



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“La exploración del Concepto Ciudad a través del arte contemporáneo.”
Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales.

Presenta
Allin Lizette Reyes Rojas

Director de Tesis: Licenciado Marco Antonio Albarrán Chávez.

México, D.F. 2010



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.

La exploración del Concepto Ciudad
a través del arte contemporáneo.

Gracias A Mi Familia, Amigos y Maestros...





	Índice.	09
	Introducción.	10
Capítulo I	Arte y Ciudad	
	Factores convergentes.	12
	1.1 La configuración de la ciudad.	14
	1.2 Definiciones Situacionistas; la “psicogeografía” y otros conceptos sobre el espacio urbano.	17
Capítulo II	Contexto; La acción como iniciativa en la praxis artística urbana.	
	Un panorama internacional.	20
	2.1 El caminar como medio exploratorio.	27
	2.2 Documentación de la geografía urbana.	31
	2.3 Transgresión del uso del espacio.	33
	2.4 Dependencia del transeúnte.	35
	2.5 Mapas, trazos y delimitaciones.	37
	2.6 Mensajes masivos y espectacularidad.	39
	2.7 El arte desde un sentido activista.	41
Capítulo III	Acciones en la ciudad de México.	
	Hacia un panorama local.	44
	3.1 Sobre la identidad artística Latinoamericana.	45
	3.2 Huellas colectivas en la ciudad de México.	48
	3.3 El nuevo milenio en el arte “chilango”.	52
	3.3.1 Sobre el centro y sus ramificaciones.	55
	3.3.2 Sobre sitios públicos históricos.	60
	3.3.3 Sobre las arterias de la Ciudad.	62
	3.3.4 Sobre la estética urbana.	64
	3.3.5 Sobre el trabajo comunitario y social.	66
Capítulo IV	Del papel al asfalto...	
	Compilación de obra 2008-2010.	69
	4.1 Serie a la Ciudad.	70
	4.2 Serie Incidentes.	72
	4.3 Puntos de vista.	76
	4.4 Secretos del vagón de mujeres.	86
	4.5 Once de Enero (1967)	88
	Conclusiones.	90
	Bibliografía.	92

Introducción

Es curioso como vivimos en una zona que con el tiempo hacemos propia, donde establecemos recorridos diarios que vemos al pasar pero no conocemos más allá, tras pasar cuatro años en la Escuela Nacional de Artes Plásticas al sur de la ciudad y vivir al norte, donde ya ni siquiera es Distrito Federal, el obligado camino de dos horas comenzó a tener infinidad de desviaciones, observaciones, incidentes, encuentros y pequeños líos con todo eso que es cotidiano y tiene su encanto, poder ver como cambia la ciudad de norte a sur y de este a oeste, de repente la ciudad se hizo chiquita, solo fue cuestión de atar cabos para que se convirtiera en materia de mi obra, aquello que pertenece a la realidad, y poco a poco descubrir que ya se han construido teorías y prácticas similares décadas atrás donde cada una depende del contexto al que pertenece, donde su razón de ser, gira en torno a hechos enmarañados de una sociedad. Solamente no hay que perder la capacidad de asombro...

Mi intención principal es reflexionar sobre la relación entre la producción artística y la configuración de la ciudad. Así como explorar aún más las relaciones existentes entre arte y vida cotidiana, donde el arte como acción efímera traduce y usa el espacio urbano con una intención intrínseca entre ambos elementos, configurando un tiempo y espacio específico que conforman un contexto único e irrepetible; microentornos, los cuales, sin duda alguna terminan atrapados en la documentación, que forman una obra u objetos que convierten en fetiche su momento, pero en ese momento para el artista, quien orquesta la situación, solo la experiencia sobrepasa al objeto. Dejemos a un lado asuntos de trascendencia y gloriosidad del arte, más bien estar conscientes de que se trata de un 'producto' cultural que responde a un contexto específico, pero no hay que espantarse, la mayoría de las veces, las cosas son más simples de lo que parecen.

