina itinerando por varios puntos, como Bucareli y Reforma, y el Palacio de minería, hasta encontrar hoy su emplazamiento (final?). En esta historia de iconofobia, se cuenta que Agustín de Iturbide, el día de su juramento mandó cubrirle la cabeza para que no presenciara la ceremonia, que Guadalupe Victoria la iba a mandar fundir por considerarla una verdadera afrenta muy cercana al Palacio Nacional. Todo lo anterior debido a que las estatuas son "signos del poder y sus deliberaciones, y hacen explícitas las ansias de legitimidad de los gobiernos", sin olvidar además que son "las luchas que asume y las que cancela, el régimen que la reivindica y la facción que intentó oponérsele".<sup>39</sup>

De aquí en adelante tomaré Paseo de la Reforma hasta el final del recorrido que me he propuesto, es decir, hasta el cruce de dicha avenida con el Periférico. El primer rasgo característico que surge es la serie de estatuas a lado y lado de la vía. Estatuas de personajes políticos de las luchas de Independencia y del establecimiento de las reformas a la Constitución Mexicana, completando un amplio conjunto de esculturas en bronce oscuro con su respectivo pedestal. Alternandose entre las esculturas, aparecen unos grandes jarrones decorativos, de estilo neoclásico.

Esculturas y jarrones entre edificios, coches, banquetas en remodelación, claramente lo que hay aquí es una superposición de tiempos, gobiernos e intenciones. A todo esto se suma una intervención reciente, con intenciones artísticas, que consiste en la colocación de pequeños mosaicos de color, con figuras tipo "video juego", en paredes, postes y pedestales de las mismas esculturas del siglo XIX.

La masa gigantesca se inmoviliza bajo la mirada. Se transforma en una variedad de texturas donde coinciden los extremos de la ambición y de la degeneración, las oposiciones brutales de razas y estilos, los contrastes entre los edificios creados ayer, ya transformados en botes de basura, y las irrupciones urbanas del día que cortan el espacio.<sup>40</sup>

Por un tramo continúan las esculturas de los próceres y algunas de las intervenciones

<sup>39</sup> Carlos, Monsivais. "Sobre los Monumentos cívicos y sus espectadores" en Helen, Escobedo y Paolo, Gori. et. al. op.cit. pp. 107-08.

<sup>40</sup> Michel, De Certeau. op. cit. p. 103. Michel de Certeau, escribe estas líneas sobre Nueva York.

artísticas tipo video juego de los ochentas. En el centro de las dos calzadas inician a su vez la serie de monumentos más representativos, de los cuales el primero es el conjunto escultórico en homenaje a Cristóbal Colón. En el cruce de Avenida Insurgentes se ha emplazado el monumento a Cuauhtémoc, hoy en pleno proceso de restauración. A continuación la *Columna de la Independencia* y la *Diana cazadora* a la altura de calle Sevilla.

Entre 1889 y 1899 se erigieron las estatuas de la Reforma. Son treinta y cuatro e incluyen a intelectuales, a generales de la Reforma y la Independencia, a los Constituyentes del 57, o poetas y médicos célebres.

Estos personajes están ligados al cultivo del nacionalismo oficial que, desde la época de Justo Sierra, se llamó la religión de la patria. Se formó un santoral cívico que tenía por objeto desplazar al santoral religioso.<sup>41</sup>

Desde hace unos meses ha sido ubicado un conjunto de esculturas que no pretenden ser obra pública de carácter monumental ni permanente, se trata del proyecto *Nopal Urbano*. Esta iniciativa se enmarca dentro de lo aceptado como artístico y busca generar un espacio acorde con la renovación urbana que han sufrido especialmente las zonas peatonales en esta parte de Reforma.

*Nopal urbano*, reúne un grupo amplio de artistas a los que se les dio una estructura en metal, que simulaba una planta de nopal, con la que libremente podían crear una obra original. Algunos pintores optaron por usar las partes del nopal como soporte para su obra, modificando levemente las estructuras metálicas, otros, escultores, tuvieron mayores libertades, y adicionaron nuevas estructuras y configuraciones al nopal original. El resultado se puede ver de lado y lado del Paseo de la Reforma, en un cuidadoso orden y debidamente reseñadas cada obra.<sup>42</sup> *Nopal Urbano*, es una versión contemporánea de financiación para el arte, conjuntando iniciativa del gobierno y de la empresa privada.

<sup>41</sup> Rita, Eder. "Los iconos del poder y el arte popular". en Helen, Escobedo y Paolo, Gori. et. al. op.cit. p. 68.

<sup>42</sup> Este tipo de proyectos no es nuevo, y se pueden dar dos ejemplos anteriores, uno en la ciudad de Nueva York y otro el de *Arborizarte*, en la ciudad de Bogotá, Colombia. En general, los logros eran muy dispares, pero los igualaba la intención evidentemente artística y la no especificidad del emplazamiento de cada pieza escultórica, sobre todo en el caso último.

En este punto cabe usar algunas fuentes literarias sobre esta clara proliferación monumental en Reforma: “La historia moderna de los cuantiosos monumentos mexicanos se inicia realmente con la promulgación de un decreto expedido por Porfirio Díaz en 1877. En él se pedía que el Paseo de la Reforma se cubriese de estatuas de los héroes mexicanos.”<sup>43</sup> Varios de los íconos que se establecieron en este eje vial, han servido de referencia directa a distintos conjuntos monumentales en otras ciudades del país.<sup>44</sup>

Cerca al monumento a Cuauhtémoc de Miguel Noreña, hay otro grupo escultórico, este de carácter permanente. Esta emplazado en un parque triangular, cercano a un moderno edificio que remplazó a uno de los hoteles que se vieron afectados en el terremoto de 1985. Ese carácter moderno que impone la arquitectura se ve reflejado en la escultura principal del conjunto: Una obra elevada de metal pintado, con tensiones y volúmenes que sugieren movimiento. Completando el parque, hay ubicadas muy eclécticamente una serie de trabajos en piedra, que solo pueden relacionarse debido a su carácter poco figurativo y al color del material. Varias de estas piezas lucen bastante deterioradas y no tienen ninguna reseña de su procedencia, ni título, ni autor ni fecha.<sup>45</sup>

Se vuelve a encontrar escultura en la zona rosa, donde dos callejones peatonales que desembocan a Reforma cuentan con series de obras de los años ochenta. La temática es completamente diversa, así como los materiales. Su intención es decorativa y predominan las obras figurativas.

El Monumento a la Independencia en el Paseo de la Reforma, popularmente conocido como “El Ángel”, se ha vuelto el símbolo de la ciudad de México. El más grande de los monumentos construidos en 1910 por el Centenario de la Independencia, su escala y elegancia le han permitido resistir la presión de los edificios de gran tamaño que ahora lo rodean.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Rita, Eder. “Los iconos del poder y el arte popular”. en Helen, Escobedo y Paolo, Gori. et. al. op.cit. p. 64.

<sup>44</sup> El libro de Helen Escobedo y Paolo Gori *Monumentos mexicanos* es particularmente revelador al respecto. En él se puede apreciar todo un conjunto de imágenes que proliferan en el territorio nacional, algunas copiando modelos de la *Columna de la Independencia*, otras reproduciendo los distintos rasgos característicos con los que se ha ido conformando la iconografía de los héroes patrios: Morelos y su pañuelo en la cabeza, Juárez con su corbatín, Hidalgo y su cabeza calva, etc.

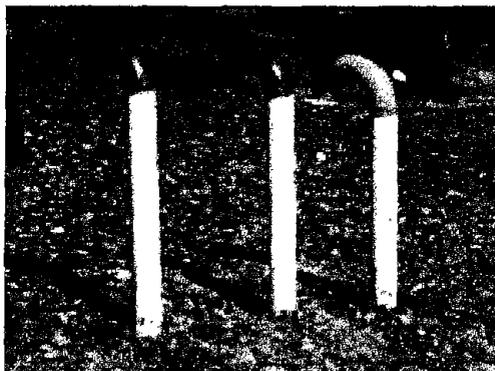
<sup>45</sup> Se trata del Jardín Jesús Reyes Heróles.

<sup>46</sup> Helen, Escobedo y Paolo, Gori. et. al. op.cit. p. 27.

En el *Ángel de la Independencia* terminan las esculturas de personajes históricos de la época de la reforma, y lo que comenzamos a encontrar son otro tipo de piezas de distinta procedencia y programa. Van desde la *Diana cazadora*, el monumento a los Niños Héroes, hasta dos esculturas abstractas también de Sebastián, pasando por las piezas prehispánicas que se encuentran en el tramo del Museo Nacional de Antropología. No faltan los monumentos dados en obsequio a la ciudad, por parte de gobiernos extranjeros, aludiendo a figuras políticas internacionales, como Winston Churchill, el Mariscal Tito, o Simón Bolívar.

La proliferación de todo tipo de trabajos en el espacio público que se ve en Reforma, es apenas un síntoma de lo que sucede en toda la ciudad, pero de manera condensada. Aquí se muestra que vivimos en una no ley, donde se van superponiendo los regalos de obra, junto a las piezas diseñadas por el urbanismo, con las intenciones de programas artísticos y las intervenciones cotidianas de los usuarios de la ruta. El recorrido termina en la Glorieta de Petróleos, en un jardín cercado, al que difícilmente tiene acceso la gente.

Las redes.... que avanzan y se cruzan componen una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación con las representaciones, esta historia sigue siendo diferente, cada día, sin fin.<sup>47</sup>

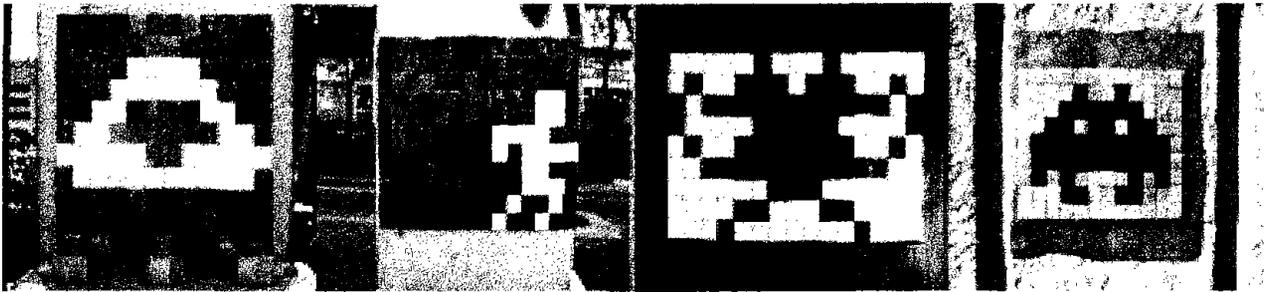


Cerca a la Glorieta tres tuberías salen de la tierra, dejandola respirar un poco. Pueden ser los vestigios de una antigua civilización que tuvo que vivir en el subsuelo, pueden ser el jardín próximo de las plantas químicas.

Un psicoanalista habría dicho que este paisaje despertaba "tendencias homosexuales", aunque

<sup>47</sup> Michel, De Certeau. op. cit. p. 105

yo no llegaría a esta estúpida conclusión antropomórfica. Yo me limitaría a decir: "Estaba allí" [...]. Quizás haya descendido a un nivel inferior de futurismo. ¿He dejado atrás el futuro real con el fin de avanzar hacia un futuro falso?. Efectivamente, lo he hecho. En este punto de mi odisea suburbana, la realidad se encontraba detrás de mí. [...] <sup>48</sup>



Después de las esculturas y los monumentos llego finalmente a las intervenciones artísticas, aunque son difíciles de rastrear en cuanto a autor y fecha de realización, mantienen por eso mismo un carácter anónimo que linda con lo transgresor. En la intervención particular que fue detectada en Paseo de la Reforma, podemos ver una intención de cita a las imágenes pixeladas de los tempranos video juegos, incluso en algunas de las imágenes que la conforman, podemos identificar el clásico personaje de *Space Invaders*, mejor conocido como el juego de marcianitos. La primera y la cuarta son el caso anterior, mientras que la segunda correspondería a un cierto juego del tipo de combate, o en todo caso quiere poner en iconografía pixel, una situación tristemente cotidiana. La tercera imagen de la serie resulta un poco confusa aunque parecería una visión desde atrás, de la cabeza de una persona. Este trabajo que busca incertarse en lo artístico, comparte con los video juegos su deleite en la superficie y el declive de la narración. Son imágenes provenientes de una *cultura visual digital* <sup>49</sup> que aportan poco al cuestionamiento de los asuntos específicos de una ciudad, pero que demuestran uno de los caminos que hoy en día queda disponible a los artistas.

*El espacio es un lugar practicado.* De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes. <sup>50</sup>

<sup>48</sup> Robert, Smithson. "A tour of the monuments of the Passaic River" en Francesco, Careri. op. cit. p.167.

<sup>49</sup> Andrew , Darley. *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación.*

<sup>50</sup> Michel, De Certeau. op. cit. p. 129.



En Reforma también existen intervenciones no artísticas que sugieren otras lecturas. Al encontrarme la imagen de una escultura cubierta con un plástico me pregunto: ¿Que historia podemos contar aquí? ¿Alguna de un Savonarola defecando que temía a la mirada de la imagen o la de un régimen recién derrocado que aun no ha encontrado a su caudillo insignia? Todo lo contrario, la estatua que vemos fue protegida durante el proceso de renovación de las banquetas y separadores del Paseo de la Reforma, lejos de ser iconofobia, es iconofilia. Los héroes patrios, de los que escasamente la gente sabe el nombre, y a los que en su lugar les asignan nuevos nombres, permanecen vigentes cada vez más desprovistos de esa intención original de santos cívicos. El programa del Gobierno capitalino actual se superpone al programa de otros gobiernos que a su vez se suman al programa del Profiriato, generando un discurso palimpsesto de ciudad, que queda expuesto allí para permitirnos armar una historia. Fomentar la peatonalidad y los medios alternativos de movilización como la bicicleta, implica renovar la imagen de toda una ciudad, que aunque suene a utopía, puede llegar a renovar la imagen que cada habitante tenga de si mismo.

Estas aventuras narradas, que de una sola vez producen geografías de acciones y derivan hacia los lugares comunes de un orden, no constituyen solamente un "suplemento" de las enunciaciones peatonales y las retóricas caminantes. No se limitan a desplazarlas al campo del lenguaje. En realidad organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan.<sup>81</sup>

He realizado el mismo viaje por Paseo de la Reforma en momentos distintos. Y puedo dar fe de los cambios de los que algunas imágenes que aquí incluyo son registro. Una y otra vez, me asombra la capacidad que tienen algunas ciudades para asimilar toda su entropía.

---

<sup>81</sup> Ibid. p. 128.

Los nuevos monumentos cada vez están más lejos de los bronce y los mármoles y están más cerca a esas imágenes que inundan la cultura. Los usuarios resistimos a la imposición de piezas escultóricas sin sentido, y buscamos en las que a otros les parecen gratuitas, las claves de la sociedad que nos ha correspondido vivir.

Al final de esta ruta ahora se que voy de paso, de regreso a casa llevaré mis imágenes. Cuando ya no este aquí, inventaré de nuevo la ciudad.

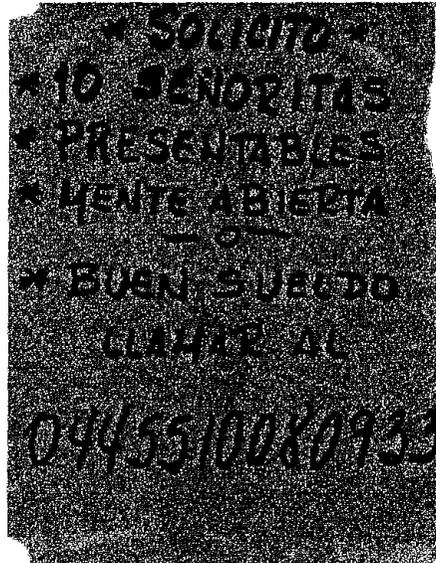
### **2.1.2 Recorrido Oriente.**

#### **Zócalo-Moneda-Anillo de Circunvalación-Fray Servando-Bulevar Puerto Aéreo-Ignacio Zaragoza-Periférico.**

Enero 13 de 2003. 9:03 AM. Inicio el recorrido desde el Zócalo, es un día laboral normal, la plaza se encuentra relativamente despejada, no hay ninguna apropiación del espacio público en ánimo de protesta, ni escenario alguno para presentaciones populares. Tomo calle Moneda, esta vez con una intención diferente a la de los días de rutina Siempre me ha llamado la atención el ruido de los vendedores ambulantes y la paulatina apropiación que han venido haciendo del espacio público. Hoy apenas se están instalando, aun se puede caminar con cierta fluidez. En la esquina de Academia, y como parte del acervo de San Carlos encontramos una primera escultura, que bien podría ejemplificar ese difícil límite entre ésta y los monumentos. En este caso se trata de una reproducción, originalmente con fines educativos, del *San Jorge* de Donatello, que hoy en día se encuentra a la vista pública en uno de los nichos exteriores de la fachada de la antigua Academia de San Carlos, hoy sede del Posgrado en Artes Visuales de la ENAP. Su finalidad original no es ser obra pública, pero en este caso adquiere un valor emblemático de lo que es el arte, por esto de alguna manera es un monumento al arte mismo, un monumento al genio escultor.

**" LAS CAMPANAS "**  
**SOLICITA**  
**CHIZAS DE SAJON**  
**y**  
**CHIZAS DE VARIEDAD**  
**INDEPENDIENTES SUR 524**  
**ESQ HORMOSILLO CAL ROMA**

Al llegar al final de Moneda, se gira a mano derecha para continuar sobre Anillo de Circunvalación, nombre que nos indica que en algún momento de la historia de la ciudad, este llegó a ser su límite hacia el Oriente. Hoy en día es una de las zonas más congestionadas del centro de la ciudad, ya que en sus alrededores están algunos de los comercios y mercados importantes como el de La Merced, además de ser una clara zona donde se ejerce el trabajo sexual casi ininterrumpidamente a lo largo de todo el día. No faltan los ya propagados puestos de venta de comida, ropa, discos y videos piratas.



Al llegar a Fray Servando se toma a la izquierda, el comercio organizado continua al igual que otros edificios del mercado. Unas cuadras más adelante, la zona comercial comienza a dar paso a la residencial, e incluso se pueden observar dos amplios parques, uno de ellos el Jardín Chiapas, está dedicado a este estado de la Nación y se incluye para esto una escultura de un personaje típico de su folclor.

**OPORTUNIDAD DE GANAR \$**

**3 o 4 HORAS DIARIAS**

ACTIVIDAD: SE MANEJA EN LINEA EN ACTIVIDADES DE SERVICIO

REQUISITOS: MUJERES, ADULTOS **10-60 AÑOS**  
HONRABLES, MEDITOS  
DINÁMICOS Y RESPONSALES

DE GANAR: **\$980.00** SEMANALES  
C/MES

SE PUEDE EN: Eje Central Lázaro Cárdenas No. 91. 8o. Piso  
Col. Doctores a 2 cuadras del m. Salto del Agua  
o llamar al 55-33-44-14. Horas 10:00 a 15:00 hrs.

¿CON QUIÉN? **SRITA. PATY**

De este lugar hasta encontrar la avenida Ignacio Zaragoza, se alternan los conjuntos residenciales, con comercio organizado. Quiero limitar este escrito anotando algunos datos que salen de la normalidad urbana. El primero se trata de la publicidad de una fábrica de herramientas, que utiliza para llamar la atención, un martillo gigante, justo en la esquina de Zaragoza con Viaducto. Este objeto, evidentemente no tiene ninguna intencionalidad artística, ni tampoco está ubicado en un emplazamiento especial, tan solo está allí, en el espacio privado, pero por supuesto modificando la imagen de la ciudad en ese punto. Es interesante pensar en la relación que tendría este objeto con algunas de las propuestas del arte pop, especialmente las obras de Claes Oldenburg. En este caso su intención es publicitaria y claramente no artística, pero dado su tamaño y su ubicación de cara al espacio público resulta notoria su transformación de la imagen de ese lugar.



**!!! AUXILIEME !!!**

PERSONAL  
 FEMENINO Y MASCULINO  
 DE 18 A 60 AÑOS  
 ESTUDIOS MÍNIMOS  
 DE LUNES A VIERNES

**NO AGENCIA NO VENAS**

SOLO UNA PERSONA INTELIGENTE  
 INVESTIGA LO QUE EN FONDO LE DA POR  
 HECHO. !!! LLÁME YA !!!

**!!! MEDIODÍA !!!**  
**GAÑE \$ 1,290.00 SEMANALES**  
 ACTIVIDADES SENCILLAS  
 EL MEJORES QUE UN EMPLEO !!!  
**RESULTADO EL MISMO DÍA**

TELÉFONO:  
 8708-8243  
 8708-8180  
 8708-8281  
 CON LA SEÑAL DANIELA MARRANO  
 DESP. 0 P. 401

**!!! COMPRUEBELO !!!**

ACTIVACIÓN DE VOUCHER A TRAVÉS DE UNO DE LOS NÚM. DE TEL. 8708-8243  
 O 8708-8180. A LOS 15 SEG. DEL TELÉFONO SE LE ENVIARÁ AL CORREO

Continuando por Ignacio Zaragoza encontramos la estatua ecuestre del prócer del cual se deriva el nombre de la calzada. Su ubicación no incluye una gran plaza, sino que se realiza en la terminación de la zona verde que divide los dos sentidos de la calle. No representa un mayor aporte al lugar ni una propuesta escultórica diferente a las innumerables estatuas ecuestres que no sólo están en la Ciudad de México sino en varias ciudades del mundo.