En esta investigación he buscado el cómo y para que se ha abordado a la ciudad en la práctica artística contemporánea tejiéndola con distintos "cuándos", "dónde" y "quiénes". El problema radica en que la ciudad ha servido de pretexto, y es este pretexto el que cada autor traduce y usa como materia artística, la manipulación o la incerción en un entorno vivo y plagado de azares. Estoy consciente de que es imposible abarcar toda la producción artística existente, por lo cual aquí solo pude darle 'una vuelta de tuerca' a todo aquello que conocía, sumándole lo que encontré y reforzando aquello con lo que me identifiqué.



Capítulo I: Arte y Ciudad Factores Convergentes

La historia de las ciudades, como la de las naciones, es la memoria de un ente, de una persona colectiva integrada por los individuos que las habitamos, que nos agrupa e identifica. Es la memoria de sus calles, de sus edificios, de su arte; es la constancia urbana de sus problemas, de sus éxitos, fracasos y tragedias en el escenario de la vida de sus pobladores.

Submundos superpuestos configuran a la ciudad contemporánea; el funcionalismo, la arquitectura, el urbanismo, la modernidad, la preservación de edificios históricos, la publicidad, el arte público, los transeúntes, los automovilistas, el mantenimiento, los trayectos, la jerarquización, la remodelación, el abandono, el transporte, la vivienda, la propiedad pública, la propiedad privada, las áreas de uso común, la convivencia, las áreas verdes, servicios públicos, etc. Cada ciudad tiene historias que contar, hablan de una latitud, de una longitud difuminada, de una identidad, de un proceso y hasta de un futuro incierto, las calles no dicen nada, son las personas las que deciden darles una voz y son ciertas personas las que llevan estas voces de la vida efímera a la disección de lo que se etiqueta como 'obra de arte'.

Las condiciones de las actuales sociedades complejas llamadas del conocimiento (caracterizadas por el nomadismo, la multiculturalidad, los flujos de información y la disolución de las coordenadas espacio-temporales); donde las fronteras porosas y las grandes ciudades se convierten en contextos de alta interculturalidad, han promovido la revisión de los estudios culturales y producción artística. Las transformaciones socio-económicas generadas por los procesos de globalización en la nueva era del Capitalismo, han introducido modificaciones en los procesos de creación, consumo y exhibición del arte.

De el mismo modo en el que funcionan las ciudades llenas de superposiciones, funciona el trabajo de los artistas contemporáneos, el antropólogo Néstor García Canclini, sugiere la necesidad del desplazamiento del objeto de estudio de este campo de conocimiento desde la identidad a los procesos de hibridación, señalando; "un mundo en creciente movimiento de hibridación requiere ser pensado no como un conjunto de unidades compactas, homogéneas y radicalmente distintas sino como intersecciones, transiciones y transacciones".¹

1 García Canclini, N. (2003): Noticias recientes sobre la hibridación. Revista Transcultural de Música-Transcultural Music Review [Revista electrónica], 7. Obtenido el día 06/04/09. Disponible en: [http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm].

El arte desde el siglo XX es negado por los mismos artistas, pero más bien solo se divorcian de las técnicas materiales clásicas, ya que el concepto siempre ha estado presente ya sea como temática o método representativo, cobra mayor fuerza ante poniéndose al producto final, son las ciudades y sus elementos los que se hacen recurrentes; la seducción por la vida nocturna, por el movimiento, por la industrialización, por los nuevos signos y construcciones en general. Los cambios sociales y económicos también han propiciado ciertas maneras de entender y abordar sus mecanismos de producción, venta, consumo y distribución del arte contemporáneo. Y han formulado un nuevo “modo de hacer”, que ha sido asimilado paulatinamente.

Hasta la fecha algunos de los muchos artistas rehúsan las disciplinas, se centran en un concepto o idea que puede tomar una infinidad de soportes y posibilidades. Lo que me interesa en esta investigación, es cuando abordan la ciudad como tema y a su vez como “lienzo” mismo, desatando múltiples discusiones sobre los espacios transitados, públicos, como sitios convergentes y abstractos que se escriben día a día, la ciudad como un producto político, económico, social, histórico, temporal, significativo y cultural que se habita, transita, imagina y desea.

Finalmente, es la acción, una iniciativa en la praxis artística sobre la urbe, la cual sugiere una idea que puede adquirir los soportes que el artista requiera, domine o experimente, el arte contemporáneo esta permeado de la posibilidad y novedad de la transdisciplina como herramienta flexible que difumina fronteras entre estructuras y técnicas tradicionales del arte tan presente en siglos pasados.

1.1 La Configuración de la Ciudad

Las maneras de abordar a una ciudad dependen del ojo con que se mire, me refiero a que los Dadaístas y Surrealistas la abordaron seducidos por la magia del sueño y la deconstrucción, los Situacionistas construyeron su ciudad utópica, respondiendo a la necesidad como escritores para transformar el panorama urbano, la deriva perpetua y la desorientación permanente, los Conceptualistas dispusieron del espacio público como laboratorio entre la palabra y la acción, diversos grupos de artistas lo han abordado desde distintos puntos de vista, tal es el caso del grupo Stalker, quienes aborda a la ciudad desde el área de la arquitectura.

El comprender, la configuración de la ciudad y dirigirlo a la práctica artística ha sido un mecanismo recurrente que ha dependido de intereses particulares, el término sitio específico ha figurado primero en la escultura, la instalación y la intervención; de acuerdo al uso del espacio como ente que se expande y configura un rizoma, la ciudad entendida en ese ámbito de multiplicidad que Guattari y Deleuze describieron como un sistema que tambalea entre lo natural y lo artificial. Del microcosmos del transeúnte al macrocosmos del concepto 'ciudad'.

¿Dónde empieza una ciudad y dónde termina? ¿Sus efectos y difusiones se restringen a las materialidades constructivas? Las ciudades contemporáneas, extensas y descentradas, precisan otros recorridos, otras prospecciones en las que la complejidad se aborda con acercamientos que van del automóvil al satélite, del itinerario al relato, de la calle a la televisión, de la fotografía al Internet, del desciframiento de las memorias al olvido: "Mientras que la relación entre los individuos creada por el Estado está estrechamente ligada a un territorio específico, la ciudad se caracteriza porque su influencia se extiende mucho más allá de sus límites".²

La integración de lo que se asume como cotidiano y la relatividad de la realidad entre la percepción de individuos que integran a su vez grupos, los cuales poseen formas específicas de producir el espacio cotidiano en el que se desenvuelven.

Las cosas de la vida diaria no suceden 'en' la ciudad, las cosas que suceden 'son' la ciudad, constituyen su urbanidad. El espacio ciudadano no es una simple escenografía, hay que desearlo, producirlo y reinventarlo en forma continua. "La historia de la ciudad es la del espacio público las relaciones entre habitantes, y entre el poder y la ciudadanía se materializan".³ El espacio urbano es un producto cultural; una producción social derivada, a su vez, de una práctica social inseparable de su dimensión cotidiana, es así como me atrevo a realizar un breve análisis de la configuración urbana, de lo general a lo particular: Los espacios metropolitanos en primera instancia son físicos, son utilitarios y son psicogeográficos*.⁴

2 Frisby, D. (1990): George Simmel. (pp. 214). México: Fondo de Cultura Económica.

3 Borja, J. & Muxí, Z. (2003): El espacio público: ciudad y ciudadanía. (pp. 15). Barcelona, España: Editorial Electa.

4 *Término acuñado por la Internacional Situacionista que será explicado más adelante.