En este punto recuerdo el texto de la artista lituana Marjetica Potrc, sobre la escultura monumental.

11:05 AM. Fin.

**DISTRIBUIDORA**  
DEL  
**CENTRO**  
SOLICITA:

**80 PERSONAS**

**\$836 SEM**

- TIEMPO COMPLETO
- CONT. INMEDIATA

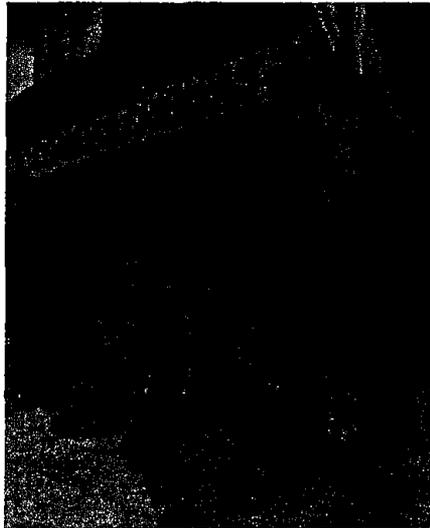
EJE CENTRAL N.º 15 PISO 11  
CENTRO, ENTRE SAN JUAN Y TR. B. ARTES

Quiero concluir mencionando dos hallazgos que tocan indirectamente al arte urbano, pero que se relacionan de manera muy interesante con algunos de los conceptos que se manejan en esta tesis, me refiero a las “prácticas cotidianas de oposición” y a los “modos de hacer”.<sup>52</sup> El primer hallazgo es un aviso cerca a la estación del metro Canal de San Juan, donde se anuncia la fabricación de *gelatinas artísticas* y comida para fiestas. En este caso es importante ver la relación entre la comida y lo que comúnmente se acepta como arte. Imagino una rica labor de diseño, usando moldes y colores distintos, todo para dar a los clientes las gelatinas más apropiadas para sus celebraciones.

Pensar en el cocinar como un acto de creación es una idea que se encuentra en Michel de Certeau<sup>53</sup> y que se ve aplicada en los trabajos de varios artistas desde los tardíos sesentas. Dos ejemplos podrían ser el caso de Gordon Matta-Clark y su restaurante *Food*, el cual funcionaba como restaurante real y como lugar de encuentro y experimentación culinaria de artistas. Un caso actual es el del artista Rikrit Tiravanija, quien en ocasiones ha realizado obras donde el cocinar y dar al público de sus comidas, es parte de sus proyectos.

<sup>52</sup> Michel, De Certeau. op.cit.

<sup>53</sup> ibid. et passim.



Gordon Matta-Clark, *Food Restaurant*, Agosto 1971-Junio 1972, New York.

El segundo hallazgo en el recorrido fue realizado en las cercanías de la estación Zaragoza, se trata de una práctica común, también publicitaria pero de carácter precario y en relación al bricolaje, como es realizar esculturas antropomórficas a partir de los tubos de escape para los coches. Es muy curioso encontrar estos personajes metálicos en medio de las banquetas, estos guerreros urbanos que son producto del ingenio popular constituyen una imaginería muy particular de países latinoamericanos como México o Colombia.

Este tipo de presencias en la calle podría llevar a un estudio fotográfico donde se busquen rasgos comunes y donde se evidencie también esa creatividad producto de una necesidad y de un medio específico. La realización de estos estudios fotográficos de carácter tipológico es una práctica urbana que puede rastrearse de nuevo en los tardíos sesentas, con figuras como Ed Ruscha y sus fotografías de estaciones de gasolina, estacionamientos vacíos o vitrinas callejeras, en las series de los esposos Becher o usando un ejemplo más cercano, tienen relación con los estudios del *México surrealista* de Melquiades Herrera, donde fotografiaba una serie amplia de curiosidades urbanas, como las adaptaciones que la gente suele hacerle a sus coches, los avisos publicitarios, las acumulaciones de objetos, etc.

Si se quiere analizar el recorrido anterior desde el mapa conceptual que se ha propuesto en el inicio de este texto podemos ver que es muy poco lo que hay con respecto a las categorías de monumentos y de esculturas, esto debido a que a pesar de ser un eje de circulación importante de la ciudad (Zaragoza), no hay allí mayor cantidad de puntos de referencia de este tipo a los que se les pueda sacarseles provecho turístico o político. Por otra parte no es difícil darse cuenta que en general las zonas que se caminaron en este trayecto, no son las más arregladas o aquellas que puedan dar una imagen comercializable de la ciudad. El nivel socioeconómico de la zona también dista mucho de aquel que se

evidenció en el recorrido por Paseo de la Reforma, factor que lamentablemente, sí está en relación al tipo de cuidado de las zonas públicas y a las iniciativas artísticas impulsadas por el Gobierno o por empresas privadas.

En cuanto a las intervenciones que he reseñado corresponden a otro tipo de actividades extra-artísticas, que son rescatables dentro del acontecer urbano si se tiene una visión cruzada del arte, no como una categoría en relación a la estética y los museos, sino como un asunto en relación a la vida y la cultura cotidiana.

### **2.1.3 Recorrido Norte.**

**Zócalo-5 de Mayo-Eje Central- Reforma Norte - Av. Flores Magón - Eje Central - Circuito Interior - Calzada Vallejo - Cuauhtémoc - Periférico.**

En las zonas cercanas al centro de la ciudad se puede encontrar una densidad mayor de monumentos que en las zonas periféricas. Los hitos en este rubro en este recorrido son primordialmente el *Monumento a La Raza*, el de *San Martín* y el de *Cuittáhuac*. Encontramos otros de carácter menor, como los de las plazas Blanquita y Garibaldi, ó el *Boxeador mexicano* y hacia el Norte, el asta bandera modesta de Vallejo y Cuittáhuac.

El caso del *Monumento a La Raza*, es interesante. Es básicamente un lugar para ser visto desde el automóvil, pasando por Insurgentes, pero a su vez es posible llegar a él a pie, y encontrarse con un espacio muy bien conservado, con vigilancia, en funcionamiento, limpio y en cierta medida cuidado del acceso masivo de público. En cuanto a sus características formales, mantiene la idea de pirámide, tan común en otros monumentos de la ciudad, además combina lo arquitectónico con algunas piezas escultóricas, una fuente y un jardín. Por lo anterior y dado su aislamiento, se convierte en un lugar agradable que le aporta un espacio de tranquilidad a la ciudad. Esto si es experimentado a pie, más no es lo mismo su experiencia a la velocidad el automóvil. Este es un monumento que merecía un espacio más amplio, y en general una zona abierta que invitara al público a pasar a observarlo.

El monumento de *San Martín* y el de la glorieta de *Cuittáhuac* mantienen la línea de los monumentos que se pueden ver en el recorrido por Paseo de la Reforma hacia el Sur. Se trata de conmemoraciones instaladas en medio de los cruces que tiene la avenida con otras vías principales. Por un tramo también hay un numero de estatuas menores de héroes de la historia de los estados mexicanos.

En el momento en el que se transcurre por Eje Central, el lugar más importante es la *Plaza*

de las Tres Culturas, punto donde recordamos que allí existió una de las ciudades prehispánicas, al igual que Tenochtitlán de la que sólo quedó el basamento del Templo mayor (al inicio del recorrido), y como Tenayuca (al final del recorrido).<sup>54</sup>

La zona de Vallejo es principalmente industrial, con algunas colonias residenciales. No hay en este largo tramo, ningún monumento ni escultura que pretenda ser artística y emplazada como arte público, solamente un asta bandera, el monumento mínimo, con su respectiva placa informativa, en la colonia Héroes de Nacozari.

Los puntos que llaman la atención por su carácter no convencional y su antimonumentalismo, son varios: El primero, un terreno donde se han reunido puestos de venta de tortas, tacos, libros, etc., que han sido retirados de la ciudad, por apropiación indebida del espacio urbano. Al ver este sitio, queda inmediatamente la pregunta sobre las posibilidades de intervención artística sobre las estructuras metálicas abandonadas, asunto que se vuelve más interesante cuando al percatarse mejor, dichas casetas son ahora casas para las personas sin hogar. No sólo sería un sitio de intervención sino un posible lugar de trabajo comunitario.<sup>55</sup>

Otros objetos interesantes que han sido vistos en el recorrido, son algunos juegos infantiles contruidos con los desechos de procesos metalmeccánicos. Estos al ser exhibidos en la banqueta, se convierten involuntariamente en una propuesta de intervención escultórica. Su colorido, su compromiso con el reciclaje, sus formas simples, recursivas, y su cercanía a lo popular y cotidiano, hacen de estos objetos o de su técnica constructiva, un elemento a tener en cuenta en los procesos de apropiación artística.<sup>56</sup>

En este recorrido más que en el de Reforma, se hace evidente una relación contemporánea permanente en las ciudades de todo el mundo. Me refiero a la convivencia de lo baldío, lo ruinoso, lo abandonado, con lo nuevo, lo mantenido, lo diseñado. Entropía vs orden. Pienso en edificios ruinosos al final de la ruta, en los parques sucios de Eje

<sup>54</sup> Hoy en día la *Plaza de las Tres Culturas* es tristemente recordada por los sucesos del 2 de Octubre de 1968. Debido a esto su significado político dentro del imaginario colectivo se ha expandido. En su explanada se erigió un pequeño monumento que en la actualidad carece de mantenimiento. Dado todo lo anterior es un punto propicio para exploraciones artísticas política y socialmente comprometidas. Es un espacio geográfico que refiere a una comunidad conceptual específica.

<sup>55</sup> Aquí el término comunitario refiere a un grupo de personas concreto que comparte un lugar geográfico. El sitio conceptual sería el problema que tiene una inmensa población en el mundo entero, al carecer de hogar. Una labor sobre una comunidad particular posibilitaría hablar de la problemática universal.

<sup>56</sup> Nótese aquí una relación con las esculturas publicitarias populares hechas con los escapes de los coches, que fueron anotadas en el recorrido por la Calzada Ignacio Zaragoza, en un apartado anterior de esta tesis. En los dos ejemplos el término "escultura en metal", adquiere otros sentidos que se distancian de la denominación tradicional que se le hace a las piezas monumentales como el *Caballito* del escultor Sebastián, o como también a las series de esculturas que suelen ubicarse en el Paseo de la Reforma de las cuales el ejemplo más reciente es el Proyecto *Nopal Urbano*.

Central, en un sitio de coches viejos desvalijados, en ventanales rotos, y por supuesto en el sitio mismo de las casetas recolectadas de la ciudad, que hoy adicionan un punto ruinoso más en el paisaje urbano.

El conjunto de obra artística que se puede encontrar en esta ruta, es de carácter muy menor, pero el recorrerla proporciona una aportación importante en el entendimiento de la ciudad, más allá de los famosos y renovados recorridos turísticos. Finalmente cuando se llega a Tenayuca, unos metros más allá del Periférico, la visión vuelve a cambiar de una maneja compleja. El parque de la pirámide, es otro de esos oasis en la ciudad, donde la frase representativa de la zona adquiere un sentido claro. "El lugar donde se detiene el tiempo". Tenayuca en su centro, mantiene una relación pueblerina, desde hace muchos años, una pequeña iglesia, unos niños jugando en el parque, un kiosco, pequeños comercios. La pirámide aun nos recuerda a la ciudad que en su tiempo floreció allí, aquella que hoy es una colonia más de esta otra gran urbe que absorbió con el tiempo a diversos poblados prehispánicos. A lo lejos, ya en los cerros vemos "otra ciudad", muy distinta a Tenayuca, muy distinta a la de Reforma. La ciudad gris de la periferia.<sup>57</sup>

#### **2.1.4 Recorrido Sur.**

##### **Zócalo-20 de Noviembre-Izazaga-Arcos de Belén- Chapultepec- Insurgentes Sur-Periférico.**

El aspecto más importante de lo observado en esta ruta, es la variación de la imagen urbana a lo largo del avance del Centro al Sur. Me refiero a un cambio en las condiciones mismas de la ciudad, en su ordenamiento, en su mantenimiento y en el tipo de habitantes que allí viven o trabajan. El día de realización de este recorrido tenía consigo una condición especial, que marca aun más algunas de estas diferencias, se trata del 1 de Mayo, día del trabajo.



Km 0.

<sup>57</sup> Para una narración completa de todo el recorrido ir al Anexo B donde se ha transcrito el registro original de audio que se realizó mientras se caminaba.

Al ser esta fecha, el punto de partida inicial, el Zócalo, se encontraba colmado por una multitud de trabajadores de los distintos sindicatos nacionales. La apreciación del espacio por lo tanto es bastante distinta a la de un día normal, además nos recuerda que dicha plaza es punto vital de reunión y llegada de manifestaciones en protesta de alguna carencia. El Zócalo, por su carácter de espacio político, asunto remarcado por los edificios aledaños y por el asta bandera, convoca por si mismo a la reunión publica masiva, e inclusive permanece dentro de los lugares preferidos de los artistas para plantear proyectos o para registrar en otras investigaciones lo que allí sucede.<sup>58</sup>

Saliendo del centro, es difícil encontrar por esta ruta alguna representación tradicional de arte público, hasta la antigua fuente del Salto del Agua, que si bien nunca pretendía ser artística, hoy en día, descontextualizada de su función original, se ha convertido en una especie de monumento a la época colonial.

Especialmente en el centro de la Ciudad de México, cotidianamente aparecen y desaparecen unos objetos que me han llamado la atención desde el primer día en que visité este lugar, entre ellos los grandes bloques de hielo, que dejan los repartidores en las esquinas. Claramente no se trata de una obra de arte, más si es por supuesto una intervención en el espacio urbano. Estos hielos podrían ser y han sido punto de referencia artística, en la obra de alguien como Francis Alys.

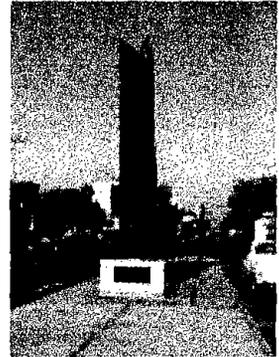


Km 2.

Ya en Avenida Chapultepec, existen pequeños monumentos figurativos, la mayoría de ellos deteriorados e intervenidos por grupos de graffiti. El que resalta de este conjunto, incluso por su manera de resistir al tiempo y no estar intervenido por graffitis, es el monumento, escultura, erigido, en 1992, para conmemorar los 25 años del inicio de obras

<sup>58</sup> El caso de mayor alcance hasta el momento es el de *Alzado Vectorial* de Rafael Lozano-Hemmer, en el cambio del milenio. Se trató de un proyecto de intervención con potentes reflectores, pero a la vez de un evento participativo que reunía la opinión y la acción mediada por Internet de una comunidad en red. Rafael, Lozano-Hemmer. et. al. *Alzado Vectorial. Arquitectura relacional No. 4.*

para el Sistema de Transporte Colectivo. Este es un punto muy interesante de la ciudad, del que pocas personas tienen conocimiento.



Km 5.

El siguiente punto de importancia es la Glorieta de Insurgentes, la cual por si misma incluye varias de las preocupaciones que deberían tener no solo los artistas sino los arquitectos, e urbanistas. Me centro aquí en las tres esculturas que se ubican en esta plaza. La primera, monumento al *Sereno*, personaje con el que se dice, ha comenzado la Seguridad Publica en el DF. Las otras dos, son esculturas en metal, abstractas, una de ellas emplazada en un lugar más o menos visible y la otra, a "la sombra", casi abandonada, dejada, olvidada, puesta aparentemente sin ninguna intención, cédula, referencia, ni de escala, ni de sito. Si bien es muy común esto en la ciudad, este caso parece muy claro, dado su arrinconamiento, y casi total invisibilidad para un transeúnte desprevenido. ¿Estamos entonces ante la mimetización de la escultura en la ciudad? En la Glorieta de Insurgentes es claro que la publicidad espectacular se ha venido convirtiendo en uno de los componentes más fuertes del espacio urbano. El peso visual de anuncios, pendones, pantallas, etc. contribuye a esa mimetización de otros fenómenos urbanos. Por otra parte, los espacios de la publicidad también han sido apropiados por el arte, en una contra campaña muchas veces busca mover ideas y generar pensamientos opuestos a los intereses del mercado.

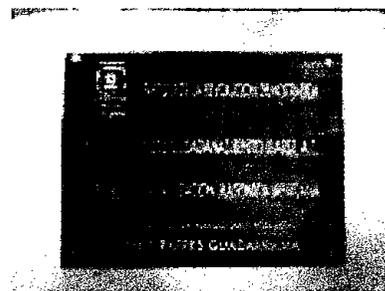


Km 8.

Dejando atrás este punto de alto movimiento y comercio, avanzando sobre lo que es

Insurgentes, luego de esculturas pequeñas, a Juan Rulfo, o a la Venus, se llega a un lugar que considero significativo, no solo por su visibilidad sino por su referencia histórica. Se trata del Poliforum Siqueiros, donde además de la arquitectura en unión al mural, esta la esculto pintura del mismo Siqueiros, en homenaje a los muralistas. Esta obra esta en el punto medio entre la escultura, la pintura y el monumento.

Más adelante, el Parque Hundido, con su monumento a Vicente Guerrero, su fuente y su jardín, y la plaza Dolores del Río, conmemorando un nuevo momento en la historia mexicana, bastante distinto al del prócer. El Parque tiene una serie extensa de piezas reproduciendo las de las distintas culturas prehispánicas, de éstas solo una se ve desde Insurgentes, además del reloj floral.

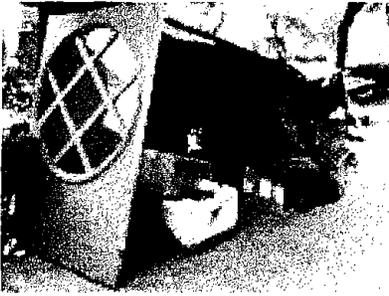


Km 13.

Una de las características que diferencian esta parte del recorrido, es lo que voy a llamar esculturas-monumentos delegacionales. Estas son otras piezas tridimensionales que han sido puestas en la calle, por decreto político, por mandato dentro de un concurso de escultura local o por que el artista la dona a la Delegación Bendito Juárez, en el caso particular que nos incumbe en este recorrido. De estas esculturas delegacionales, cabe destacar el inicio del parque de esculturas de Sebastián, a la altura de Río Mixcoac, o la más reciente ubicada en el Parque hundido, entre otras.

Existen dos intervenciones destacables, la primera con una intención artística clara, dibujos hechos con plantilla y pintura en aerosol en el Parque hundido, que podemos explicar un poco en relación a algún tipo de juego o código pictórico al estilo de los jeroglíficos<sup>59</sup> y la "casa en la calle", que se trata precisamente de una construcción con maderas, telas, cartones, en medio de la banqueta, sin intención artística, pero de una resonancia especial en cuanto a las soluciones populares de las necesidades básicas, es un ejemplo de una intervención que podría al ser fotográfica, convertirse ya por si misma un trabajo de arte, en el mejor sentido de las tendencias actuales.

<sup>59</sup> Cada día es más común este tipo de intervenciones gráficas. Algunas veces artísticas otras publicitarias, es una manera barata de poner a circular una imagen y su idea. Para un viajero sería muy interesante considerar este fenómeno, como algo presente en muchas ciudades del mundo, de lo cual podría salir una investigación tipológica sobre diseño y arte contemporáneo.



Km 15.

Hacia el final del recorrido, se llega a Ciudad Universitaria, donde por una parte se aprecian obras artísticas de diverso tiempo, procedencia y técnica, además de la misma torre de la rectoría que es vista desde Insurgentes. La integración y la calidad de una manifestación como esta última, no es mi objeto de estudio. Sin desechar del todo lo que sucede dentro de Ciudad Universitaria, son más significativas para este estudio-recorrido, la serie de obras externas, un mural de Carlos Mérida, una obra de Sebastián, otra Mayagoitia entre otras. Pero también las pequeñas intervenciones públicas, como una cruz casi perdida en la banqueta, por donde ya casi nadie transita. En el cruce de Insurgentes con Periférico, aparece, como cierre de este recorrido, una de las esculturas de la *Ruta de la Amistad*, proyecto que aunque muy importante en su momento, hoy en día adolece de varios males. Sin embargo, por su ubicación y por mis intereses escapa también al análisis de esta tesis



Km 19.

Como conclusiones, cabe mencionar que no es la proliferación de estatuas, esculturas y monumentos, lo que hace atractiva una ruta, sino las sutilezas y la historia oculta y nueva que puedan aportar las obras de arte junto con las de la cultura local que puedan encontrarse.

La historia de la ciudad, produce sus propios monumentos, a veces si es necesario hacer recordar a los que vienen, ó a aquellos que no estuvimos aquí hace 37 años. Puede ser importante donde se dio el primer movimiento de tierra, o donde se ubicó la primera piedra o el emplazamiento de una obra. Aunque inicialmente sea un evento político, el tiempo le da la relevancia necesaria para permanecer o no en la ciudad. Finalmente quisiera

dejar dos cuestiones que exigirán la respuesta conjunta de los artistas, el público y las instituciones:

¿Sería posible desmontar los monumentos o las esculturas que dejaron de tener esa relevancia?