Como espacios físicos “todas las ciudades son geológicas y no podemos dar un paso sin encontramos con fantasmas, cargados con el prestigio de sus leyendas. Evolucionamos en un paisaje cerrado cuyos puntos de referencia nos conducen incesantemente hacia el pasado”.⁵ Estos fantasmas, vestigios de la necesidad de la solidificación de una civilización; la búsqueda de lo perpetuo y la magnificencia de los tiempos; La arquitectura, es pues, un síntoma citadino: “Es la forma más sencilla de articular el tiempo y el espacio, de modular la realidad, de hacer soñar” Pero a su vez hace de “la planificación urbana un condicionamiento y una falsa participación. El desarrollo del medio urbano es la educación capitalista del espacio”.⁶ Son estas materializaciones de las posibilidades las que hablan de las dominantes socio económicas y culturales que visten “...los espacios sedentarios estriados por muros y recorridos predeterminados...”⁷ contrastando arquitectónicamente el pasado y el presente. “La planificación de la ciudad moderna y su arquitectura han sido puestas al servicio de los intereses de la producción, la circulación y el consumo, y de un modelo que ha respondido -y responde- al perfil del hombre, occidental, de clase media”.⁸

Como espacios utilitarios definen básicamente dos situaciones; lo público y lo privado, es el espacio público el destinado al tránsito común, al espacio hecho para una circulación, la cual, “es fase suprema de la planificación urbana, la circulación es la organización del aislamiento de todo el mundo. Por ello constituye el problema principal de las ciudades modernas. Es lo contrario del Encuentro, es la absorción de las energías disponibles para los encuentros o para cualquier tipo de participación, sea la que sea. Cuando la participación resulta imposible, queda compensada en la forma del espectáculo. El espectáculo se pone de manifiesto en el hábitat y en el desplazamiento (en la calidad de la vivienda y en los vehículos personales) puesto que, en realidad, no vivimos en un barrio de una ciudad sino en el poder. Vivimos en algún lugar de la jerarquía”.⁹

Mientras las constantes psicogeográficas son aquellas que se definen y construyen a partir de nociones colectivas a individuales y viceversa sobre un punto específico del espacio, ‘la reputación’ que hereda a pulso una zona, una misma ciudad tiene todas sus facetas, al norte, al sur, al este, al oeste, se crean iconos de un estilo de vida, del lugar jerárquico que corresponde en primera instancia a las actividades económicas que se lleven a cabo y a la historia que no perdona y obliga a los lugares a adquirir un prejuicio.

Las nociones de espacio urbano, afirma Manuel Arce, como una dimensión transitable por múltiples personajes; “la dimensión del espacio como lugar de tránsito ha recibido importante atención por diversos autores quienes lo han considerado como un sitio de nómadismo y el vagabundeo que Simmel contrapone a la solidaridad comunitaria; el transeúnte, vagabundo o paseante urbano que ‘se baña’ en la muchedumbre de Virginia Wolf o los viajeros de las grandes ciudades contemporáneas analizados por Néstor García Canclini”.¹⁰

Incitada por esta premisa habría que considerar los tres tipos de personajes (como Arce menciona); el peatón, el automovilista y habitante de la zona “es así como se confor-

5 Gilles, K & Vaneingem, I. (2007): Urbanismo Situacionista. (pp. 9) Barcelona, España: Gustavo Gili Ediciones.

6 ibídem, P. 25.

7 Deleuze, G. & Félix G. (1988): Mil mesetas. Tr. José Vázquez Pérez y Umbelena Larraceleta. Valencia, España: Editorial: Siglo XXI.

8 Cortés, J. M. (2005): ¿Tienen género los espacios urbanos?. Género y territorio; El espacio connotado. Revista Arte contexto, 8, 22-24. Madrid, España.

9 Gilles, K & Vaneingem, I. (2007): Urbanismo Situacionista. (pp. 25). Barcelona, España: Gustavo Gili Ediciones.

10 Arce, J. M. (1998): La construcción sociocultural de los espacios públicos. (pp. 45-47). Catalogo de exposición Insite97.

man nuevos mapas cognitivos, nuevas cartografías que redefinen las dimensiones tópicas y las referentes locacionales que posibilitan la ubicación de los individuos, pero no erradicar al espacio como referente identitario ni los individuos navegan en los limbos virtuales si no que reconstruyen sus cartografías proxémicas, cognitivas y emocionales”.¹¹

Creando un punto de vista distinto de ciertas zonas como Olea señala; “se vive la ciudad al mismo tiempo que se aprende a ser ciudadano, las calles y edificios van adquiriendo connotaciones diversas, la comunicación visual no es un accidente en la vida de un ciudadano, es cotidiana y continua”.¹² No hay lugares cotidianos en sí mismos, la gente se asocia y se reconoce en un lugar cuando los practica. Los espacios cotidianos aparecen cuando existe una relación temporal y de significado del sujeto con el lugar, una relación de frecuencia y apropiación.

Michel de Certeau en *‘La invención de lo cotidiano’* subraya la distinción entre estrategias y tácticas es una reflexión que pretende analizar los tipos de acciones que se pueden desarrollar en los espacios; así, según esta oposición, en la que las estrategias corresponderían a la práctica que el poder realiza para delimitar las funciones de un espacio, y las tácticas serían las prácticas desarrolladas por los usuarios de ese espacio con la intención de perturbarlo, surgiría un “arte de hacer” táctico mediante el cual se perturbaría el interior del esquema dado. El ensayo de Certeau tiene como principal punto de aplicación el espacio urbano, afirma que; “...la investigación se ha consagrado sobre todo a las prácticas del espacio, a las maneras de frecuentar un lugar”¹³, y su interés primordial es descifrar la lógica de esta producción secundaria, definida como las maneras de usar y practicar el espacio urbano producido oficialmente por el mercado, la planificación, los medios, etc. El uso de la ciudad es en sí mismo una producción cultural, las prácticas del espacio tejen las condiciones determinantes de la vida social, constituyen una realización espacial de lo dado. La extensión de lo urbano, de sus edificaciones, acontecimientos, símbolos e interacciones a lo largo de todo el planeta ha modificado relaciones entre centros y periferias ha re-dimensionado lo rural y las identidades regionales y nacionales frente a las cuales, más que una búsqueda de integración lo que se erige es la pregunta por la articulación de lo diverso y de su trama de significaciones. Entonces, la ciudadanía nacional se enfrenta a la ciudadanía multi-cultural.

Es así como han surgido, en el ámbito de los estudios sobre la ciudad, nuevas formas de interpretar y representar estos cambios. Las lecturas desde las artes visuales, el arte urbano, el arte público, la literatura o el cine plantean nuevas críticas de la vida cotidiana en la ciudad. Sin duda alguna, estas complejas y diversas maneras de representar la ciudad no son un fin en sí mismas, poseen una potencial capacidad para ser instrumentalizadas, puestas en práctica, a modo de transcripciones proyectuales. El arte como correlato de lo urbano es un lenguaje con cambios paralelos a la concepción de las ciudades, a sus ritmos y pulsaciones, a sus materialidades contemporáneas, a sus movilidades y contingencias plenas de interacciones, que establecen para el filósofo y sociólogo alemán, Georg Simmel la existencia social. La microsociología del acontecimiento de la que Simmel es precursor, es tal vez un referente directo de los conceptos de la estética relacional planteada por el curador y crítico de arte, de origen francés, Nicolas Bourriaud: “Aquellas acciones -derivadas del arte público- destinadas a producir situaciones, experiencias, vínculos, acontecimientos, encuentros pedagógicos”.¹⁴

11 ibídem, Arce, J. M.