¿La escultura monumental, podrá ser manejada con la intención efímera de las intervenciones?<sup>60</sup>

## **2.2 A TRAVÉS DEL SISTEMA DE TRANSPORTE COLECTIVO (METRO)**

La importancia del arte en el metro, radica principalmente en que en la mayoría de los casos, es el único contacto con trabajos artísticos que tienen varios de los habitantes de la ciudad. De acuerdo con esto, cada vez se hace más importante pensar en trabajos distintos a las simples muestras de pintura o escultura. Por otra parte, funciona como el lugar de divulgación del arte que ya no tiene cabida en ningún otro lado. Esta especial relación dual puede ser muy bien aprovechada en miras a nuevas relaciones del público con lo que allí se expone permanente o temporalmente, buscando expandir su mirada y su papel como agentes activos.

### **2.2.1 Catálogo de vitrinas y obras artísticas en el STC.**

#### **LINEA 1. OBSERVATORIO - PANTITLAN.**

Tacubaya: Vitrinas artísticas, en los pasillos hacia las correspondencias con las líneas 7 y 9.

Insurgentes: Murales de Rafael y Claudia Cauduro. *Metro de París* y *Metro de Londres*.

---

<sup>60</sup> Aunque no responde directamente a estas preguntas, a quien le pueda interesar el tema del arte en la ciudad como un asunto de cruce de artistas, instituciones y políticas puede ver la reseña que incluyo en el Anexo A, sobre el SITAC 2003.

Pino Suárez: Vitrinas pequeñas a la salida del anden hacia Pantitlan.

Candelaria: Grupo de vitrinas hacia la correspondencia con la línea 4.

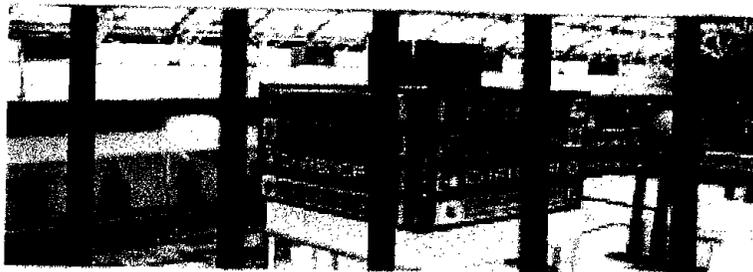
## **LINEA 2. CUATRO CAMINOS - TAXQUEÑA**

Panteones: Conjunto de reproducciones arqueológicas.

Normal: Mural y carteles de fotografía y texto a la memoria de los hechos del 10 de Junio de 1971.

Zócalo: Serie de fotografías antiguas del centro de la ciudad en los andenes. Maquetas de la evolución arquitectónica del Centro Histórico de la Ciudad de México, tres en total. Vitrinas artísticas, divididas en dos grupos, en el pasillo de salida hacia la Catedral.

Chabacano: Grupo de vitrinas artísticas, divididas en tres secciones, una que se extiende a lo largo y las otras dos a manera de islas en el espacio que comunica con las líneas 8 y 9.



## **LINEA 3. UNIVERSIDAD - INDIOS VERDES.**

Universidad: Pintura mural hacia la salida de la estación.

Copilco: Serie de pinturas sobre muro, realizadas en la parte superior de la zona de andenes. Vitrinas artísticas, en dos grupos, a los dos lados de las salidas.

Viveros: Pintura mural ubicada en el cubo de las escaleras eléctricas.

Coyoacán: Dos pinturas en técnica mixta, ubicadas en los muros oriente y occidente del pasillo de salida,

una de ellas iluminado. Hacia los torniquetes, a uno de los lados de salida, existen vitrinas artísticas, en paralelo.

Zapata: Vitrinas artísticas divididas en tres secciones, en la salida de los andenes dirección Universidad.

División del Norte: Una vitrina de exposiciones, a largo del pasillo saliendo por el andén dirección Universidad.

Centro Médico: Vitrina de exposición a la salida del andén dirección Indios Verdes.

Hidalgo: Dos vitrinas artísticas en paralelo a la salida de la estación rumbo a la Alameda central.

La Raza: Vitrina de exposición de una sola sección, a la salida de los andenes.



#### **LINEA 4 SANTA ANITA - MARTÍN CARRERA.**

Santa Anita: Allí se encuentra una serie de vitros murales, cada uno al final de las escaleras que llevan a los andenes. Adicionalmente, en los corredores que llevan a la conexión con la línea 8, existe una pintura de reciente incorporación al STC. donada por una compañía francesa (L´Oreal).

#### **LINEA 5 PANTITLAN - POLITÉCNICO.**

Pantitlan: Un conjunto de vitrinas artísticas, de cinco partes, ubicadas en un pasillo lateral a las escaleras que permiten el acceso a los andenes.

Terminal aérea: Dos murales a cada final de los andenes, en las dos direcciones. El conjunto de obras se completa con dos murales de dimensiones mayores a los anteriores, en los corredores que llevan a las salidas, uno en cada andén. Su autor es el mismo de los murales de Santa Anita, y su técnica es mixta.

Consulado: En esta estación, se encuentran dos grupos de vitrinas cada uno de dos cuerpos. Su ubicación es cercana a una de las salidas. Se ordenan una de espaldas a la otra, para un total de cuatro partes.

La Raza: En la parte que le corresponde a esta línea se pueden registrar varios lugares de exposición. El primero de ellos, es una sala que inicialmente se usaba para presentar vídeo y que hoy en día se usa como lugar de exposiciones. Contigua a la anterior esta la Zona de exposiciones, junto con varias vitrinas donde predomina el tema científico. Existe un espacio interesante en este lugar y es una zona de conferencias y otra donde se realizan talleres didácticos.



#### **LINEA 6 MARTÍN CARRERA - ROSARIO**

La Villa - Basílica: Esta estación cuenta con una larga vitrina de exposiciones, ubicada a lo largo de uno de sus costados, cerca al andén en dirección El Rosario.

Lindavista: Hasta hace poco, esta estación no tenía ninguna obra artística, pero en el periodo de la investigación, estaba a punto de terminarse un mural de tema religioso, ubicado en uno de los laterales por donde entra luz al lugar.

Las estaciones siguientes, se caracterizan por tener un buen conjunto de reproducciones arqueológicas, ordenadas según la cultura o según el tipo de piezas: Vallejo, Norte 45, Azcapotzalco, Ferrería y Tezozomoc.

Instituto del Petróleo: La particular característica de esta estación es su conjunto de esculturas realizadas a partir de barriles de petróleo. Su autor es E. Paulsen, su color rojo como el que distingue esta línea del metro, aunque existen unas de menor tamaño, en los corredores de conexión con la línea 5, que son de color blanco. Además de ser obras geométricas, son también elementos de mobiliario, que han sido apropiados por los usuarios que allí descansan o esperan el tren.



## **LINEA 7 ROSARIO - BARRANCA DEL MUERTO.**

El tramo inicial de esta línea no cuenta con vitrinas ni murales, ni otro tipo de obra o exposición adicional. Pero cabe mencionar que en cuanto a arquitectura y diseño, estas primeras estaciones son particulares y se distinguen de las demás del sistema, por sus amplias y largas escaleras, debido a su profundidad de más de 30 metros.

Tacuba: Aquí hay un conjunto pequeño de vitrinas, justo en el paso entre la línea 2 y la 7, adicionalmente en un espacio abierto contiguo, se encuentra una escultura en metal, que recuerda a las flores del logotipo de la estación.

Auditorio: La característica de esta estación, es la exposición permanente de *Los metros del mundo* la cual inicia en unas primeras vitrinas antes de salir de los torniquetes y continúa hasta los pasillos de salida de la estación. con grandes fotografías y mapas. Adicionalmente hay en las cercanías a la salida Norte un conjunto de vitrinas para exposiciones artísticas temporales.

Polanco: Existe aquí un grupo de vitrinas semi-desmantelado, sin vidrio ni iluminación, por lo que no se pueden contar exposiciones realizadas hasta la fecha. Sin embargo resulta ser uno de esos lugares interesantes para presentar un proyecto que contemple un medio alternativo de montaje y de protección de las obras.<sup>61</sup>

Mixcoac: Antes de salir de los torniquetes no hay lugares de exposiciones, pero justo a la salida del lado que conecta con los paraderos de camiones, hay una serie de vitrinas en cierto estado de abandono. De ellas solo están la estructura, faltando los vidrios y los sistemas de iluminación. Podría pensarse en otras maneras de uso de esta vitrina, no como suelen usarse las demás del sistema.

Barranca del muerto: A la salida del costado oriental, se encuentra un conjunto nuevo de vitrinas artísticas, dividido en tres partes.

<sup>61</sup> Un proyecto con algunas de estas características de montaje fue presentado por mi y aun esta en proceso de estudio por parte de la unidad de cultura del STC. El eje conceptual de dicha propuesta es justamente parte de esta tesis y se estudiará en el capítulo 3.

## **LINEA 8 GARIBALDI - CONSTITUCIÓN 1917**

Esta línea se caracteriza por tener dos tipos de estaciones principalmente, las subterráneas y las que dan a la calle. En las primeras, se encuentran un muy buen conjunto de murales mosaico, de acuerdo al tema de cada parada del metro. Estos mosaicos se pueden contar como uno de los aportes entre diseño, arte y arquitectura mejor planeados en todo el STC.

Como caso particular, cabe mencionar la estación de Bellas Artes, que no cuenta con dichos mosaicos, pero en su amplio pasillo de acceso a los andenes, se encuentran la serie de murales Francia-México, realizada por Rodolfo Morales y Jean Paul Chambas, inaugurados en 1998.

Adicionalmente esta estación tiene vitrinas artísticas, en la zona de conexión con la línea 2.

Las estaciones que dan a la calle, no cuentan con ningún tipo de espacio diseñado expresamente para exposiciones.



## **LINEA 9 TACUBAYA - PANTITLAN.**

Tacubaya: Ubicados en los muros de las escaleras que llegan a los andenes, se puede apreciar una serie de pintura mural sobre temas de la historia prehispánica (máscaras, guerreros, deidades, etc.). El conjunto resulta interesante por el aprovechamiento de los espacios que ha dejado la arquitectura y por la atmósfera que le impone al lugar. En algunos momentos recuerda al estilo y a la intención de los murales de la estación Copilco.

Chabacano: En dos muros altos, que son visibles desde los pasillos de conexión y desde el anden dirección Tacubaya, se han ubicado los mosaicos-pintura, de Jose de Guimares, donados por el Metropolitano de Lisboa al STC. Esta pareja de obras, aporta un valor adicional a la arquitectura, generando un espacio más agradable al usuario.

Centro Médico: En el pasillo de conexión hacia la línea 3 hay un conjunto de vitrinas artísticas, de cuatro

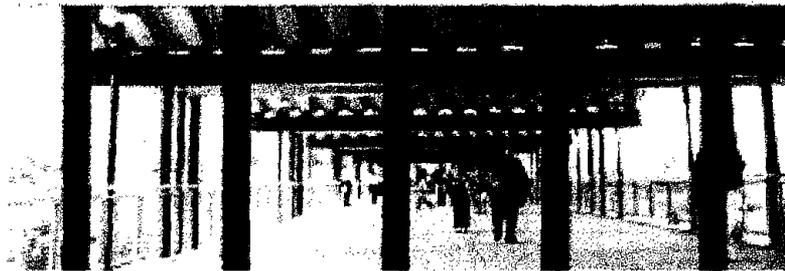
partes, dos por cada pasillo principal. Su largo no es significativo, pero como grupo permitiría un recorrido que en algún momento podría interesar al usuario.

Jamaica: Esta estación cuenta con un conjunto de 4 vitrinas, ubicadas a lo largo y en paralelo a uno de los andenes, en total suman una buena extensión, posibilitando exposiciones grandes.

Mixihuca: Aquí existen de manera permanente una serie de trabajos de carácter tridimensional, mapas en relieve de la zona, bloques geométricos amarillos y estructuras metálicas, así como esculturas altar, donde constantemente se ubican ofrendas florales. El tema está en directa relación con la simbología de la cual toma el nombre la estación.

### **LINEA A PANTITLAN - LA PAZ.**

Por ser una línea de unas características diferentes a las demás, es difícil encontrar en ella las típicas vitrinas artísticas, o los espacios de exposición en los andenes. Sus estaciones son abiertas, a nivel de la calle y sus trenes más pequeños que los normales de 9 vagones. Sin embargo, se hizo un intento de vitrinas en la estación terminal de Pantitlan, pero estas nunca se concluyeron. Por otra parte, los trenes nuevos, tienen avisos electrónicos, de texto e imagen, que en sí mismos sugieren la posibilidad de ser usados como divulgadores culturales, cosa que hoy no se hace.



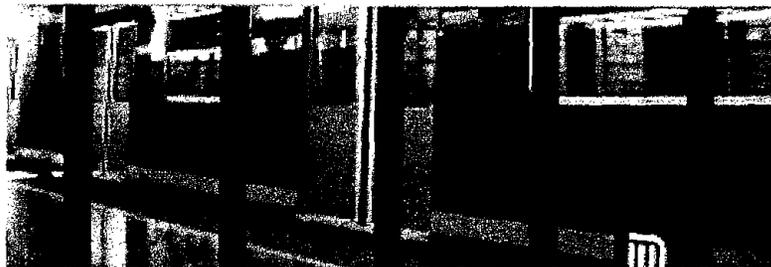
### **LINEA B BUENAVISTA - CIUDAD AZTECA.**

Sus ejemplos artísticos se asemejan a los de la línea 8. Unas estaciones, tienen coloridos mosaicos, en relación al lugar y nombre de cada una, mientras que otras carecen totalmente de esto. Los mosaicos de estaciones como Buenavista, Tepito, Lagunilla, Garibaldi, Morelos, son en mi opinión un conjunto muy bien logrado en cuanto a diseño. Un estudio minucioso de estos murales, sería un aporte enriquecedor para la historia del metro. Varios de ellos refieren directamente a la identidad nacional y urbana, dando a los usuarios locales y extranjeros, puntos de referencia y datos básicos importantes.

Adicionalmente tres estaciones de la línea cuentan con espacios de exposiciones. Garibaldi, tiene dos vitrinas en paralelo, pequeñas, pero ubicadas en un lugar de alto tráfico peatonal. San Lázaro, permite exponer en la planta baja de la bóveda principal, tanto en sus paredes como en un grupo de vitrinas con paredes de vitrobloc. Finalmente Morelos, tiene una sola vitrina, en el andén opuesto a su largo mural de mosaico.

### 2.2.2 A manera de conclusión local.

Como se ha podido ver a lo largo de esta investigación de las manifestaciones y las posibilidades artísticas en el STC, es necesario anotar aciertos y dar sugerencias para de alguna manera marcar caminos futuros. El metro de la Ciudad de México, refleja la ciudad misma en su diversidad, en su orden especial y en su desorden también. Si quisiéramos tener una imagen única clara de todo el sistema no sería posible lograrla. Es quizás posible lograr imágenes parciales, y entender el carácter de diseño de una línea en particular, pero de una a otra hay variaciones importantes, que lejos de ser un inconveniente, dan un valor de diversidad, que como ya lo he anotado, es una de las esencias especiales de esta urbe.



Lineas como la 8 y la B, con sus mosaicos, ofrecen una imagen ordenada y planeada de la unión entre arte y arquitectura. Lineas como la A, están allí esperando propuestas nuevas, que no requieran de las convencionales vitrinas o mamparas.

El tema de las vitrinas es un punto aparte. No podemos negar su convencionalidad su diseño simple y su conveniencia a la hora de pensar en la seguridad de una exposición que será de carácter masivo. A pesar de esto, o quizás por esto, la vitrina convencional, ha permitido toda clase de manifestaciones, desde la tradicional pintura y escultura, hasta la instalación, la divulgación sencilla de un tema, o el performance.

El metro como un sistema donde también se intercambia cultura, es uno de los espacios

que deberían llamar la atención cada vez más seriamente a los artistas jóvenes. Su carácter público no lo tiene usualmente ninguna galería ni ningún museo. Este carácter de apertura, lleva también a pensar en que todo es válido allí adentro, cosa que resulta coherente con una idea democrática. Por otra parte, también crea un panorama de expresiones variables y para todos los gustos, donde se capta público tanto para enseñarles algo como para cuestionar asuntos políticos y sociales.

Sinceramente espero, como artista y como usuario del metro, que esta pluralidad continúe, pero que a su vez se corran de alguna manera más riesgos, con propuestas audaces en el campo de lo artístico. El público aprecia la buena pintura o la escultura preciosista, pero su cultura visual está lista para nuevas imágenes, nuevas propuestas de interacción y de reflexión, y si no lo está, estos espacios en el metro son los más idóneos para experimentar con nuevos observadores, para mostrarles cosas distintas que de otra manera no verían ni siquiera en los museos.

La relación entre lo cotidiano y el metro, es un punto adicional que se debe considerar también. La especificidad de los públicos de una u otra estación, la especificidad del momento actual, de la problemática de la gente y el mundo, podrían enriquecer las propuestas. Es necesario un programa de exposiciones, como se hace en cualquier otro espacio cultural, pero debe existir una flexibilidad al momento y a lo que podría ser interesante mostrar en lugar de algo que ya se tenga programando de antemano.

El panorama para los artistas no debería limitarse solamente a las vitrinas. ¿A quién no le gustaría ver obras de arte actual, itinerando por los vagones?, o ¿Obras sonoras en los altavoces de las estaciones? Las mamparas de carteles también son un soporte importante, dejado atrás porque quizás su acceso no implica un trámite en difusión cultural sino en otro despacho. La luz del metro, sus sonidos, sus boletos, sus mapas, su gente, es un espacio apenas explorado por el arte urbano.



Hay que apoyarse en las posibilidades que tiene el STC, en su carácter de espejo del mundo de la superficie, en su violencia y en su poética cotidiana. Si para el antropólogo

francés Marc Augé, estos son unos No-lugares,<sup>62</sup> acaso una de las tareas que ha cumplido el arte en el metro, ¿no es darle un carácter de lugar a algunos espacios especiales del sistema? ¿Cómo es posible que la gente anónima se detenga más ante las vitrinas?, o ¿cómo hacer que esta gente ya no sea tan anónima e importen más unos a los otros?. Hay que cambiar la mirada sobre la rutina.



Un viaje en el metro, puede ser un descubrimiento. A la vuelta del pasillo, pueden existir más preguntas y algunas respuestas. Los artistas urbanos deben tener en su lista de prioridades de investigación los medios masivos de transporte, y deben usarlos como una herramienta de investigación de las ciudades. Yo he dejado en gran parte el óleo y el pincel o aquellos otros elementos que nos estigmatizan como artistas para tomar ahora el metro, quizás vuelva luego, o tal vez sea la gente que recorre la ciudad, la que se decida a tomar el papel en sus manos, o la que se lleve una idea a su casa, con la que pueda cambiar su manera de ver la vida.

¿Dónde se guarda la historia de las exposiciones en el metro? ¿Será necesario construir un museo real o virtual de todo esto?. Por el momento, dejo a quien sea útil, un catalogo de imágenes del estado actual de la situación, una especie de corte de cuenta, un saldo a favor, que debe ser ampliado y reinvertido.

---

<sup>62</sup> Marc, Augé. *Los No Lugares. Espacios del anonimato (Una Antropología de la Sobremodernidad)*. passim.

### 3. RECORRIENDO LA CIUDAD, HABITANDO LO COTIDIANO.

Nos aburrimos en la ciudad, ya no queda ningún templo del sol. Entre las piernas de mujeres que pasan, los dadaístas imaginaban una llave inglesa y los surrealistas una copa de cristal. Eso se ha perdido. Sabemos leer en los rostros todas las promesas, el último estado de cada morfología. La poesía de los carteles duró veinte años. Nos aburrimos en la ciudad, debemos ensuciarnos hasta el cansancio si queremos encontrar aun algún misterio en los anuncios callejeros, último reducto del humor y de la poesía. Gilles Ivain<sup>63</sup>

La Merced, 11:40 AM. Medio kilo de romeritos, 15 por 10 de nopales. Una vez más voy al mercado en lugar de ir a la tienda de arte. Me pregunto si aun tengo en la despensa suficiente salsa de soya o si el cous cous llevado a Francia por los árabes y traído a México por Carrefour, alcanzará para dos porciones. Son ya 25 meses en esta ciudad, recorriéndola, cocinando y hablando. Soy de aquí y soy de allá, derivo por calles buscando la pista para un trabajo que quizás esté haciendo con el solo acto de caminar.

Es ya medio día en el Distrito Federal, la hora para lavar los alimentos y hervir el agua. Aceite de oliva español y un sartén chino, ya casi todo está listo para la invención de hoy. No hay receta, no hay prescripciones, será de nuevo la comida experimental que no se repetirá mañana. A dos puertas de aquí, también se cuecen habas, todos tendemos a esas artimañas y a la sorpresa táctica con las que intervenimos el orden construido por el "fuerte". Sobreponemos nuestras maneras a otras maneras, sin salir del sitio donde nos corresponde vivir instauramos la pluralidad y la creatividad.

Al salir a la calle escamoteo el espacio que me dejan los ambulantes. Me valgo del atajo de los pasajes comerciales o de los almacenes con doble entrada. El orden urbanístico ha roto las calles en pro de una mejor ciudad, el desorden ordenado de los ambulantes, aveces tácticos y más estratégicos cada día, deja un pequeño espacio para transitar, de la ciudad institución urbanística a la academia institución del conocimiento. La ley del lugar nos dicta la obediencia, más aun si ahora hay cámaras de vigilancia. Sin embargo siempre queda valerse de los intersticios de las clases para planear la disidencia, salir de aquí para volver mejor. Enuncio mis ideas y escucho las de otros. Mi lenguaje ha cambiado, mi retórica es distinta.

Ahora que estamos "en el campo de visión del enemigo"<sup>64</sup> y sin lugar propio, se agudiza

<sup>63</sup> Gilles, Ivain. *Formulario para un nuevo urbanismo*, en Libero, Andreotti y Javier, Costa. op.cit. p. 14.

<sup>64</sup> Michel, De Certeau. *De las practicas cotidianas de oposición*, en Paloma, Blanco, y Jesús, Carrillo et. al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. p. 401.

nuestra creatividad. No queremos reglas, no queremos más jueces que la confianza en el otro. Queda la astucia, queda la táctica, quizás como "último recurso", con la ausencia de poder, nos oponemos al poder como precondition.

Habitar, circular, hablar, leer, caminar o cocinar, todas estas actividades corresponden a las características de las artimañas y las sorpresas tácticas del "débil" en el orden establecido por el "fuerte", un arte de tantear en los dominios del otro, una sabiduría del cazador furtivo, maniobras pluriformes y moviidades, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros.<sup>65</sup>

A la estrategia convocada respondemos con una organización de esfuerzos que da prioridad al tiempo compartido. Cazamos las ideas en los pasillos, no esperamos que las inscriban y las sellen en una oficina. De la academia vuelvo a la calle a maniobrar en el espacio ocupado, mi deseo se ve enturbiado por las acciones e imposiciones de los otros. Antes de seguir hacia Tenayuca, recuerdo dos frases situacionistas, lo que veo parece ser el producto del fracaso del "Gran Arquitecto" o tal vez estemos viviendo una pesadilla.

Cambio de parecer: Tomaré el metro en lugar de caminar. La ventanilla será lo que me permita ver, y el riel lo que me permita atravesar, dos modos complementarios de separación.<sup>66</sup> ¿Qué me es posible hacer dentro de la burbuja naranja?, ¿voy sencillamente de un lugar a otro sin pensar en las posibilidades que esto tiene? Me detengo mientras el tren avanza, los medios de transporte ya no serán tan imprescindibles para los desplazamientos. A su función inicial se debe añadir una nueva función: pasar de ser instrumentos de trabajo a ser instrumentos de juego.<sup>67</sup>

La nueva ciudad situacionista es un proyecto ideal de liberación. El urbanismo visto como una pesadilla debía ser desviado desde la apropiación cotidiana. Los situacionistas creían que era posible transitarla a la *Deriva*, es decir de un modo experimental, fugaz, diverso, donde se tuvieran en cuenta las condiciones específicas de cada lugar, con el fin de desviar todo tipo de condicionamientos y de elementos prefabricados. Ir a la *Deriva* equivaldría a construir una situación nueva y distinta cada vez que nos encontramos en la ciudad. Una ciudad sumada a otra y a otra, conectadas por puentes psicogeográficos, que nos permitieran ir de isla en isla.<sup>68</sup> Defendían también la posibilidad del surgimiento de un nuevo tipo de hombre: El *homo ludens*. El juego sería entonces una de esas vías de defender la libertad y de reapropiarse de los espacios perdidos en el control. Surgiría entonces una nueva sociedad lúdica opuesta a la utilitarista.

<sup>65</sup> Ibid. p. 405.

<sup>66</sup> Michel, De Certeau. op.cit. p. 124.

<sup>67</sup> Constant. *New Babylon*, en Libero, Andreotti y Javier, Costa. op.cit. p. 159.

<sup>68</sup> La psicogeografía, refiere a un estudio de los efectos del medio sobre la afectividad de los individuos.

Constant llamó a este nuevo proyecto de ciudad *New Babylon*. Aunque arquitecto de formación, dedicó gran parte de su vida a estudiar las formas de proceder de grupos como los gitanos, a partir de lo cual formularía lo que se conoce como *Urbanismo Unitario*.<sup>69</sup> Su modelo de ciudad buscaba contener el espacio social necesario para promover los encuentros y la relación con otros seres. La sociedad lúdica era entonces un sitio donde se superaba la utilidad y la función impuesta por un tipo anterior de urbanismo. Hablaba entonces de una construcción personal de la propia vida. Donde la palabra libertad va necesariamente unida a la de creatividad.<sup>70</sup>

Aquí podemos ver una serie de posibilidades para el Arte, existiendo una relación con lo que Michel de Certeau llama *tácticas de oposición, y la invención de lo cotidiano*, allí donde lo táctico es lo opuesto a lo estratégico. Las instituciones, tienen su espacio propio de control, en el que planifican la acción de otros. Esto es un comportamiento estratégico, que busca delimitar o suprimir la libertad, condiciona y crea un espectáculo que nos deslumbra, con el único objetivo de no dejarnos ver que hay más allá. Lo táctico refiere a la operación de los usuarios, es decir, a eso otro que hacemos con lo que el sistema nos da. De Certeau ve que la liberación que proponían los situacionistas ya se está dando y que *New Babylon* coexiste con la sociedad de control.

Esto quizás sea un juego, mi retórica anda, del Zócalo a Villa de Cortes, de allí a Mixcoac. A lo que este capítulo 3 refiere es a los proyectos artísticos personales que se articulan con la investigación. Tres espacios surgen de allí como los detonadores de esos proyectos, el primero el STC (metro), el segundo la ciudad recorrida, es decir el lugar urbano practicado en busca de volverlo espacio, y finalmente mi cotidianidad. El texto de Michel de Certeau aparece en esta historia en un punto necesario donde deben ser justificadas ciertas acciones. Mi investigación es un relato de los recorridos, una fabricación de espacio, una organización del andar.

En cada recorrido existe una sintaxis similar a la que se ejecuta al hablar. De Certeau pone en paralelo el uso de la ciudad y el uso del lenguaje: "El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (speech act) es a la lengua o a los enunciados realizados"<sup>71</sup>, de esta manera propone el término de *retóricas caminantes* o el de *enunciaciones peatonales*. El arte de dar vuelta a una frase tendrá su equivalente en dar vuelta en un recorrido, "el espacio geométrico de los urbanistas y arquitectos parecería funcionar como el "sentido propio" construido por

<sup>69</sup> "**Urbanismo Unitario** Teoría del uso conjunto de las artes y técnicas que participan en la construcción integral de un medio, en relación dinámica con determinadas experiencias de comportamiento". Libero, Andreotti y Javier, Costa. op.cit. p. 70.

<sup>70</sup> Ibid. pp. 154-170.

<sup>71</sup> Michel, De Certeau. op.cit. p. 110.

los gramáticos y los lingüistas a fin de disponer de un nivel normal y normativo al cual referir las desviaciones del "sentido figurado".<sup>72</sup> Sobre aquel lugar del otro, por muy panópticamente organizado que sea, el caminante ejerce su táctica, creando su propia retórica espacial, fragmentando la ciudad y creando sus historias en el andar. La nueva ciudad es metafórica y creada en el desplazamiento.

De esta forma es cada vez más clara la relación que puede establecerse entre los textos situacionistas y la *invención cotidiana* de De Certeau. Los dos discursos ven al urbanismo como un sistema estratégico, como una construcción normativa que deja muy pocos espacios para oponerse. Constant apela al juego como mecanismo liberador, mientras que De Certeau, aunque recurre a mencionar las posibilidades de vivir el espacio como en la infancia, hace énfasis en que el uso cotidiano es liberador aquí y ahora. De una u otra manera la liberación está en el hacer, la retórica peatonal tiene su equivalente en la deriva situacionista y las dos buscan ser apropiadas y puestas en uso en los trabajos personales que incluyo en esta tesis.

El lugar es estable y el espacio móvil. En el primero impera la ley de lo propio, en el segundo la ambigüedad de una realización. Pensemos en el STC y en sus distintas normas, pensemos en su uso convencional y en sus posibilidades lúdicas. Ahora reescribamos las reglas y entremos al sistema a perdernos o a encontrarnos con los otros. ¿Por qué no convertir el mapa del sistema en un esquema de recorridos, los de un día, los de un mes o los de un año? Desviemos los elementos prefabricados, pensemos que viajar es un dibujo.

Para el párrafo anterior, dos títulos y una cita. "El situacionista considera a su entorno y a él mismo como hechos plásticos".<sup>73</sup> *El juego y Un año en el metro.*<sup>74</sup>

En el Zócalo de nuevo me dispongo a caminar hasta Ciudad Universitaria buscando la avenida de los Insurgentes en el día del trabajo. La Plaza de la Constitución está llena de gente, hoy son trabajadores sindicalizados, mañana grupos de religiosos esperando al resucitado. El lugar una vez más será practicado y vaciado al atardecer. Sobre la geografía del poder se articula una nueva, la de los deseos y las luchas. El lugar, palimpsesto por excelencia, es sinónimo del proyecto incompleto de algún arquitecto, del monumento que se quiso, sólo quedo el zócalo, "los objetos también, y las palabras son huecos. Allí duerme un pasado, como en las acciones cotidianas del andar, comer o el acostarse, donde duermen antiguas

---

<sup>72</sup> Ibid. p. 113.

<sup>73</sup> Libero, Andreotti y Javier, Costa. op.cit. p. 107.

<sup>74</sup> Los dos últimos son títulos de trabajos personales que justamente buscan ser apoyados por los textos situacionistas y por la invención de lo cotidiano de Michel De Certeau. De los dos hablaré a profundidad más adelante.

revoluciones.<sup>75</sup>

Del recorrido me queda un relato, las imágenes que pueden construir otra historia y los objetos recolectados. El primero crea un "teatro de operaciones" más que fijar simplemente el viaje en una descripción, no traslada lo caminado al campo del lenguaje, sino que organiza el andar. Las aventuras narradas "hacen el viaje antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan".<sup>76</sup> El conjunto de imágenes articulan una cultura visual del recorrido, apoyan al relato o forman uno nuevo, dada su característica ligada al inconsciente óptico. Lo recolectado abre otra vía de narrar, el tiempo puede ser medido en objetos, se puede caminar sin rumbo y encontrar lo que se busca.<sup>77</sup>

*Y la piscina de la Rue des Fillettes. Construyendo la equidad. Y la comisaría de policía en la Rue du Rendez-vous. No somos agencia. La clínica médico-quirúrgica y la agencia de colocación gratuita en el Quai des Orfèvres. Auxíliame en diferentes actividades de un despacho. Las flores artificiales de la Rue de Soleil. Entre Colima y Durango. El Hotel de las Caves de Chateau, el bar de L'Océan y el café del Ir y Venir. Arriba de mueblería "Frey". El Hotel de L'Époque. No lo rompan.*

*Y la extraña estatua del doctor Philippe Pinel, benefactor de los perturbados, en los últimos atardeceres del verano. Explorar París. A dos cuerdas de la glorieta de los Insurgentes, frente al VIP'S. Si tu cumples, ¡te cumplimos!. Recorrer el DF.<sup>78</sup>*

El arte de hacer que propone analizar De Certeau, y el juego situacionista son el modelo operativo que ejecuto diariamente con el objetivo de sustentar mi propio quehacer artístico. Mi creación, trabajo y vida, se combinan en una historia del arte urbano y de la ciudad que hoy habito. Si "el pintor es un creador solitario que se confronta solamente a las reacciones ajenas una vez terminado el acto creador. Para el "New-Babilonio", en cambio, el acto creador es también un acto

<sup>75</sup> Michel, De Certeau. op.cit. p. 120.

<sup>76</sup> Ibid. p. 128.

<sup>77</sup> Los objetos recolectados a los que me refiero, abren la posibilidad de otro proyecto artístico que llamo *Un día de trabajo*. En él se incluyen la recolección de volantes de empleo, pegados en el mobiliario urbano, así como también el establecimiento de un paralelo entre un tiempo laboral y el número de objetos recolectados. Un día de trabajo de ocho horas, es traducido a la labor del artista de recolectar ocho de estos volantes de ofrecimiento de empleo. La colocación de estos volantes por toda la ciudad constituye un factor importante en lo observado en casi cualquier recorrido que se haga en ella. Adicionalmente es el signo visible de un modo de ser estratégico sobre el cual se actúa tácticamente. Varios de los empleos así ofrecidos no son más que una pantalla que disfraza un negocio fraudulento. Al recolectarlos y coleccionarlos, se rompe su intención inicial, lo cual tiene que ver con ese "valerse de", o el escamoteo.

<sup>78</sup> Los textos en *itálicas* corresponden a : Gilles, Ivain. *Formulario para un nuevo urbanismo*, en Libero, Andreotti y Javier, Costa. op.cit. p. 14. Los textos en tipografía normal, son tomados de algunos de los volantes de empleo recolectados el día 1 de Mayo de 2002, durante el recorrido Sur (Zocalo - Ciudad Universitaria).

social: una intervención directa en los asuntos sociales que suscita una respuesta inmediata....(él) esta en contacto con sus semejantes en cada momento de su actividad creadora”<sup>79</sup>

*Calle 4 con Vallejo, colonia Progreso Nacional. Un pequeño parque con sillas blancas de cemento, ubicadas para que la gente hable mirándose. Unas más bajas, otras pequeñas, algo desbaratado pero ahí está. Sigue el parque, ahora acompañado de lo que parecen ser animales en cemento, la nueva fauna que disfrutan los niños. “Módulo 28 de información. Secretaría de protección y vialidad” y una parada de camiones que van al metro Chapultepec y al metro Normal. Al fondo un puente alto.*

*El puente me está marcando la salida a Querétaro, o hacia la derecha a Eje Central. Cuatro de la tarde Anillo Periférico a 100 metros. A lo lejos un cerro con casas grises, ahora tal vez este cerca de la periferia. A mi izquierda un edificio baldío abandonado, un territorio de grafiteros y a la derecha una bodega de la Comercial Mexicana*

*Pirámide de Tenayuca, donde el tiempo se detiene. 4:12 pm. Inicio mi regreso.<sup>80</sup>*

Terminadas estas líneas haremos de comer, se pensará en una exposición colectiva y prepararé los materiales para dar empleo mañana. “El arte es un estado de encuentro”.<sup>81</sup> Frente a frente me juego este día, desde el despertar y la mesa servida, hasta el momento en el que salga a la calle, para cruzar mi mirada con la de otros. Cada paso y cada frase, encadenan mi invención, mi historia cotidiana de letras mudas, de tiempos idos. Cazo furtivamente la imagen que se me escapa en el último parpadeo de unos ojos negros, practico mi lugar, sobrepongo mi geografía.

<sup>79</sup> Constant. *New Babylon*, en Libero, Andreotti y Javier, Costa. op.cit. p. 163.

<sup>80</sup> Fragmento del texto que transcribe el audio grabado por mi durante el recorrido Norte (Zócalo-Tenayuca.) Abril 4 de 2003. México D.F. Hace parte de las investigaciones de campo del capítulo 2, al igual que el recorrido mencionado anteriormente, desde el Zócalo a Ciudad Universitaria. Ver Anexo B.

<sup>81</sup> Nicolas, Bourriaud. *Estética Relacional*, en Paloma, Blanco y Jesús, Carrillo et. al. op.cit. p. 433.

### 3.1 PROYECTOS SOBRE EL SISTEMA DE TRANSPORTE COLECTIVO.

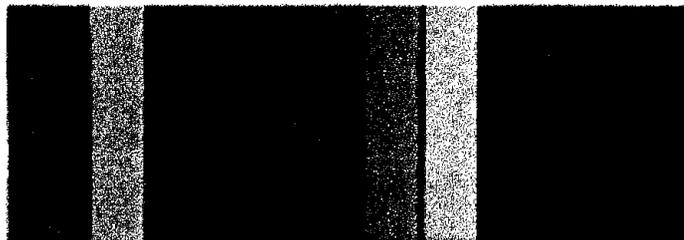
#### 3.1.1 *Metro dibujos.*

El surgimiento de esta idea está en estrecha relación con una práctica observada en la Ciudad de México. Parte de una apropiación táctica y también configura una intervención de ese mismo tipo. No es inusual que en caso de necesidad la gente use un boleto del metro como lugar para anotar recados cortos o números telefónicos, uso que nos recuerda y pone en evidencia algo tan sencillo pero a su vez lleno de posibilidades: antes que cualquier otra cosa el boleto del metro es un trozo de papel.

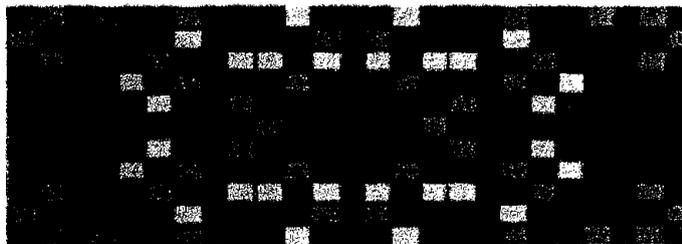
De esta verdad reafirmada al ver a un usuario común y corriente escribiendo sobre su boleto, surge esta reflexión sobre el dibujo y la intervención a partir de él en la ciudad. Un soporte, unos pigmentos, un diseño, un fin. Uniendo los términos anteriores de manera apropiada nacen los *Metro dibujos*.

El soporte de la acción es entonces el papel que conforma el boleto del metro. Por comodidad y asuntos de formato y diseño, se ha decidido no usar un boleto único sino utilizar las tiras de cinco, que en total miden 15,5 \* 5,5 cm. Su fondo es blanco cruzado por 5 bandas verticales de color café. Lo anterior es ya por si mismo un diseño de repetición con un ritmo, un contraste y un color propio. Podríamos pensar este boleto inicial como el *Metro dibujo* mínimo que servirá de pauta para los siguientes.

Como materiales pigmento inicie explorando con marcadores solubles en alcohol y agua, de tal manera que fuera fácil controlar el trazo para posteriormente combinar nuevos colores a partir de la superposición de capas. Luego se usaron lápices grasos buscando efectos cromáticos nuevos, con un poco más de colores y combinaciones. Esta etapa del trabajo recibe el nombre de la de "bandas de color" ya que se encuentra visualmente muy cercana a lo que en la historia del arte occidental se llama *pintura de campos de color*.



Siguiendo con la exploración de materiales, paso al uso de plumines delgados y plumas de distinto color, y en diseño llego a las composiciones reticuladas. Esta etapa "la de la retícula" tiene igualmente un paralelo y un arraigo en el Arte moderno<sup>82</sup>. Su carácter de nuevo y viejo, a la vez original y repetitivo es interesante si se piensa en que las series de boletos son básicamente iguales pero fijándose con detenimiento, todo boleto es distinto a cualquiera, más aun, al intervenirlos por medio del dibujo. Estos objetos entran en ese campo de lo único de forma más clara, pero por su sencillez en la construcción y la carencia de virtuosismo en la ejecución, son potencialmente susceptibles de repetición. Asunto que se hará mucho más patente con las técnicas de reproducción que se usan en las series finales del proyecto.



Las siguientes etapas pueden nombrarse como "fotográficas" o "digitales", y tal como se indica en ellas la configuración del diseño y la técnica de realización se han modificado dando paso al uso de la cámara digital, el computador y la impresora de inyección de tinta. Las imágenes de los últimos *Metro dibujos* se pueden dividir en dos grupos: El primero parte de las tomas a los distintos murales de mosaicos de las líneas 8 y B, y el segundo de fotografías de zonas y elementos característicos del Sistema de Transporte Colectivo.<sup>83</sup>

Las fotos de los mosaicos fueron trabajadas y ajustadas al formato de los boletos, fragmentadas algunas o unidas en secuencia otras. El paso de los *Metro dibujos* reticulados a estos, tiene un punto intermedio donde la retícula equivale a la cuadrícula real de los mosaicos. El eslabón es el *Metro dibujo* de la estación Escuadrón 201, del que se hicieron dos versiones siguiendo un poco los resultados del Arte Pop.

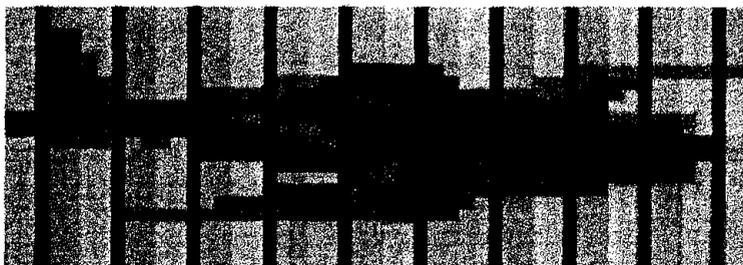
Los *Metro dibujos* fotográficos son un punto donde lo serial regresa de manera clara, tanto que dentro de las opciones que deja abiertas este trabajo se encuentra el proponer al mismo STC la realización de sus propias series a partir de estos prototipos.<sup>84</sup> La gestión

<sup>82</sup> Rosalind, Krauss. op.cit. pp. 23 - 27.

<sup>83</sup> Las imágenes usadas en esta etapa son producto del archivo resultante de la investigación en el STC que se ha reseñado en el capítulo 2.