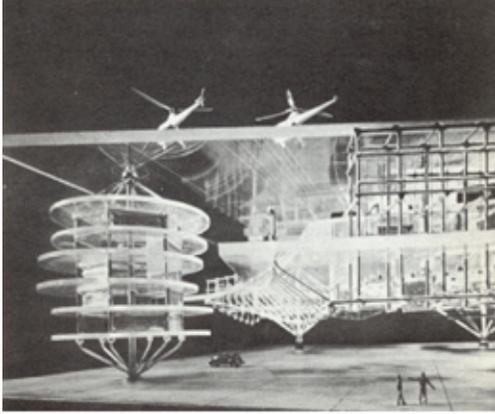
12 Olea, O. (1980): *Arte Urbano*. (pp. 70). México: Publicaciones UNAM.

13 De Certeau, M. (1996): *La invención de lo cotidiano I*.

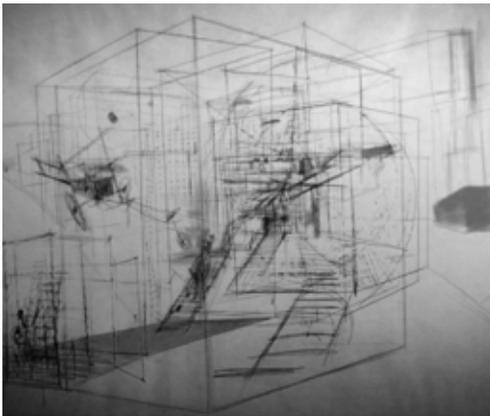
Las artes del hacer. (pp. 53-54). México: Universidad Iberoamericana.

14 Gil, J. (2006): *Dinámicas visorregionales*. (pp. 42). Catálogo 40 Salón Nacional de Artistas. Bogotá, Colombia.

1.2 Definiciones Situacionistas; la “psicogeografía” y otros conceptos sobre el espacio urbano.



CONSTANT, Nieuwenhuis,
"Maqueta para New Babylon"; 1960.



CONSTANT, Nieuwenhuis,
"Boceto de un laberinto móvil"; 1968.

Como antecedente principal, pero no el único, quienes abordaron primordialmente a la ciudad consciente de sus múltiples significados y posibilidades fue la Internacional Situacionista entre la década de 1950 y 1960, surge como producto de la fusión de los grupos COBRA; movimiento artístico fundado en 1948 y disuelto en 1951, debido a las disensiones y rivalidades internas y por la mala salud de dos de sus componentes: Jorn y Dotremont. El nombre es el acrónimo de Copenhague, Bruselas, Ámsterdam, ciudades de origen de los fundadores del movimiento quienes editaron 10 números de su propia revista con el nombre del grupo, y la Letrista Internacional, agrupación que sería la primera escisión del movimiento letrista de Isidore Isou, seguidos serían de cerca por el Ultra-Letrista. La IL se formó después del boicot del Movimiento Letrista. Fue en esta variante Situacionista donde se plantearon prácticas y teorías en los escenarios cotidianos de la vida diaria. Las leyes de la deriva se manifestarían en las guías psicogeográficas. La deriva Situacionista propone una utilización experimental, no productiva, del espacio urbano, defendiendo el carácter fragmentario de zonas urbanas diferenciales frente al carácter objetivo y unitario de la sociedad de los espectadores. Las propuestas finales para la superación del arte por parte de la Internacional Situacionista desembocan en el urbanismo y el ambiente lúdico. El urbanismo unitario será un ambiente implicado y efímero, marco para la creación de situaciones. Intentan instaurar un sistema urbanista unitario. Ésta nueva pretensión de llegar a la obra de arte total partiendo de la idea de la sociedad en sí misma como obra de arte. Y la nueva sociedad se situaría en una ciudad orientada al desarrollo libre y creativo de las masas por medio del juego.