<sup>84</sup> El Sistema de Transporte Colectivo usualmente a cambiado el diseño de sus boletos cada edición de aniversario, pero este cambio sólo involucra la parte frontal del boleto y no su reverso.

de una idea como la anterior, su seguimiento, la consecución de patrocinio y su realización son asuntos que por el momento se salen del alcance de esta tesis.



Después de haber visto los factores formales, hablemos de las implicaciones conceptuales del proyecto. La primera de ellas es el carácter de intervención lo cual tendría que ver con ese tercer punto del mapa conceptual para el arte urbano. En éste caso la intervención no sucede en la ciudad como espacio sino en uno de sus aspectos/objetos cotidianos. Del boleto blanco se pasa al boleto intervenido. No es una intervención de amplia visibilidad, lo que sería visible en caso dado, es la documentación del proyecto en una exposición artística, no el boleto que intervenido fue usado para viajar.

Este proyecto puesto a la vista del público plantea más que cualquier otra cosa, la posibilidad de seguir interviniendo. Siembra la idea de usar lo cotidiano de una manera más creativa, muestra que el arte puede entrar en cualquier espacio haciendo posible una ampliación de nuestro día a día.



Una segunda vía de desarrollo conceptual es aquella que se relaciona con la modificación de función de un objeto. Esta reflexión toca aspectos propios del arte contemporáneo como la apropiación, el valor de uso y de cambio, o la incursión de lo extra-artístico. Un boleto del metro que ha sido dibujado se convierte en un objeto sobre el que ha operado una expansión del campo de su significación y de espacio de circulación. Su posición dentro de la cultura ha cambiado sin dejar de tener la ubicación que tenía antes. Es arte y es objeto utilitario a la vez. Puede ser coleccionado como una obra cualquiera o puede seguir

siendo aquello que te permita viajar en el metro. En este último caso es fraccionado, pero igualmente se puede coleccionar o continuar usandolo hasta desaparecer, evento en el que al final el dibujo ha sido cambiado por viajes, es decir por acciones cotidianas de recorrido, que en la trama urbana establecen un patrón de desplazamiento el cual puede ser a su vez un dibujo de **líneas** en el plano de la ciudad, manteniendo un previo marco de control, aquel que impone la ruta del metro. Su valor de uso son 2 pesos, su valor para la cultura puede llegar a ser mayor y sin embargo también es prohibida la reventa.

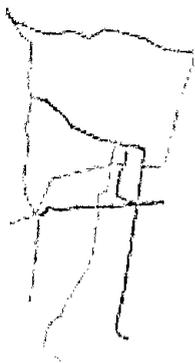
Este punto limite entre lo artístico y lo cotidiano es uno de esos aspectos importantes y que quiero resaltar de este proyecto. En ese factor los *Metro dibujos* se alinean con varias propuestas actuales que usan lo que está más a la mano y rutinariamente vemos, para hacer de ello un espacio de reflexión.

### 3.1.2 Un año en el metro.

Hay que pasar de la circulación entendida como trabajo añadido a la circulación entendida como placer.

Guy Deborg.<sup>85</sup>

En un principio establecí una relación muy cercana entre los dibujos en los boletos y esta nueva serie de dibujos urbanos. Aquellos *Metro dibujos* que no fueron coleccionados se cambiaron por viajes en la ciudad. La suma de todos esos viajes en un periodo de un mes es lo que constituye una de las 12 partes de la serie total de este trabajo.

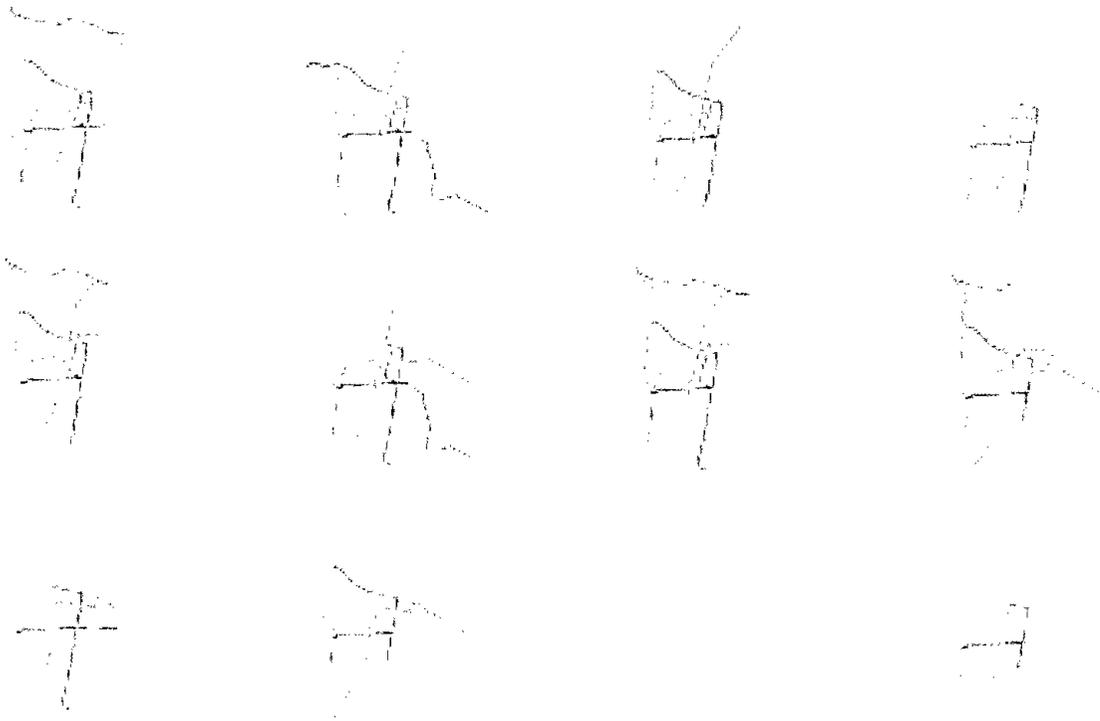


Desde Septiembre de 2002 hasta Agosto de 2003, cumplí con la tarea de registrar mi paso por la ciudad a través del metro. Las anotaciones textuales se convertirían posteriormente en un gráfico de líneas de metro que equivaldría a los puntos por donde mi cuerpo pasó en la ciudad. Cada dibujo mensual se une con los otros formando un

<sup>85</sup> Libero, Andreotti y Javier, Costa. op. cit. p. 81.

políptico de 12 partes. Ningún texto, ningún dato extra aparte del título. Este es un trabajo condensado donde cada línea de cartografía fue producto de transitar, un recorrer diario que ahora se ve como una acción plástica en proceso continuo. Visto en términos artísticos esta obra es el registro visual de una serie de acciones. La cartografía de un performance cotidiano, la ruta de una exploración urbana.

Si buscamos relaciones con la historia del arte podemos ubicar esta propuesta en esos límites entre el arte y la vida que tanto interesaron al movimiento *Fluxus*. Muchas de las obras de dicho movimiento concluían con el registro de acciones fuera del medio del arte. En particular parte de la obra de George Maciunas contiene estudios de desplazamientos de personas específicas por periodos de tiempo determinados. El resultado visual eran mapas a los que se le superponían líneas de movimiento, rutinas personales en la trama urbana, de la casa al trabajo, del trabajo a sus lugares de esparcimiento, etc.



*"Un año en el metro"*  
*Septiembre 2002 - Agosto 2003*  
*México DF.*

La obra en la mayoría de los casos, en realidad se ubica en otra parte y no en su registro, del cual se pueden interpretar algunos aspectos, pero no reconstruir por completo la acción y sobre todo sus sutiles variaciones diarias. Más que visuales, muchas de las obras *Fluxus* eran participativas, activas, musicales, o de proceso. Lo que se puede ver de ellas hoy en los museos funciona como detonadores de otras ideas y sobre todo cuestionan la pasividad del espectador forzándolo a que él mismo lleve lo que vé al plano de la acción que lo produjo.

Con *Un año en el metro* sucede algo muy similar. A simple vista es un conjunto más o menos ordenado de líneas de color. En un segundo momento de lectura y con el título como ayuda, dichas líneas son vistas como parte de los mapas del STC. Sólo en una tercera lectura el fondo blanco es la ciudad, espacial y temporalmente dividida y las líneas son la ruta de una persona en su diario recorrer por dicho territorio.

Como en los *Metro dibujos* el aspecto conceptual en juego es la transformación de un hecho urbano cotidiano en un fenómeno artístico. Un viaje en metro como una forma real y efectiva de ejercer una capacidad creadora. Mi intervención como artista no busca ser la única válida, sino que abre la posibilidad de que otros tomen su diario recorrer como materia prima de la creación.

7

Cercano a lo anterior podemos encontrar otra serie de trabajos muy presentes en el arte actual. Aquellos que revaloraron desde el arte acciones tan banales como hacer aseo, cocinar, cuidar el jardín o atender un comercio.<sup>66</sup> Combinando estas acciones con una fuerte reflexión sobre los contextos el arte ha borrado desde otras vías esa brecha que tanto le preocupaba a *Fluxus*, aquella entre el elitismo del artista genio y la vida común.

*Un año en el metro* tiene también una implicación a nivel de historia personal ya que  
<sup>66</sup> Los ejemplos de lo anterior podrían ser muchos, quiero recordar dos que había mencionado antes en otros contextos y que de alguna manera son pioneros al respecto: Mierle Laderman Ukeles y su *Arte de mantenimiento* y Gordon Matta-Clark con su experiencia en *Food*.

indirectamente esas líneas están allí como un texto escrito en conjunto con las personas que conocí y con las demás acciones que realicé aquí. Sin mayores palabras y sin fotografías, cuentan mi historia en la Ciudad de México, historia cotidiana que se vuelve un eslabón en el mundo del arte.

### 3.1.3 *El Juego*

Se puede afirmar que las reivindicaciones revolucionarias de una época dependen de la idea que dicha época se hace de la felicidad.

Por tanto, la revalorización del *ocio* no es ninguna broma.

Recordemos que se trata de inventar nuevos juegos. G.-E. Deborg. Jaques Fillon<sup>87</sup>

Si seguimos una secuencia de la evolución de algunos conceptos e ideas se pueden ver los tres proyectos sobre el STC como una trilogía en estrecha relación. El proyecto *Metro dibujos* se enfocaba en el objeto y para esto usaba aun operaciones, términos y materiales muy cercanos al Arte moderno (papel, dibujo, color, obra coleccionable), pero su intención de llevar un campo externo a lo artístico con el uso de la apropiación lo sitúa en los intereses de los movimientos de ruptura del siglo XX. En *Un año en el metro* la obra principal es una acción de la cual queda un registro, con lo que nos movemos en las ideas de las neovanguardias a principios de la segunda mitad del mismo siglo.

*El Juego*, completando la triada, plantea una obra abierta y de proceso en constante expansión. Atrás a quedado el objeto (el boleto) y también el mapa de registro, para quedar la indicación de las acciones futuras, ya no realizadas por una persona que se ha dado en llamar artista, sino por varias personas incontables y disimiles.<sup>88</sup> Estas múltiples acciones se vuelven irregistrables, no coleccionables y no tienen tampoco un valor como objeto artístico. Estamos entonces en la culminación de un proceso que lleva a la desmaterialización del objeto de arte, rumbo a la idea de los múltiples recorridos.

La relación de *El Juego* con el arte conceptual es clara ya que se puede ubicar en aquel conjunto de obras por instrucciones, de las que solo vemos la documentación textual. Pero por otra parte supera los límites institucionales en los que se regocijaba dicho tipo de arte.

<sup>87</sup> "Resumen 1954", en Libero, Andreotti y Javier, Costa. op. cit. p. 50.

<sup>88</sup> "Todo hombre es un artista", como lo postulara en su momento Joseph Beuys, refiriéndose a que tenemos el poder de creatividad sobre nuestras propias vidas.

Solo en algunos casos dichas instrucciones se concretan y vemos los resultados, pero este no es un aspecto necesario para dar por efectivo *El Juego*.

Por otra parte la referencia más cercana a lo que he querido con este tercer proyecto en relación al metro de la Ciudad de México, tiene que buscarse en las ideas del movimiento Situacionista, específicamente en relación a los términos: "Situación construida" y "Détournement".<sup>89</sup>

*El Juego* más que una obra artística en su sentido convencional, propone que cada uno de los espectadores se enfrente a su cotidianidad de una manera diferente, uniendo activamente el arte con su propia vida. Principalmente se trata de una proposición a jugar, a circular por la ciudad con objetivos distintos a la rutina, una invitación a la observación, a encontrarse y a perderse también.

*El Juego* refiere a las relaciones humanas, en los espacios de la Sobremodernidad, es decir en los "No lugares", siguiendo los estudios del antropólogo francés Marc Augé<sup>90</sup>. Estos "No lugares", son aquellos donde el hombre se encuentra de paso, en tránsito, y no se prestan muy efectivamente para la interacción social. *El Juego* por otra parte, se articula desde un sentido de utopía que se relaciona con el deseo del encuentro de "alguien" en medio de un mundo de desencuentros e incomunicaciones. A esta sociedad que busca el aislamiento, opongo una práctica cotidiana donde puede ser posible la resistencia. Las distintas "formas de hacer" de los usuarios deben verse, como lo afirma Michel de Certeau, como una forma de arte en sí misma. Cada usuario está en la capacidad de crear a partir de las líneas del STC el viaje que quiera, así como también podrá verse motivado a crear sus propios *Metro dibujos*.

El Sistema del metro es en sí un infinito laberinto de entradas y salidas, un laberinto subterráneo que corre en simbiosis con la megalópolis. Borges nos mostraría que cada tiempo tiene uno paralelo, otro convergente y otro divergente,<sup>91</sup> visto así tomar o no tomar un vagón, implica una vida distinta donde encontraremos a personas distintas que apenas conoceremos momentáneamente. Cada estación de correspondencia implica una bifurcación la cual desencadena múltiples acontecimientos.

<sup>89</sup> "Situación construida Momento de la vida concreta y deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos".

"Detournement (desviación) Se utiliza como abreviación de la fórmula: desviación de elementos estéticos prefabricados. Integración de producciones artísticas actuales o del pasado en una construcción superior del medio". Libero, Andreotti y Javier, Costa. op. cit. pp. 68-70.

<sup>90</sup> Marc, Augé. op.cit. passim.

<sup>91</sup> Esta idea temporal específica se encuentra en el cuento titulado *El jardín de los senderos que se bifurcan* de 1941. Adicionalmente otra idea de multiplicidad laberíntica se puede encontrar en *La muerte y la brújula* de 1942 o en *La biblioteca de Babel* de 1941.

Otro modelo implícito en *El Juego* es el de la deriva situacionista, que no es otra cosa sino asumir la cotidianidad no como una rutina, sino como una forma de conocimiento de nosotros mismos y de un territorio que tiende cada vez a ser más controlado. Tomar el sistema de transporte no precisamente con el fin de transportarse de un lugar a otro sino como un territorio que se puede explorar, en el que se puede aprender, es una manera de subvertir su función y oponerse al control que algunos mecanismos de la sociedad nos tratan de imponer.

Mi propuesta busca en último término que el mayor número de personas deseen jugar, que usen su tiempo de maneras distintas y creativas y con esto logren por un momento mirarse a sí mismo de maneras nuevas. Como se puede leer en las reglas de *El Juego* el objetivo es encontrarse. La libertad está en juego, así como también la posibilidad de asumir el día a día como un nuevo descubrimiento. Siguiendo a Constant, que a su vez se basa en Johan Huizinga tenemos que: "La liberación del potencial lúdico del hombre está directamente relacionado con su propia liberación como ser social."<sup>92</sup>

Esta es una obra abierta, donde los resultados particulares adquirirían soluciones particulares, que no necesitan ser de nuevo mostradas en contextos institucionales o legitimadas por nadie. La dilución entre las barreras del arte y las decisiones de cada persona, en algo que podríamos llamar el viaje, el recorrido mismo como arte, es parte de lo que aquí se propone.

---

<sup>92</sup> Libero, Andreotti y Javier, Costa. op. cit. p. 155. Ampliando la idea anterior, Constant proponía la creación de una nueva sociedad, la "lúdica" que se opusiera a la "utilitarista", una sociedad donde por fin cada cual fuera libre de crear su propia vida.

## EL JUEGO

- Lugar: Sistema de Transporte Colectivo México D.F.
- Para dos o más jugadores. No se requiere de vestuario o herramientas especiales.
- No se puede abandonar el Sistema hasta que concluya el juego.
- Pueden haber uno o varios ganadores El premio: Un boleto de metro.

### INSTRUCCIONES:

Los jugadores previamente de acuerdo, deben entrar al Sistema a una hora establecida, cada uno en una estación distinta. Una vez allí deben tomar el Metro hacia la estación de correspondencia que se desee, siempre y cuando no se pase de largo otra correspondencia. Allí se deberá cambiar de línea y continuar hacia otra correspondencia para repetir el proceso.

El abordaje al tren debe hacerse según el número de la línea en la que se está. Cada tren tiene 9 vagones, los cuales se pueden numerar de atrás hacia adelante o de delante a atrás. El número de vagón debe coincidir con el de la línea. Si se va por la línea A o B, se puede tomar un vagón al azar.

Cada cinco trenes abordados se debe dejar pasar el tren número seis y volver a tomar el número siete. Si pasa un tren vacío, no se debe dejar pasar el tren número seis, pero se debe cambiar al otro andén e ir hasta la estación de correspondencia o a una estación antes del final de la línea, donde debe volverse a cambiar de andén y regresar al punto anterior para continuar normalmente.

El objetivo es encontrar a la otra persona. Puede existir el empate, caso en el que los concursantes se saludan y acuerdan ir a platicar donde gusten. En caso tal que uno encuentre primero al otro, tendrá que hacer esto evidente. Aquí habría un ganador: Los concursantes igualmente se saludan y acuerdan el siguiente paso, pero el viaje de regreso corre por cuenta del que fue encontrado.

Para un juego con múltiples participantes, una vez que se encuentren #1 y #2, juntos deben ir en búsqueda de los otros. Si encuentran a #3, este les debe un boleto, que en todo caso sería para #1 (el ganador anterior) o mitad y mitad si entre #1 y #2 hubo empate. En el primer caso #2, ya no debería nada a #1.

Si #3 los encuentra, #1 le debe medio boleto y #2 otro medio. Si antes había un ganador, aquel que debía se hace cargo de la deuda y paga a #3, pero aun le debe medio boleto al ganador inicial. Si son más jugadores, la mecánica del juego se estructura de manera similar.

El Juego puede terminar por límite de tiempo, 4 horas contadas a partir del momento de entrada. En ese caso cada cual vuelve a su casa sin haberse encontrado. Los dos o más son perdedores, la ciudad los habrá vencido.

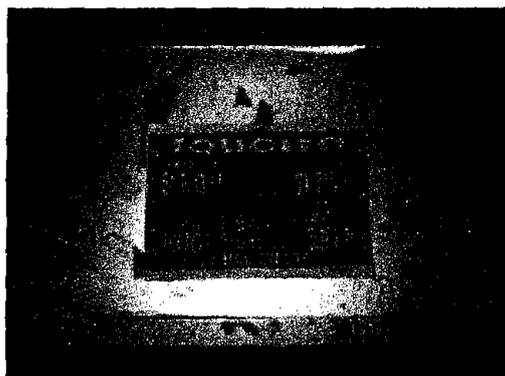
Por acuerdo mutuo los participantes pueden variar esta y las demás reglas, inventando sus modalidades. Por ejemplo, se puede jugar durante todo un día o durante toda la vida. Nadie garantiza que podamos encontrarnos.

De hecho, jugamos involuntariamente con alguien desconocido, cada vez que entramos al Metro. Las reglas también son desconocidas.

### 3.2 PROYECTOS SURGIDOS DE LA DERIVA.

Cronológicamente estos proyectos se inician en Octubre de 2001, durante mi primera visita a México. En esa oportunidad mi experiencia como observador nuevo me lleva a detectar una serie de particularidades urbanas que por su ausencia en mi contexto natural adquirirían un mayor valor como rasgos específicos de la Ciudad de México.

Algunos de esos rasgos de los que hablo pueden catalogarse como eventos populares y definitivamente están lejos de lo que se le ofrece al turista como imagen autóctona. Esta idea de buscar una ciudad a partir de vestigios no es nueva en mi forma de proceder y tiene relación con investigaciones anteriores en ciudades distintas.



El tipo de vestigios-objetos seriales que encontré en México permite explorar temáticas y conceptos con un fuerte arraigo local pero a la vez no se pierde un sentido universal. Algunos de los objetos que logré concretar en obras son: Los bloques de hielo en la calle, principalmente en el Centro Histórico, los escupitajos con los que la gente agradece la ciudad, en casi todas las banquetas y los volantes de ofrecimiento de empleo en postes y cabinas telefónicas.<sup>63</sup>

Es precisamente a partir de este último conjunto de volantes que surgen los proyectos artísticos de los que hablaré en este apartado. Juntos forman un tríptico que explora la problemática del desempleo, las maneras estratégicas y tácticas locales de un sistema y una comunidad flotante y cómo en todo esto puede involucrarse la labor del arte y el trabajo del artista.

<sup>63</sup> Una serie fotográfica con tomas de estos hielos urbanos y edificios del centro, se concretó en un trabajo que titulé *Centro*, donde se reflexionaba sobre lo efímero, sobre lo monumental y lo espontáneo. El trabajo donde se reunieron imágenes de escupitajos mexicanos junto con una desprevenida araña chilanga llevó como título *Informe DF*, en él, el amarre conceptual lo da la idea de informar sobre un acontecimiento social muy repetido y el enunciado de Georges Bataille, sobre el mundo como una materia informe, cercana a lo que sería un escupitajo o una araña.

### 3.2.1 Oferta de empleo.

La primera parte del proyecto consistió en la recolección constante de todo tipo de volantes de ofrecimiento de empleo con el objeto de conformar un extenso catálogo donde pudieran verse las distintas variantes tipológicas. Una parte de dicha recolección coincidió con los recorridos exploratorios enunciados en el capítulo 2, especialmente con la ruta hacia el Sur por Avenida Insurgentes, pero la tarea principal de recolección se realizó de una manera no programada ni en tiempo, ni en rutas, de ahí mi insistencia en que su método fue la deriva.

Recolectaba volantes a cualquier hora, intercalando esta actividad con el cotidiano habitar. Durante dos años puedo contar cerca de 800 ejemplares distintos que posteriormente fueron catalogados tipológicamente en carpetas como si se tratase de muestras de algún producto. En realidad los considero efectivamente muestras de una situación muy interesante, de un complejo juego de verdad y mentira, de ingenio y de ignorancia, de necesidad y negocio.

El desempleo es uno de esos puntos que se vuelven comunes al estudiar distintas ciudades del mundo. En las ciudades colombianas en particular es difícil encontrar anuncios con vacantes, incluso para los trabajos más simples, en contraste, en una ciudad como la de México el problema no es menos grave, pero se enmascara con una constante aparición de anuncios de empleo de dudosa seriedad. Más que empleos se ofrecen subempleos o se construyen empresas ficticias que reclutan incautos.



Este proyecto es en primera instancia un catálogo visual de los distintos tipos de volantes de empleo recolectados durante dos años en el Distrito Federal y otras ciudades de México y Centro América, que busca mostrar con uno de sus síntomas visibles una parte de la problemática del desempleo.

Cada volante muestra una forma particular de uso de lo gráfico y de lo serial, además que propone unas relaciones interpersonales específicas de una gran ciudad. El ofrecimiento de una vacante se dirige directamente a uno de los deseos principales de las personas, la veracidad o no, obtener o seguir el "rebusque" es una cuestión de supervivencia urbana.

Volviendo a los orígenes del trabajo, este surge de todos los recorridos ya no a nivel del "subterráneo" (metro) sino a nivel de la calle, del acto mismo de caminar. La palabra vestigio con toda su implicación arqueológica es una de esas que resultan muy acordes al como veo este conjunto de volantes. Se trata sin duda de un índice social, de un uso de los medios mecánicos de reproducción que nos lleva a pensar en la amplia historia local de la "gráfica popular" y no en lo gráfico como lo artístico.

Desde el diseño popular resultaría muy importante un estudio detallado de algunos de estos volantes, desde mi tesis daré a continuación unas pautas generales para dicho estudio.

Lo primero que hay que considerar es que todos los volantes pueden clasificarse en tres grandes grupos que son:

- 1- Volantes de empresas que solicitan personal.
- 2- Volantes de empleadores particulares que solicitan ayuda en diversos oficios.
- 3- Volantes de búsqueda de personas del tipo "pirámide" o "cadena".



De estos tres tipos tal vez el que requiera alguna explicación extra sea el tercer grupo. Los que llamo de tipo "cadena" o "pirámide" son aquellos que están enrolando personas con el

objeto de conseguir el dinero que a su vez a otros ya se les había prometido cuando fueron reclutados, y así sucesivamente.

Son el tipo de volantes más comunes y constituyen cerca del 78 % de todos los recolectados. Por esto mismo son también los que más hablan del subempleo, de una pantalla, de una ficción y porqué no, del fraude y el engaño que se ejerce sobre el desempleado.

Quisiera centrarme entonces en el análisis de este tercer tipo dejando atrás los otros dos, que tienen diseños más aleatorios. Esto no descarta que algunas de las características que aquí enunciaré no las compartan varios de los volantes del tipo 1 y 2.

### Estructura de los volantes:

Un volante típico consta de siete partes de fácil diferenciación. En algunos casos se combinan y cambian de orden pero en general son necesarias para una completa información. Las partes son:

#### 1- Encabezado.

Con una tipografía más grande que los demás textos su función es introducir la información que va a caracterizar el volante. Los encabezados más comunes son: Solicito (34% del total), se busca, urge, urgen, urgente, atención, ojo y ¿Buscas trabajo? En algunos casos se adiciona el nombre de alguna compañía o un adverbio como "urgentemente". Este encabezado sirve para diferenciar de manera muy rápida si el volante es de empleo o de otro tipo de negocio.

#### 2- Condiciones.

En esta sección del volante se explica lo que se está buscando. El tipo de personal, la edad, la clase de trabajo y el horario. Para los volantes del tipo 3 una configuración común sería:

"Damas y caballeros, de 18 a 65 años, apoyando en un despacho, contestando líneas telefónicas, medio tiempo, C/S experiencia."

En algunos se amplían las actividades o se explican más los horarios, pueden ir frases como "No agencia", "No ventas".

### 3- Salario.

Con una tipografía resaltada y de mayor puntaje, a veces más visible que el mismo encabezado, en esta parte se coloca en números lo que se pagará por el empleo. Lo más común es que sea semanal y que varíe mucho el monto. Al establecer un promedio de todas las cifras ofrecidas el promedio sería de \$1345 pesos por semana.

### 4- Frase de motivación.

En algunos volantes esta frase es muy fácil de distinguir como: "Anímate", "Solución hoy mismo", "Ofrezco contrato" por ejemplo, en otros se combina con las condiciones. Es interesante ver que algunas de estas frases ("Ojo: una persona inteligente investiga lo que un tonto da por hecho"), apuntan directamente a la autoestima del desempleado lo cual no es gratuito ya que responde justamente a toda la estrategia de esas empresas ficticias.

Otras frases de este tipo serían: "Ojo, si usted no lo cree otro lo creará". "Ojo, decidase ya, no lo piense más". "Personas con ganas de trabajar".

### 5- Dirección.

Aquí se ubica el lugar de contacto, usualmente muy cerca de una estación del metro, en un edificio, en un despacho. como se anotará con detalle más adelante, los sitios de contacto más comunes son: Serapio Rendón #8, Balderas #96 y Calzada de Tlalpan # 498.

El listado de direcciones completas es el siguiente:

- BALDERAS # 96. 6to piso **M** Balderas entre Ernesto Pugibert y Ayuntamiento frente Mercado ciudadela. (5to piso desp. 501, 507, 611 o F-13).
- AV. INSURGENTES SUR # 216. 4to piso desp 402. **M** Insurgentes entre Colima y Durango arriba de mueblería Frey. (desp. 401, 407).
- REGINA # 87. Esquina I. la católica, **M** I. Católica, desp 721.
- PALMA # 40. Piso 7 desp. 709, **M** Zócalo, esquina 16 de Septiembre. (desp. 702, 711 o 712).
- PALMA # 20. desp. 21 Esquina 5 de Mayo, **M** Zócalo
- CALZADA DE TLALPAN # 498. 4to piso desp. 409, **M** Viaducto entre Coruña y esquina Santa Anita, frente a tiendas Julio. (desp. 423, 415 o 215).

- SEBASTIÁN RENDÓN # 8. 4to piso desp. 415 Col. San Rafael, **M** San Cosme frente al cine Opera. desp. 407, 411, 403, 415, 402 o 416).
- ANSELMO DE LA PORTILLA #4. Col Jardín Balbuena, **M** Balbuena esquina Zaragoza.
- EJE CENTRAL LÁZARO CÁRDENAS #13. 2 piso, **M** Bellas Artes casi frente Torre Latino. desp. 207.
- ERASMO CASTELLANOS # 20. Centro, entre Corregidora y Venustiano Carranza 5to piso.
- CALLE MAR DE BAFFIN # 6. desp. 207 Col. Tacuba, **M** Cuicuilac casi frente a tienda Electra.
- AV. INDEPENDENCIA # 72. 5to piso, desp. 503, **M** Juárez, a un costado cine Metropolitan. (desp. 500, 501, 507 o 407).
- ISABEL LA CATÓLICA # 86. Esquina Regina, **M** Isabel la Católica, atrás del Oxxo, (desp. 709, primer piso desp. 109).
- AV. CHAPULTEPEC # 133. 3er. piso, Col. Juárez, **M** Cuauhtémoc.
- CALLE SINALOA # 5. 1er. piso desp. 125, esquina Insurgentes, Col. Roma, **M** Insurgentes, arriba del Office Depot (arriba Famsa, desp. 107).
- CALLE TACUBA # 40. 2o. piso, desp. 207, **M** Allende.
- JUAN SÁNCHEZ AZCONA #403. 5o. piso, esquina Xola, **M** Etiopía, atrás del Woolworth, arriba Estafeta, Col, Narvarte.
- REGINA # 21. Esquina Isabel la Católica, esquina Oxxo.
- EJE CENTRAL LÁZARO CÁRDENAS # 61. 5o. piso, desp. 504, Col. Doctores, **M** Salto del agua.
- VALLARTA # 9. 4o. piso, col. Tabacalera, a media cuadra del monumento a la Revolución.
- REVILLAGIGEDO # 108. 2o. piso, esquina Arcos de Belén, **M** Balderas, desp. 210.
- FRONTERA # 129. desp. 310, 3er. piso, Col. Roma.
- CALLE LUCERNA # 10. 5o. piso, of. 507, **M** Cuauhtémoc, entre Bucareli y Abraham González.

## 6- Teléfonos.

Van junto a la dirección incluso puede faltar ésta pero no el teléfono. Para un mismo lugar hay varios números y estos pueden estar asociados indistintamente a una u otra persona contacto.

## 7- Persona contacto.

Existe una gran variedad de nombres de personas con las que los volantes proponen establecer la cita para entrevista. Un rasgo común es que adicional al nombre o apellido se agrega un título: Licenciada, Doctora, Señorita, usando comúnmente la abreviatura (Dra., Lic., Srta...). Otro aspecto interesante es el probable uso de seudónimos, lo cual se concluye del tipo de nombres que son muy sonoros, de fácil recordación y algunos extranjerizados (Geovanna, Yuquiel, Matos, Kiara Yvette, etc.).

Existen sin embargo nombres muy repetidos quizás los más antiguos del negocio, entre los cuales se destacan Sara Velasco, Dra. Muñoz, Laura Cecilia (entre los tres anteriores son el 4% del total de volantes) y otros más como Srta Jarquín, Itzel Cuevas, Lic. Mercado.

Existen también nombres poco repetidos y exóticos como los de Lic. Coyote, Lic. Booz, Capitán Pineda, o los que refieren al medio artístico como Manzoni, Morris o Sergio Vargas. Algunos nombres de telenovela como: Topacio, Yesenia, Ruby o muy orientales como Zuzuky, Yuriko, Tiare Dzoara o la pareja Srta Portugal y Srta Lisboa.

Resulta necesario saber muy bien el nombre del contacto ya que para una misma dirección pueden haber 20 o más nombres distintos. Esta característica es justamente la que permite una reflexión sobre los mecanismos de operación de estas "pirámides".

Un contacto de mayor antigüedad inicia el volanteo ofreciendo empleo y un determinado salario. A dicho volante acuden un número de personas del cual por ejemplo la mitad acepta las condiciones que usualmente son dar un dinero inicial para capacitación y comenzar a volantear usando la misma dirección y un nuevo nombre. A ese lo llamaremos el segundo escalón de la pirámide, cuyo fin es multiplicarse recibiendo dinero de sus subalternos (de ahí es donde sacaría su ganancia semanal tan anunciada en un comienzo) y así continuando con la construcción de más escalones.

El fundador de la pirámide nunca pierde, siempre gana de los demás escalones que son variables y dependen de la eficacia con que recluten más personal. Alguien con la suficiente paciencia apenas recuperará lo invertido y abandonará la pirámide en el mismo estado de

desempleo en el que estaba. Alguien con mala suerte perderá su dinero y seguirá desempleado.

### El volante promedio.

Luego de un amplio periodo de recolección pasé a la tarea de analizar algunas de las características más sobresalientes de todo el conjunto. El sistema de análisis no busca tener un estricto rigor estadístico sino que quiere llegar a un promedio tipológico, a un volante hipotético donde se condense de manera creativa tanta información dispersa. El resultado será un don de volante, con información falsa (no diferente a los originales) que resuma lo que más esta siendo usado para reclutar incautos.

**SOLICITO**  
**DAMAS Y CABALLEROS**  
MAYORES DE 18 AÑOS  
APOYEME EN MI DESPACHO  
CONTESTANDO LINEAS TELEFONICAS  
6 HRS. DIARIAS DE LUNES A VIERNES  
CON O SIN EXPERIENCIA - - OFRESCO CONTRATO

**\$ 1,345<sup>00</sup>** SEMANALES

INTERESADOS PRESENTARSE CON  
ESTE VOLANTE EN LA CALLE DE SERAPIO  
RENDON # B. 4° PISO  
COL SAN RAFAEL A 2 CALLES DEL METRO  
SAN COSME LINEA 2  
ESTAMOS EXACTAMENTE FRENTE AL CINE OPERA  
5705/1694 5538/6641 5510/8621  
5566/0352 5538/6074 5510/2617  
PREGUNTE POR:  
**SRITA. SARA VELASCO**

El encabezado como ya lo había anotado deberá se SOLICITO, con un 34% de uso. El salario \$1345, surgido de promediar todas las cifras distintas que se leen en los volantes. El color más usado es el azul, con un 28,6% seguido del rojo con un 10,8% del total. En cuanto al formato, el más común es el cuarto de carta (22,5%), seguido del carta (15.5%), media carta y toda una serie de formatos pequeños muy variables.

En cuanto a los nombres se escoge el de Sara Velasco empatado prácticamente con el de Muñoz o Laura Cecilia. Para los teléfonos tomaremos los de los lugares más comunes arriba anotados, Serapio Rendón #8: 57051694-55660352, Balderas #96: 55102617-55108621 y Calzada de Tlalpan #498: 55386641-55386074.

### 3.2.2. *Un día de trabajo.*

En un segundo momento la recolección de volantes pasó a hacerse de manera sistemática regida por la siguiente premisa:

Recorrer la ciudad hasta encontrar 8 volantes de ofrecimiento de empleo

Esta instrucción auto impuesta parte del paralelo que establezco entre un día laboral de ocho horas y lo que sería un día de trabajo para el artista que transita por la ciudad. Una medida temporal estándar para los empleos actuales es traducida a una medida numérica que se cumple en un lapso espacial, un recorrido. Me propongo salir 30 días diferentes a cumplir con la premisa. El resultado es un mes de trabajo artístico que se concreta en 240 volantes<sup>94</sup>.

La labor diaria del desempleado es apropiada desde el arte para luego pensar en una inversión de papeles: el desempleado haciendo una labor artística. Antes de este cambio de roles tuve que asumir otro, para esto se diseñó un proyecto, un volante y un seudónimo que me llevarían a cruzar más claramente ese espacio cotidiano de los volantes con una labor propia del espacio del arte.

De los 8 volantes diarios seleccioné uno de cada conjunto para un total de 30 (un mes laboral). El objetivo ahora era buscar personal que llevara el diseño de esos volantes al medio de la pintura. Siguiendo el paralelo, una persona contratada se demoraría en promedio un día de trabajo realizando una pintura volante. De esta manera fue posible establecer un pago, el que equivaldría al salario mínimo diario. El seudónimo que escogí fue el de "Maestro Gordon"<sup>95</sup> pensando en darle un carácter mucho más serio y en relación a que se trataba de un proyecto artístico.

<sup>94</sup> En este punto no importa si se repiten los tipos de volante de un día a otro, pero si se guarda el cuidado de no repetir dentro de los 8 de un mismo día.

<sup>95</sup> El apellido Gordon cumple con las características que se dieron anteriormente sobre las personas contacto: su fácil recordación y un cierto tono extranjero. Por otra parte fue escogido como homenaje a uno de los artistas más influyentes y analíticos del arte en relación a la ciudad: Gordon Matta- Clark.

El diseño del encabezado y algunas frases del volante surgieron de la observación y apropiación de lo que es usual en éste tipo de objetos. Las condiciones eran claras: ayudar en un proyecto artístico como labor de medio tiempo. El teléfono era real al igual que el correo electrónico.

**SOLICITO**

**HOMBRES Y MUJERES PARA  
TRABAJO SENCILLO  
C/S EXPERIENCIA**

---

**Colaborando en proyecto  
artístico. Trabajo temporal.  
Pago según actividades, hasta  
\$700 semanales.**

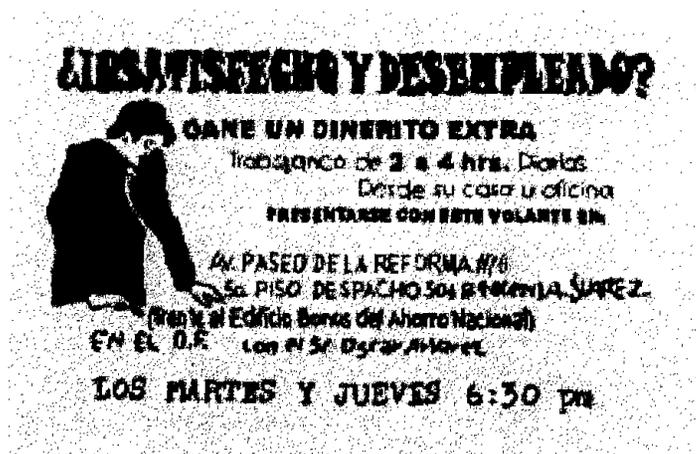
**Interesados llamar al: 55428131  
De L-V, 7am - 12 pm.  
Preguntar por el Maestro Gordon  
intervenciones@laciudad.com**

Durante una semana se realizó el volanteo de la misma manera en que lo suelen hacer las empresas "pirámide". Se pegaron en cabinas telefónicas y postes de la ciudad alrededor de 100 volantes y se esperó por la respuesta de público. Al día siguiente comenzaron a recibirse llamadas de personas que querían saber sobre el tipo de trabajo y las condiciones del mismo. Con algunas se establecieron citas, otros de antemano no se interesaron. La red de difusión se extendió con amigos y conocidos que a su vez colaboraron en las pinturas. La respuesta estuvo acorde con la envergadura del proyecto el cual no pedía una afluencia masiva sino la convocatoria de un grupo apropiado y con "ganas de trabajar". Los colaboradores fueron: Cristina Aguilar, Eduardo Silvestre, Citlali González, Ulises Casado, Casandra Sabag, Roberto Melo y Libertad Gordillo.

Entre todos al cabo de 6 meses concluimos las 30 pinturas propuestas. Técnicamente se trata de obras mixtas sobre bastidores de madera (acrílico, plumines, papel carbón y laca plástica). Las medidas van desde 13\*18 cm hasta 30\*90 cm, los textos fueron ampliados por medios digitales directamente de los volantes originales. La transferencia y el terminado

es completamente manual lo cual permite la aparición de rasgos de trazo mucho más libres. Las composiciones de color son también un aporte extra y varían según la técnica o el tipo de volante.

El paso final del proyecto es el montaje de sus resultados. La opción que tengo contemplada es una combinación de pintura y fotografía, para lo cual fueron digitalizados la totalidad de volantes, tanto de *Un día de trabajo* como los de los catálogos tipológicos de *Oferta de empleo*. Posterior a esto se obtuvo una copia fotográfica de todo el muestrario de volantes, el objetivo es construir con éstas fotos una gran cuadrícula regular para ubicar las imágenes de 10\*15 cm guardando entre una y otra una separación de 3 cm. En algunas zonas de la cuadrícula se ubican en lugar de las fotos, las pinturas. Una versión primera de éste montaje contempla una muestra de 7 pinturas y 472 fotos de volantes que ocupan un área de 702\*180 cm.



Nuevas versiones de montaje dependerán del lugar de exposición, en todo caso el resultado será una instalación de medios diversos donde se incluya foto, texto y pintura, como también existe la posibilidad de incluir los volantes originalmente recolectados en los 30 días de trabajo.

En principio, en cualquier ciudad del mundo, podría intervenir de la misma manera en que se interviene constantemente el DF, la diferencia sería el mayor o menor control de las autoridades sobre los papeles dejados en los lugares y objetos públicos. De todos modos no hay que perder de vista que puede considerarse una contravención a ciertos códigos policiales, de igual manera que lo es el graffiti o el vandalismo.

Cada ciudad tendría algo que ofrecer, no solo empleo, sino quizás sus atractivos antituristicos, los volantes dadaístas o situacionistas podrían haber sido repartidos en las

casetas de teléfonos, así como un volante en respuesta a los volantes.

El asunto fundamental aquí es el empleo, el trabajo que se funde entre lo arqueológico, lo artesanal, lo pago, lo no remunerado, lo controlado y lo libre. El trabajo que busca la gente, el que real o fraudulentamente se le ofrece, el trabajo del artista, el trabajo del arte, el día a día como un trabajo

### 3.2.3 *El anti volante.*

**¿ BUSCAS  
TRABAJO ?**

**i**    **!**

El 78 % de los empleos  
ofrecidos en volantes  
como este son falsos

**!!! CUIDE SU DINERO!!!**

No acepte ser parte de empresas dudosas.  
No deje que juegen con su tiempo y  
su necesidad de trabajo.