“La teoría situacionista sostiene firmemente una concepción no-continua de la vida. La noción de unidad tiene que ser desplazada desde la perspectiva de toda una vida -que es una mistificación reaccionaria basada en la creencia en una alma inmortal y, en última instancia, en la división del trabajo- a la de instantes aislados, y la construcción de cada instante mediante un uso unitario de los medios situacionistas. En una sociedad sin clases no habrá más pintores, sino situacionistas que, entre otras actividades, pintarán.”¹⁵

15 Debord, G. (1957): Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Documento Fundacional. Tr. Nelo Vilar. publicada en el # 4 de Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo, bajo el título “Revolución y contra-revolución en la cultura moderna”.

La división es clara, la práctica Situacionista, quien en su sentido teórico se alimenta de la ciudad, por otra parte en la práctica plástica, los pintores Situacionistas que en su mayoría provenientes del grupo COBRA, amparan su obra en el sentido del juego, sin embargo es Constant quién asume un frente más coherente con las teorías en su uso de cartografías y construcciones arquitectónicas utópicas las cuales aportan la lógica de pensamiento -acción, junto a Guy Debord dan forma más clara al movimiento en la Declaración de Amsterdam, son expuestos los once puntos que proponen una definición mínima de la acción situacionista, sirven como texto preparatorio para su discusión en la tercera conferencia de la I.S. Señalando básicamente la idea de la colectividad militante opuesta a ideologías retrogradadas y comprometida con su labor, la cual, esta dirigida hacia un 'urbanismo unitario' definido "...como la actividad compleja en proceso que recrea conscientemente el entorno humano de acuerdo con las concepciones más avanzadas en cada campo... El urbanismo unitario, independientemente de toda consideración estética, es fruto de un nuevo tipo de creatividad colectiva; el desarrollo de este espíritu de creación es su condición prioritaria".¹⁶

Son los términos empleados por este grupo, los que aquí me son imprescindibles como parte de la búsqueda de un lenguaje que permita entender ciertas circunstancias asimiladas, es así como acuñan el término que Guy Debord explica: "...psicogeografía, sugerido por un iletrado Kabyle para designar el conjunto de fenómenos que algunos de nosotros investigábamos hacia el verano de 1953, no parece demasiado inapropiado. No contradice la perspectiva materialista de los condicionamientos de la vida y del pensamiento causados por la naturaleza objetiva. La geografía, por ejemplo, trata de la acción determinante de las fuerzas naturales generales, como la composición de los suelos o las condiciones climáticas, sobre las estructuras económicas de una sociedad y, en consecuencia, de la concepción que ésta pueda hacerse del mundo. La psicogeografía propuso el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos. El adjetivo psicogeográfico, que conserva una vaguedad bastante agradable, puede entonces aplicarse a los hallazgos establecidos por este tipo de investigación, a los resultados de su influencia sobre los sentimientos humanos, e incluso de manera general a toda situación o conducta que parezca revelar el mismo espíritu de descubrimiento".¹⁷

El término psicogeografía, resume una construcción histórica, política, social y económica de ciertos lugares dentro de las ciudades que tienen en sí patrones similares, desde un centro hasta la expansiva periferia de cualquier ciudad en el mundo, la mutación del paisaje y fauna urbana funciona de manera parecida en todas las ciudades, de la riqueza y la ostentación, a la marginación y la pobreza, en mayor o menor porcentaje.¹⁸

Son las herramientas que la I.S. plantea para explorar la ciudad, las cuales aquí son consideradas para realizar cualquier investigación urbana: La deriva, es práctica introducida por los Situacionistas y que consistía en largos paseos de una jornada de duración trabada de encuentros

16 Debord, G. & Constant, N. (1958): Declaración de Amsterdam. Ejemplar número 2 de 'Internationale Situationniste', Vol I: La realización del arte.