UN TONTO DA POR HECHO LO QUE EL SABIO INVESTIGA

[intervenciones@laciudad.com](mailto:intervenciones@laciudad.com)

## CONCLUSIONES

La ciudad es y ha sido durante siglos ese espacio de exploración para el arte donde mejor se establece una relación con el contexto. Las ciudades son las grandes construcciones de su época, son organismos activos, cambiantes y expandibles con las cualidades y defectos propios de su momento histórico. Hoy en día asistimos a una proliferación de manifestaciones artísticas en ellas desde el arte elitista principalmente manejado por instituciones hasta el arte efímero y personal. Para navegar por esa pluralidad un mapa de ideas se hace necesario. Dicho mapa contempló lo que se puede ver y pensar de la urbe para luego transitar de una manera guiada aquel territorio donde se quieren insertar las ideas de nuevos proyectos.

Más allá de revisar los hitos de una historia local donde por ejemplo varios de los monumentos son de importancia y cumplen con un programa muy claro he querido retomar procedimientos de investigación donde el trabajo de campo y la participación en el medio han sido la prioridad. Con ésta premisa he construido una historia cambiante de un fragmento de ciudad, un momento indisoluble de un transitar y de un contexto social particular. La ciudad que se ha ido construyendo en los meses de ésta tesis presenta espacios perdidos viejas reliquias pero sobre todo lugares dispuestos a recibir propuestas. El espacio urbano aún recibe el peso de obras emplazadas sin consideraciones específicas, mientras que las obras escultóricas ya existentes tienen poco mantenimiento. Los artistas jóvenes de este periodo buscamos difundir más que objetos, ideas que logren reenfocar lo que muchos han considerado arte público.

Como un caso particular vemos que los espacios artísticos en el Sistema de Transporte Colectivo (metro) tienen una programación muy amplia y desordenada. No hay una real instancia de selección y crítica para todas las propuestas que se reciben. Esto se exterioriza en lo que se ve: desde pintura infantil hasta performance. Dada la multiplicidad de espacios de vitrinas artísticas algunas deberían estar regidas por criterios distintos a aquellos que proporcionan la simple cuota con instituciones externas. La modificación de éstas estructuras requiere sobre todo voluntad de parte de la instancia cultural del STC, que aunque la hay no es suficiente. Por parte de los artistas lo que se requiere es un compromiso mucho más claro con el público y dejar de pensar que estas son vitrinas de exhibición y venta como si de una feria se tratase. No estoy en contra de ninguna técnica en particular ni mucho menos pretendo que todo sea arte hecho por jóvenes. Lo que sería deseable sería encontrar mejores propuestas provenientes de una apertura mayor de criterios sobre todo del tipo crítico.

En la superficie y en los túneles del metro se cruzan la creatividad espontánea con los espacios restringidos. Al final triunfa la revolución del día a día, la apropiación, la perseverancia, la poética sobre la violencia. Los proyectos que dan conclusión a esta tesis han querido ubicarse de la manera más específica de acuerdo con la Ciudad de México, sus problemas y sus recursos, su orden particular y su forma de ser caótica. La ciudad que he podido conocer quizá no sea completa y tal vez no este en la mente de todos de igual modo. Este trabajo de largo proceso fue parte de un descubrimiento, hay ciudades que me reservo a mi mismo, también las hay de un día, de una noche, aquellas que me llevo en menos de dos centímetros cuadrados de papel o esas que jamás podré escribir.

Esta gran urbe es su gente, su poder de transformación y asombro. Gracias a quienes marcaron cada uno de los viajes y los pasos de estos recorridos. Sus ciudades también se cruzan aquí con la mía. Espero que este texto olvide los malos ratos, mis perdidas y abandonos. De la manera más seria quiero que el juego nunca concluya y que la motivación de todo esto continúe vigente aun cuando se cierre el texto y acabe estas páginas. He trazado un mapa para no perderme y en la deriva de estos meses he encontrado más de lo que pueden esos limites. Las reglas fueron cambiando en ese transcurso de la vivencia. Yo seguramente soy otro.

Los habitantes de hoy requieren más que un monumento a una memoria que no les pertenece. No es suficiente un bello parque con su escultura, siempre será más importante todo lo que suceda en los intersticios entre los sitios y la gente. ¿Para qué seguir pensando en plazas y héroes, si mañana estarán todos caídos? El óxido corroe el metal, aun el del más grande ego. La ciudad con sus múltiples sorpresas nos superará de nuevo. Aprendamos a vivirla haciendola nuestra en cada viaje.

En este momento trazo la última coordenada de un mapa de ideas, el arte y la ciudad han sido los dos términos que he resuelto unir con mi historia. Cae la tarde y ya es diciembre. Mis afectos personales se han construido en esta geografía .por eso la ciudad me extrañará tanto como yo a ella. Cada uno de nosotros tiene un papel activo en la transformación de este medio. He propuesto un arte que se dispersa en la urbe, que se difunde en el público. En repuesta espero el eco de una comunidad múltiple y variable. El siguiente paso lo damos cada mañana, innumerables tácticas se ponen en juego aun antes de cruzar la puerta.

Desde este archipiélago quiero abandonar un campo minado de citas. Quiero que todo lo anterior sea un detonador a la reflexión, un aliciente para la exploración urbana, una invitación a recorrer y a vivir desde la creatividad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDREOTTI Libero y COSTA Javier. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Actar, Barcelona, España, 1996. 175 pp.
- AUGE Marc. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Ed. Gedisa, Barcelona, España, 1998. 143 pp.
- AUGE Marc. *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Ed. Gedisa, Barcelona, España, 2002. 117 pp.
- AUGE Marc. *Los No Lugares. Espacios del anonimato (Una Antropología de la Sobremodernidad)*. Ed. Gedisa, Barcelona, España, 2001. 125 pp.
- BLANCO Paloma, CARRILLO Jesús et. al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, España, 2001. 488 pp.
- BRISSAC Nelson. "El impacto de la metrópolis en el arte contemporáneo". *Revista internacional de arte Lápis*. # 134-135, Madrid. 1997. Págs. 80 – 84.
- CARERI Francesco. *Walkscapes (El andar como practica estética)*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España, 2002. 205 pp.
- CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura*. Ed. Gedisa, Barcelona, España, 2001. 429 pp.
- CORBEIRA, Darío (ed.). *¿construir ...o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, España, 2000. 305 pp.
- CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Akal - Arte contemporáneo, Madrid, España, 2002. 262 pp.
- DANTO Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 1999. 254 pp.
- DARLEY Andrew, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 2002. 333 pp.

DEBORG Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre Textos, Valencia, España, 2002. 179 pp.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México, 2000. 229 pp.

DE OLIVERA, Nicolas. et. al. *Installation Art*. Smithsonian Institution Press, Thames and Hudson, Londres, 1994. 205 pp.

DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Ediciones Akal, Madrid, España, 2001. 174 pp.

ESCOBEDO Helen. y GORI Paolo et. al. *Monumentos mexicanos*. Ed. Grijalbo - Conaculta. México, 1992. 252 pp.

FELSHIN, Nina. *But is it Art?. The Spirit of Art activism*. Bay Press, Washington, Estados Unidos, 1995. 416 pp.

FERNÁNDEZ Alba Antonio. *La metrópoli vacía. (Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad)*. Ed. Anthopos, Barcelona, España 1990. 206 pp.

FINKEL PEARL Tom. et. al. *Dialogues in public Art* MIT press, Estados Unidos, 2001. 453 pp.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. The MIT Press, Cambridge, Estados Unidos, 1996. 200 pp.

GALOFARO Luca. *Artscapes (El arte como aproximación al paisaje contemporáneo)*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España, 2003. 194 pp.

GOMBRICH, E.H. *La imagen visual: su lugar en la comunicación*, en Richard Woodfield, ed., *Gombrich Esencial*, Madrid. Ed. Debate, 1987. 350 pp.

*Guía Roji Ciudad de México Area metropolitana y alrededores 2002*. Ed. Guía Roji, Ciudad de México, México, 2001. 348 pp.

JAMESON Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 1995. 121 pp.

- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, España, Alianza editorial, 1996. 320 pp.
- KWON Miwon. *One place after another (Site specific Art and locational identity)* MIT Press, Estados Unidos, 2002. 218 pp.
- LOZANO-HEMMER Rafael. et. al. *Alzado Vectorial. Arquitectura relacional No. 4*. Dirección general de publicaciones de Conaculta, Ciudad de México, México, 2000. 339 pp.
- LYOTARD Jean Francois. *La posmodernidad*. Ed. Gedisa, Barcelona, España, 2003. 123 pp.
- MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990. 342 pp.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 2003. 378 pp.
- MONSIVAIS, Carlos . et. al. *Para leer de boleto en el metro 1*. Fundación Cultural Metro, México D.F., México, 2003. 153 pp.
- NAVARRO, Bernardo. *El metro y sus usuarios*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México D.F., México, 1993. 140 pp.
- OLEA Oscar. *El Arte Urbano*. México, UNAM, 1980. 171 pp.
- PEIRCE, Charles S. *El hombre, un signo*. Traducción de las obras completas, por José Vericat. Barcelona: Ed. Critica, Grupo editorial Grijalbo, 1988. 350 pp.
- PEÑALOSA Enrique. *Urban Transport and Urban development a different model*. Conferencia en la Universidad de Columbia. New York. Abril 8 de 2002.
- POTRC, Marjetica. *Urban Negotiation*. Institut Valenciá d'Art Modern, 22-V al 7 - IX de 2003, Valencia, España, 2003. 251 pp.
- ROSLER Martha. *If you live here. (The city in art, theory and social activism)*. The new Press, NY, Estados Unidos, 1991. 312 pp.
- SANDLER Simon. *The Situationist City*. The MIT Press, Estados Unidos, 1998. 232 pp.

SITAC Segundo simposio internacional de teoría sobre arte contemporáneo. Teatro Julio Castillo, Centro cultural del bosque, Ciudad de México. 23 - 25 de Enero de 2003.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Editado por Jack Flam. University of California Press, Los Angeles, Estados Unidos, 1996. 389 pp.

SUDERBERG Erika. et al. *Space Site, Intervention (Situating Installation Art)*. University of Minesota Press, Mineapolis, Estados Unidos, 2000. 370 pp.

WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal - Arte contemporáneo, Madrid, España, 2001. 467 pp.

XIBILLE, Muntaner Jaime. *La situación posmoderna del arte urbano*. Fondo editorial Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 1995. 307 pp.

ZALAMEA, Gustavo. *Arte en emergencia*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Premio al Ensayo histórico, teórico o crítico. El arte Colombiano de fin de milenio. Bogotá, 2000. 36 pp.

Pàginas Web.

[www.potrc.org](http://www.potrc.org)

[www.creativetime.org/consumingplaces/potrc/index.html](http://www.creativetime.org/consumingplaces/potrc/index.html)

[www.hamish-fulton.com/main.htm](http://www.hamish-fulton.com/main.htm)

[www.robertsmithson.com](http://www.robertsmithson.com)

[www.richardlong.org/index.html](http://www.richardlong.org/index.html)

Fecha de consulta: Noviembre 2003.

# ANEXOS

## ANEXO A

### SITAC 2003.

(Segundo simposio Internacional de teoría sobre arte contemporáneo).

El tema central del SITAC 2003 fue el arte y la ciudad. Como subdivisión temática diaria, se tuvieron las siguientes: Estéticas urbanas, espacios públicos y ¿Políticas para el arte público? Cada uno de los anteriores puntos de debate fue abordado por seis conferencistas distintos, cuyos currículos variaban desde académicos de la Arquitectura, hasta críticos, artistas y representantes de grupos creativos. El simposio terminó con la conferencia magistral del arquitecto Hani Rashid, sobre sus experiencias en el taller de diseño *Asymptote*.

Una apreciación general compartida por los conferencistas, es que la ciudad es un espacio complejo, que a pesar de tener una intención de orden, se construye principalmente por los actos individuales y desconexos de individuos y administraciones sucesivas. El espacio urbano, su estética, los espacios públicos y las políticas para estos, están en una permanente contradicción e indefinición, según el contexto y el momento particular.

Según el simposio, parecen existir dos caminos para ese arte en espacios públicos: el primero ejemplificado de una manera muy interesante y efectiva por las aportaciones de Torolab, laboratorio de investigaciones de Tijuana y el otro el de la vía artística individual, o a escala más modesta, casi siempre en el lado de lo que se conoce como intervenciones urbanas.

El primer camino usualmente es tomado por oficinas de arquitectos y centran su enfoque en proyectos arquitectónicos, contextualizados. Mientras que la segunda vía es por iniciativa de artistas, el caso de Lorena Wolffer o del francés Michel Verjux. ¿Será que a los artistas nos da algo de temor enfrentamos a las complejidades de la arquitectura?, o ¿será que los arquitectos en cierta manera temen de la libertad y de las utopías artísticas, prefiriendo ideas más concretas y técnicas?

Lo individual y lo colectivo también se puede ver en las participaciones de los dos artistas alemanes presentes. Erik Gongrich, mostró sus proyectos de viajero nómada por varias ciudades del mundo, incluyendo Bogotá, México y Buenos Aires, donde con un uso de

fotografía, texto y entrevistas, intentaba dilucidar algunas formas particulares de dichos contextos urbanos. Christoph Schafer, en representación de *Park Fiction*, expuso algunos instantes y reflexiones previas, como también el proyecto del parque para una zona no turística, fuera del circuito oficial de Hamburgo.

Un aspecto adicional y que parece intrínseco a estas dos formas de trabajo, es que mientras los proyectos de los artistas individuales, ya se han llevado a cabo, e inclusive han intervenido en varios lugares, los proyectos principales de los grupos, van en proceso y algunos se quedaran en su parte utópica.

Por parte de los curadores que expusieron, su énfasis fue llevado también hacia experiencias personales, como el caso de Rosa Olivares y su encargo para sanear de esculturas la pequeña población de Vitoria en el país Vasco. o la exposición del Japonés Shimizu, dentro del marco de eventos en su país natal, como también la ponencia del Español Barenblit o el brasileño Nelson Brissac.

En estos casos vimos experiencias individuales enfrentadas al hecho de proponer eventos o discusiones sobre el arte en la ciudad. La ponencia de Olivares fue particularmente textual, donde se hablaba del encargo oficial, la opinión de un experto y su confrontación con otros conceptos por parte del público o de la política local. No usó imágenes, debido tal vez a que según como ella dice, en Vitoria más del 90 % de los trabajos escultóricos no merecen la pena de ser vistos y deberían ser retirados o en el mejor de los casos puestos en espacios de la ciudad menos importantes.

La discusión comenzó a perfilarse hacia lo que era el tema del ultimo día, es decir, esa relación entre la política y el Arte que pretende ubicarse en los espacios públicos. Sobre este tema la aportación de Lorena Wolffer resulto interesante, en la medida en que definitivamente niega la necesidad de dichas "políticas" para el arte público, y más bien propone la intervención libre, la gestión desde espacios que no tengan esas restricciones, incluso, apoya sus tesis en la revisión del arte del graffiti como una de esas posibilidades.

Los dos acompañantes de mesa de Wolffer, desviaron el tema hacia ensayos con propuestas teóricas, Bulent Diken expuso una de la ponencias más teóricas y complejas de todo el simposio, de la cual cabe extraer su postura de cómo han ido cambiando las sociedades, desde el panóptico hacia el control y ahora las poéticas del terror. Plantea la existencia no de un individuo sino de un "dividuo", es decir de un cuerpo fragmentado, indiferenciado. Es definitivamente una ponencia que hay que leer con cuidado ya que propone un campo de acción difícil para el arte, en donde algunos de los paradigmas y maneras tradicionales de hacer ya no tienen cabida. Entre esas revisiones que propone, esta la de mirar de nuevo algunos de los escritos de Georges Bataille y Michel Foucault.

El también arquitecto Neil Leach, dedicó su tiempo a explorar el camuflaje urbano, mostrando que dicho comportamiento animal es parte del instinto de supervivencia, pero también es una manera de indiferenciarse del mundo, de desaparecer de él. Esto por supuesto tiene que ver con los textos de Roger Callois, sobre mimetismo, los cuales también fueron revisados por Bataille y los surrealistas y de otra manera hoy están en discusión en el arte contemporáneo. Su imagen final de la avispa y la orquídea, en comunión, quería plantear poéticamente una posible relación del hombre con la ciudad, aunque en el fondo la avispa esta siendo engañada por la orquídea, la relación entre las dos, parece ser de plenitud y armonía.

Es difícil ubicar esta imagen dentro de un asunto concreto que responda a las políticas para el arte público. Diken parece exponer que ya no estamos para políticas, sino que hemos atravesado a lo "post político" y que allí es donde es dado movernos a los creadores. En conclusión, a pesar de parecer bastante desolador el nuevo campo, creo que es necesario ser conscientes de ello y saber que estamos en la indiferenciación, en un mundo donde todo se camufla a conveniencia y del que salen de vez en cuando sus verdaderos intereses. Lamentablemente, y esto si es un tanto desesperanzador para algunos, esos intereses están muy lejanos de considerar a la cultura como un factor de cambio y de desarrollo de la sociedad actual.

En cuanto a esos intereses que salen a flote y que impiden el desarrollo de proyectos de Arquitectura funcional y estética, es particular el caso de *Ciudad Futura*, proyecto presentado por Gustavo Lipkau, en representación de un grupo de diseño, que se ha puesto en la tarea de estudiar la zona y las implicaciones pasadas, presentes y futuras del Lago de Texcoco. Su punto central es demostrar que es necesario y urgente un programa sostenido y sostenible de recuperación del lago, como fuente de agua urbana, de purificación de aire, y sobre todo como una vía a mejorar la calidad de vida de millones de habitantes del DF. El proyecto fue recientemente cancelado por manejos políticos y presiones de grupos minoritarios, ya que estuvo siempre ligado a la construcción del nuevo aeropuerto, asunto que para *Ciudad Futura*, es importante pero secundario a sus verdaderos intereses eco-urbanos.

En la exposición de Lipkau, se nota un sentido crítico hacia varios de los actuantes de la sociedad, por una parte, una total falta de credibilidad en la administración pública actual y también una pesimista visión hacia el medio académico. Desconoce que el factor principal de cambio de la zona es sin duda las personas que hoy en día viven en las cercanías, con malas condiciones de servicios, vías de comunicación y de salubridad, debido justamente al estado desértico del lago y a la falta de interés que la zona despierta en el gobierno.

Una vez más cabe aquí la sugerencia de si no sería necesario adicionar a estos grupos de diseño, un grupo de fuerte difusión cultural, que irradie las ideas en la sociedad, utilizando quizás no la publicidad convencional, sino mecanismos alternativos como los que suele usar el arte.

*Torolab*, parece ser consciente de un cierto límite al que llega su función de diseño arquitectónico, esto quedó claro cuando Raúl Cárdenas, su representante en el simposio, mencionase el proyecto *Vertex*, y las colaboraciones que ha recibido de artistas reconocidos, para poder operar dicha estructura. Me refiero a eventos artísticos, música, vídeo, instalaciones, acciones, que se puedan llevar a cabo en ese caparazón que ha sido ya diseñado por el grupo de arquitectos.

Para concluir esta visión panorámica del SITAC 2003, la cual no pretende abarcar todos los temas ni conferencistas, quiero mencionar algunos puntos sobre la conferencia magistral de Rashid y dejar abierto el tema del conferencista indio, Sengupta. Los dos, parecen estar conscientes de que el nuevo orden urbano es impensable sin los nuevos medios y la tecnología electrónica. uno arquitecto, el otro artista digital.

Rashid y su grupo, han dedicado los últimos años a participar con proyectos arquitectónicos en diversas convocatorias, e inclusive, con un proyecto artístico, en la pasada Documenta 11 de Kassel. Su exposición se basó en una serie de puntos de andaje a dichos proyectos, como unas líneas de acción que en uno u otro caso son seguidas. Dentro de estas líneas, está la utilización de última tecnología, la contextualización, el adelantarse al futuro, extraer el ADN urbano, exaltar lo banal.

Para cada punto, se mostraron ejemplos de diseño ultra tecnológico, apoyado por los más sofisticados programas de diseño asistido por computador, por supuesto, estos en su mayoría son edificios que quedan en bytes, ya que no se realizan. Algunos de los diseños, contemplan nuevas maneras de usar los materiales, en relación a conceptos específicos, pero sobre todo plantean una nueva relación entre lo digital y lo real, entre una arquitectura sensible al medio y el usuario.

La conferencia final mostró lo que puede hacerse con todos los recursos y con los clientes más poderosos pero olvida un poco la gran modestia que se debe tener hacia el contexto, hacia el otro, hacia ese habitante marginal, que es más del 80% de la población, y ocupa casi esa misma proporción en la ciudad. Afortunadamente para cierta elite, se mostró arte de elite, pero si queda el cuestionamiento en el aire, sobre si más bien la conferencia magistral no la debió haber dado *Torolab*, con lo que hubiera quedado un sabor local, más auténtico y cercano a lo real.

Siguiendo con esto del público de elite, si bien la aceptación hacia el simposio fue como dicen los organizadores, del doble del año pasado, quizás por una doble publicidad que se debió hacer este año, ¿no será que aun estas discusiones se siguen dando a espaldas de la ciudad misma?

Aunque se trata desde su nombre de un Simposio Internacional, considero que faltó exponer y contextualizar más experiencias mexicanas, o quizás esas comparaciones, sean parte de las reelaboraciones posteriores que cada uno haga de lo mostrado.

Tanto críticos, teóricos, arquitectos, y artistas coincidimos en que ya no se trata de seguir depositando objetos escultóricos y menos monumentos en la ciudad, ya que en ella es imposible competir con lo espectacular y con el desorden generalizado, además de que estas aportaciones casi siempre no son contextuales.

Si gran parte de los asistentes tienen claro de antemano eso, ¿porqué no invitar a un público que no lo tenga tan claro? ¿Qué hay de los sectores culturales medios, como las casas de cultura de barrios, o de la gente no instruida en arte?

La otra gran ausencia parece ser el medio académico del que vi muy poca representación dentro del público y dentro de las mesas de discusión, a diferencia de la participación de la Universidad Iberoamericana. Hubiera sido interesante que alguna de las distintas instancias de la UNAM que tienen que ver con lo urbano, incluyendo por supuesto el Posgrado de San Carlos, generará una discusión o unas propuestas que estén a la par de las ponencias y proyectos que vimos en este Simposio.

Con esta reseña y mi tesis he buscado caminos en común. Mostrar la pluralidad, dejar opciones abiertas haciendo énfasis en mirar con cuidado aquello que puede ser relevante para un momento y sitio determinado. El SITAC queda ahora en la memoria, a los artistas nos corresponde el siguiente paso.

## ANEXO B

**Registro de audio tomado durante el Recorrido Norte.**

**(Zócalo - 5 de Mayo - Eje Central - Reforma Norte - Av. Flores Magón - Eje Central - Circuito Interior - Calzada Vallejo - Cuauhtémoc - Periférico.)**

Día de realización: **Abril 4 de 2003.**

11:50 de la mañana, con el reloj en el nuevo horario de verano, es la misma hora de Colombia. Inicio mi viaje de reconocimiento de la ciudad.

"... de varios modelos te valen a 10 pesos, cuentos, canciones, trabalenguas y adivinanzas infantiles te valen 10 pesos, a 10 pesos cuentos, canciones, trabalenguas y adivinanzas infantiles... son a diez pesos llevate la agenda, le vale 10 pesos... nuevo código penal 2003 le vale 10 pesos."

Zócalo 12:12 Voy a ir hacia 5 de Mayo. En el centro de la Plaza, el punto cero: El Asta bandera.

Llego a la típica esquina de los plomeros, albañiles, pintores de casas, instalación de gas. En la esquina de la Catedral, justo acá está la primera estatua, primera escultura, primer monumento. Tiene marcados los lagos Xochimilco, Tlalocan y algunas líneas que tiene el pedestal marcan los niveles que tenían los lagos en 1862. Lago de San Cristóbal. "Siendo presidente Porfirio Díaz, se erigió este monumento, en 1878." El cuatro lago es el lago de Zumpango. También el conjunto está erigido a la memoria de Enrico Martínez. Esta es la Plaza del Empendradillo.

En 5 de Mayo tengo a la Casa de la Ajaracas a mi derecha. Suena el organillo. No tengo muchas palabras hoy, otro hielo en la calle. Los titulares de la prensa anuncian, que los aliados llegan a Bagdad. Inicia la guerra final.

5 de mayo con Bolívar, hay una pancarta que anuncia un proyecto de vitrinas artísticas. Es el primero, vamos a reseñarlo. *VITRINAS, ARTE PUBLICO. EL ALACRÁN CON ALAS.*

"La instalación *Aire* es una pieza que habla acerca de la volatilidad del tiempo como fenómeno físico y social. Cómo nos afecta a cada quien de manera distinta de acuerdo a circunstancias psicológicas, geográficas, políticas y sociales. El tiempo actual es complejo, lleno de tensiones,

conflictos, incertidumbres, caótico, acelerador, violento, irreverente, surrealista, tan estricto o flexible como cada quien lo decida, tirano y aliado a la vez, Tiempo de injusticia, Tiempo de reflexión, Tiempo de guerra. " El autor es Martín Rentería.

La Instalación es básicamente dos estructuras metálicas, con fique rojo que giran, una en sentido de las manecillas del reloj, la otra en sentido opuesto. Varios despertadores colgados, amarrados a la estructura, al fondo una especie de espejo, parece una lámina metálica brillante que me refleja a mi, refleja la ventana, refleja la calle, nada más.

"Cómo puede la mente humana escrutar lo que ocurre en el universo si no tiene una base de partida? todo lo que necesitamos es una estructura de referencia para poder relacionar con ella los acontecimientos universales. Así pues las medidas de espacio tiempo son relativas respecto a una estructura de referencia elegida arbitrariamente, de aquí que se haya llamado teoría de la relatividad. De acuerdo a la teoría de la relatividad un reloj en movimiento marca el tiempo con más lentitud que uno estacionario, todos los fenómenos que evolucionan con el tiempo lo hacen más lentamente cuando se mueven que cuando están en reposo, lo cual equivale a decir que el propio tiempo se retrasa. Cada observador tiene su propia medida del tiempo que será registrada en su caso con un reloj que él lleve consigo. Relojes de diferentes observadores no coincidirán necesariamente, así el tiempo es un concepto personal relativo al que lo mira." <sup>98</sup>

Eso es todo con respecto a las vitrinas. Hay que reseñarlo como una intervención en el espacio o como un Proyecto de curaduría de arte público.

¿Me pregunto si debería jugar la lotería hoy?

En Eje Central el Palacio de correos. Continúo por esta vía rumbo al Norte. Otro hielo en la calle. (Una ambulancia suena). Otro hielo derritiéndose. Otro aviso de empleo.

En la Plaza del Teatro Blanquita hay dos esculturas: "El hombre con la escopeta" y la escultura en honor a una actriz mexicana. Por el momento las dejo pasar, creo que ya las tengo registradas desde otra vez que estuve por aquí. Voy rumbo a Garibaldi. Ya estoy aquí, alcancé a pasar la calle. Veo la estatua a María Victoria, a los 52 años de vida artística en el sitio donde se inició. "Soy feliz," Ella está de cuerpo entero con un vestido como tipo Flamenco.

Este parque es sitio de dormir para gente sin casa.

El otro monumento es para Aquiles Serdán, quien inicio la revolución en Puebla y murió en

<sup>98</sup> Esta es una transcripción del texto que se encontraba directamente sobre el vidrio de la vitrina artística #1, con la que se dio inicio al *Proyecto Vitrinas*.

1910. Es un monumento y fuente a la vez, no hay información sobre quien lo hizo.

Salón Tropicana. Ya estoy en Plaza Garibaldi. Están aquí los mariachis, de negro casi todos. Voy hacia las estatuas-monumentos que hay en el centro de la plaza. Se trata de una serie de un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, ocho estatuas, cuatro a cada lado, y dos pedestales vacíos hacia el final. Jose Alfredo Jiménez, Lola Beltrán, Pedro Infante, todas las placas son distintas, Juan Gabriel 18 de marzo del 2000. Quedan dos pedestales a mi derecha para los que vengan, lo mismo quedan dos pedestales a la izquierda, hay una pequeña caseta de tablas de madera.

Un kiosco en el centro y hacia este lado tenemos a: Tomás Méndez Sosa, una mujer, María de Lourdes y otros dos, Javier Solis, rey del bolero ranchero, y la súper placa en homenaje a Cirilo Marmolejo Zedillo noviembre 22 de 1995. Fuera de la plaza hacia el mercado Lagunilla San Camilito, hay otro mariachi, escultura donada por la casa Pedro Domecq 1984, en las esquinas hay ajedrez, es el mariachi sin nombre, el mariachi desconocido.

Una mujer y un hombre tirados en la calle durmiendo ella con una rosa en el pecho, poética absurda de la ciudad.

Llegué a la intersección de Eje Central y Reforma. en el centro hay un monumento, vamos a ver de quien se trata. Efectivamente es José de San Martín, a caballo, con las dos patas levantadas, señalando me imagino que la dirección del Cono Sur. Aquí también es zona de refugio para los sin hogar. Esta dividido en dos, una gran placa donde dice, "Homenaje a José de San Martín Libertador de Argentina, Chile y Perú". Y para lo segundo voy a cruzar al otro lado, donde esta realmente la estatua. Es una plaza bastante nueva, bastante descuidada también. General José de San Martín, de nuevo se repite la leyenda, y esto lo dona la embajada de República Argentina o por lo menos hay una placa del 17 de agosto del 2000.

Acá en Reforma y Eje Central, al fondo estoy viendo otra estatua, voy directo hacia ella. La que se ve al fondo es la glorieta de Cuitláhuac, estoy tomando Reforma, aquí no tomé Santa María de la Redonda, que es la que queda detrás del monumento a San Martín. Voy hacia Cuitláhuac y luego si retorno a Eje Central. De nuevo aquí aparecen las ánforas que hay hacia Reforma sur y también varios próceres de los distintos estados.

El "monumento" más interesante es el altar a la virgen de Guadalupe que esta aquí en una callecita del barrio. Antes de la glorieta de Cuitláhuac está el monumento en honor al boxeador mexicano y del mundo, Noviembre de 1988. Tallado en piedra el boxeador está dandole un puño al cielo. Jose A Petrie Conde, Joe Conde, otra placa, Demetrio

Ballado y el escultor es Mario Rendón Lozano. 1988.

Al fondo Cuitláhuac, unos edificios ya de Tlatelolco y la iglesia de la Plaza de las Tres Culturas apenas se alcanza a ver. Bueno, ahí esta Cuitláhuac, es como una pirámide, y arriba esta el Azteca en posición de héroe.

Allí ya veo el parquecillo donde alguna vez encontré a una señora, que vivía de la pensión de su papá que era de la revolución. Allá a lo lejos ya esta Eje Central. Voy a caminar en esa dirección. Jardín de Santiago se llama este parque, estos edificios que hay acá detrás de la Plaza de las Tres Culturas, son ni más ni menos que la Secretaria de Relaciones Exteriores, la SRE. Y hay efectivamente una pequeña estatua abstracta, vamos a ver si dice de quien es, aquí en la esquina ya con Eje Central. Ni idea, es un cubo, negro, con un espacio vacío en el centro y un poco medio prehispánico el asunto.

Cruzo por un puente Eje Central, a mi derecha la Plaza de las 3 culturas, Tlatelolco, a mi izquierda a lo lejos efectivamente la Torre Latinoamericana y el Palacio de Bellas Artes. Algunos de los edificios acá de Tlatelolco, tienen pintura mural, estoy viendo uno a la vez que estoy pasando el puente que comunica hacia la plaza y cruza el parque, en el que hay debajo talleres para sordomudos, carpintería y cosas de estas.

A mi izquierda hay otros dos edificios con pintura mural, uno bastante geométrico, y está una escuela secundaria nocturna. Hay un aviso que anuncia a un almacén o algo que se llama Central de maquetas S.A. Cruza una antigua línea del ferrocarril aquí, en Manuel González. Hay un parquecito muy pequeño, bastante sucio, igual gente durmiendo sin casa. Un sitio donde hacen mantas, pancartas de estas en screen, trabajos urgentes, Colonia Ex hipódromo de Peralvillo . "Prohibido botar basura" y esta vuelta nada la calle. Calle Berlioz, Calle Beethoven.

Un pequeño parque infantil más o menos cuidado, con un pequeño busto dorado, a Don Miguel Hidalgo, 1997, de la colonia de Peralvillo. Circuito Interior a un cuarto de kilometro, veo una cúpula creo que es de una iglesia bastante moderna. Un puente, es el puente de Circuito Interior. Termina la delegación Gustavo Madero. Sigo hacia el Norte. Verifico, termina Cuahutémoc, comienza Gustavo Madero. Paso otra línea del tren, esta es una zona un poco fea. Igual, me pasé del punto donde debería tomar Vallejo, tengo que regresar, volver a cruzar el ferrocarril, y tomar Circuito Interior hasta la Raza. 680 pesos un televisor de segunda y 37000 pesos un Volkswagen sedán, voy por Circuito Interior entonces a encontrarme con el monumento de La Raza es decir el cruce con Insurgentes y ahí si a seguir por Vallejo.

La calle Debbusy, y yo bastante lejos de "la mar". Aquí no hay caso, tengo que

necesariamente tomar este puente peatonal, el cruce está invadido por gente que habita ahí y una estación eléctrica, estoy en una glorieta, no se por donde ir ahora, hay que ver de nuevo el mapa.

Estoy lejos pero aun veo la torre latino y la construcción que parece un castillo de naipes, dos cartas de un castillo de naipes. Tengo que pasar dos puentes. Esto es un puente bastante más ancho, acá esta justo a mi izquierda, el monumento a La Raza, con su fuente y su águila encima. Luego abajo es Insurgentes, voy a cruzar Insurgentes hasta el otro lado, y buscar Vallejo. Se puede bajar al monumento de La Raza. Justamente voy bajando. Bueno esta bien, esta bien mantenido, es una pirámide, tiene una puerta, adentro debe haber algo, tiene su fuente, tiene su jardín, tiene su policía cuidando, ah y un parque infantil al otro lado del monumento y con dos casetas. Esto es un oasis en medio de todo lo que hay alrededor, ¿no?. Me pregunto de verdad si a este parque vienen niños, depronto si.

Dos casetas, bueno allí lo que hay es un botadero de casetas de ambulantes, al lado del Centro médico la Raza. Casetas que se vuelven casa para los que no tiene casa. Esto es una maravilla. Claro, esta totalmente abandonado, no tiene entrada, es terreno de nadie, basura como él solo, hay puestos de todo tipo, de todo producto, tortas, Pepsi, cigarros, botanas, libros, más tortas, ya crece la maleza. Debo seguir.

Aquí ya termina el puente peatonal, ahí donde estaban las casetas y ya es Vallejo la que queda la lado del centro médico. Continuo. Alla al otro lado, hacia el lado del centro medico es Delegación Azcapotzalco, parece. Aquí ahora si estoy cruzando el tren por donde debí haberlo cruzado. Efectivamente hacia allá inicia Azcapotzalco. Hay un desguazadero de camiones, de carrocerías de camiones. Dos de la tarde.

Son las 2:40 pm, la que pasó fue la hora de mi almuerzo. Calle Benito Juárez con Vallejo, aquí derecho hasta Tenayuca. 28 pesos costó el almuerzo, un bistec a la mexicana más picante que el carajo. Seguimos, esta es una zona de talleres, llegando allí a la avenida Cuitláhuac.

Encuentro un monumento mínimo, el asta bandera en la Colonia Héroes de Nacozari. Septiembre 13 de 1995. Una plancha de cemento color verde, una cadena, el asta bandera. Una pirámide como curvada en la parte de arriba, de color blanco.

Luego de Cuitláhuac sigo buscando Vallejo. Es una avenida grande, en el centro tiene un, dos, tres, cuatro, seis carriles, todos hacia el centro, más las dos paralelas, una hacia el Sur, la otra hacia el Norte. Ya estoy en la calle Norte A, Colonia Defensores de la República., de hecho por la parte de atrás de la colonia, distinta a la zona a la que se llega por la estación del metro Central camionera.

Hay bastante tráfico, voy al mismo paso de los peseros. Hay un sitio de ranas de fibra de vidrio. Aquí hay unos sitios de metales, de cauchos, un par de escuelas, una secundaria bastante grande, pero a la vez sobre Vallejo empieza a verse bastante escaso el movimiento de gente, comienza a notarse bien la zona industrial. Ahora si todo el costado izquierdo es una fabrica, toda una bodega, no hay nada más sino el muro, de este lado maquinaria, grúas pesadas, de gancho. Por toda parte esta el cartel de 10000 Jóvenes al encuentro del resucitado 19 de abril estadio Azteca.

Bueno, ahora si cambió un poco la vía, el carril del centro es hacia el Norte, los dos paralelos hacia el sur, a mi derecha todo el muro de una fabrica, no hay nada más en esta cuadra. Este es un cruce como para matarse, vienen los del Norte y cruzan para el carril por donde venían los del sur. Es una equis.

Avenida Ceylán, hacia allá sigue estando Azcapotzalco, hacia acá, Madero. A este costado todavía hay almacenes, inclusive un castillo de juguetería, hacia el otro lado solamente un muro perfecto para el graffiti.

Efectivamente estoy acá en Montevideo, Poniente algo, 140, y alla esta la iglesia de Lindavista. Los autobuses van para Coyotepec y una cantidad de sitios que jamás había escuchado. Poniente 148, ya estoy aquí en unidad Lindavista por la parte de atrás.

Avenida Othon Medizabal. 3:20 pm. Aquí huele a malta, a cebada, a melaza, dulce. Es una zona bastante más residencial, edificios a mi derecha, algunos peseros van hacia lomas de Cuauhtemoc, Una terminal de carga cuando termina la unidad habitacional. Por un segundo me sentí en Bogotá, en la calle 80, antes del Transmilenio.

Talachas, un sitio donde se hacen talachas. Están como soldando algo. El sol esta dando fuerte, otra vez una zona industrial, allá al fondo lo que parece ser un pequeño puente, vamos a pasar por encima de alguna avenida. Vamos a ver cual es. Ya estoy cerca al limite con Tlalnepantla, Tlalnepantla. este cruce aquí no está tan bien que digamos. Voy a apretar más el paso.

Un cultivo de nopales. Ahora si, estoy llegando a un cierto límite, a un río, estoy en una especie de periferia que tengo que cruzar. Un parque botadero de basura, bueno no tanto, una torre de alta tensión. Creo que estoy al lado del vaso regulador, el gran bloque de agua que aparece en el mapa. Y aquí otra vez unos edificios, apedreadas las ventanas, como de los pequeñísimos depósitos. Esto debe ser vivienda de interés social. Vacíos en su mayoría, abandonados, a media obra, en obra gris, ahí están que trabajan todavía. Aquí hay un pesero que va al metro Hidalgo, Bellas Artes. Al otro lado el aviso en piedras

de Tlalnepantla y lo que sí parece ser un terreno baldío.

Un botadero de carros, un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete. Hay por lo menos siete desbaratados, hasta un bus, ya casi que "comidos" por la hierba, otro camión, otro bus, en lo que pareciera ser una antigua estación de Pemex. Están ahí como si los hubieran dejado estacionados y ya, ahí quedaron. Sin duda esos serían algunos de los nuevos monumentos a lo Robert Smithson.<sup>97</sup> Aceite, huele a aceite de carros. Un sitio donde hacen juegos infantiles, según veo son desechos de troquelados, tal cual como en los parques. Esta ¡súper!, se llama Juegos y refacciones S.A., Calzada Vallejo 1567. Sillitas, columpios, resbaladeros, rueditas, están una maravilla, todos con colores, vistosos, puros, amarillo, azul, rojo, naranja, verde, morado, violeta, creo que es lo más bello de lo que he visto aquí en esta zona.

Un Vip's, una Bodega comercial, unos bici taxis. Esta es la colonia Ampliación Progreso Nacional. Aparece el primer aviso que me indica que si sigo derecho voy a llegar a Tenayuca, estoy cerca entonces. El sol se ocultó, empieza a hacer algo de viento. 3:45 pm.

Calle 4 con Vallejo, colonia Progreso Nacional. Un pequeño parque con sillas blancas de cemento, pero ubicadas para que la gente hable mirándose. Unas bajitas, otros butaquitos, igual desbaratado un poco, pero ahí está. Sigue el parque, ahora acompañado de lo que parecen ser animales en cemento, esto parece ser como de los años 1970.

Aquí lo que sería un Comando de Atención de la policía: "Módulo 28 de información. Secretaría de protección y vialidad" y un parabuses que van al metro Chapultepec y al metro Normal, al fondo un puente alto, vamos a ver de que se trata. El puente me está marcando la salida a Querétaro, o hacia la derecha a Eje Central. 4 de la tarde Anillo Periférico a 100 metros. Al fondo un cerro con casas grises, esto ahora si es la periferia, a mi izquierda un edificio baldío abandonado, un territorio de grafiteros y aquí una bodega de la Comercial Mexicana

Voy a tomar el puente, creo que llegué. Efectivamente, 4 pm, estoy cruzando por un puente peatonal sobre el Periférico, a la altura de Tenayuca. Pasa un río, bueno, un río contaminado, totalmente gris y todavía hacia allá se ven un, dos, tres, cuatro, cinco montañas y sigue toda la zona conurbada hacia lo que debe ser el Estado de México.

<sup>97</sup> "Su viaje entre los nuevos monumentos lleva a Smithson a algunas consideraciones: la relación entre el arte y la naturaleza ha cambiado; la propia naturaleza ha cambiado; el paisaje contemporáneo anteproduce su propio espacio; en las partes oscuras de la ciudad se encuentran los futuros abandonados, generados por la entropía." CARERI Francesco. op. cit. p. 23

Sigue y sigue la ciudad, aquí se da uno cuenta de lo bastante grande que es. Aquí las casas son grises, no son de ladrillo naranja. Efectivamente esta es la salida hacia Querétaro, Guanajuato etc. Aquí ya estoy viendo un muro con pequeñas calaveras y una cabeza de serpiente en una construcción cercana al centro de Tenayuca. Es calle Cuahutémoc, de nuevo.

Pirámide de Tenayuca, donde el tiempo se detiene.

4:12 pm. Inicio mi regreso.

FIN

**Esta Tesis se imprimió en los talleres de  
URUGUAY 120 - ESPACIO INDEPENDIENTE  
Octubre - Noviembre de 2004  
Ciudad de México  
México.**

**Para Heidi, con inmenso amor.**