17 Debord, G. Introducción a una crítica de la geografía urbana. Publicado en el 6 de Les lèves nues (septiembre 1955). Traducción de Lurdes Martínez. Fanzine Amano # 10.

18 El proyecto New Babylon de carácter utópico de Constatn plantea un futuro nómada en un mundo sin fronteras. Una serie de maquetas busca un pueblo de nómadas a escala planetaria, donde bajo un único techo se construye colectivamente una residencia temporal formada por elementos desplazables, la cual se encontraría en constante remodelación. Estos elementos desplazables se encontraban superpuestos sobre las ciudades existentes a modo de gran détournement. Prácticas que hoy en día nos parecen bastante obvias, guiados por la filosofía del reciclaje y reutilización, pero que en aquellos años fueron lo suficientemente innovadoras como para sentar las bases de diversos parámetros modernos relacionados con la sustentabilidad.

no esperados, de posibilidades de transformación de los entornos urbanísticos mediante una actitud lúdico-constructiva en la que interviene el deseo por lo cual se diferencia de las flaneires vanguardistas como modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.

El *detourment* Situacionista, consistente en la variación, rectificación, apropiación... de los productos culturales dándoles un sentido nuevo y reivindicativo. Invertir la relación de influencia entre un entorno y el sujeto que en éste se desarrolla, parece ser una de las reflexiones más interesantes que surge de la capacidad de construir situaciones, tal y como se deduce de la nota editorial del tercer número de la Internacional Situacionista: "...En la vida individual, el acto Situacionista no se basa en una idea racionalista... sino en una práctica de ordenación del medio que nos condiciona".¹⁹ En el Situacionismo la noción de participación se desarrolló de una forma más amplia o, en todo caso, más esperanzadora.

Estas tácticas exploratorias no son las únicas que existen o se han mencionado, son las más populares en la historia del arte, es la ciudad el parte aguas de esta investigación, las ciudades podrían cubrir un cierto patrón de constantes que ofrecen al habitante, al transeúnte, al turista, al comerciante, etc. Cualquiera que asuma un rol dentro de una ciudad, en ese sentido existen parámetros que hacen de la ciudad una ciudad, empezando por las concentraciones económicas, políticas y sociales, reflejadas en una constitución de asentamientos históricos que trazan la geografía urbana a lo largo de un territorio expandible y descifrable a distintas magnitudes.

Es el tiempo y el espacio específico los que confieren características particulares a cada ciudad. El siguiente apartado pretende ser un esbozo de las constantes ciudadinas que ofrecen distintos enfoques de la ciudad, siendo así prácticamente un manual en blanco. Los Situacionistas criticaban duramente el que las ciudades estuvieran repletas de señales normativas que nos indican lo que podemos o no podemos hacer: andar, parar, cuándo, y a dónde puedes dirigirte..." El despliegue de dispositivos lingüísticos, nemotécnicos y gráficos destinados a hacer legible el territorio constituye toda una manera de pensar el espacio".²⁰

En este capítulo introductorio, he explicado el arte a partir de reflexiones sobre la ciudad y el intrínseco sentido con la vida cotidiana, esbozando en el apartado "La configuración de la ciudad", un panorama de una ciudad "genérica", factores que agrupan características generales que definen al espacio urbano, para después continuar como ejemplo práctico-teórico a la Internacional Situacionista, grupo de origen francés que se preocupó por entender estas nociones de urbanismo así como generar conceptos y tácticas para abordar como investigación "formal" a la metrópolis, estos aspectos, son dos ejes básicos que formulo para trabajar directamente sobre la urbe, estar consciente de la distribución de un espacio, que responde a construcciones materiales y emocionales, que a su vez sirven como antecedente de prácticas sociales, políticas y artísticas, más allá de su utopía literaria, se estaba teorizando sobre el espacio urbano, su contexto y la construcción de situaciones y exploraciones de las mismas. La intención de este capítulo es comenzar a trazar un camino que relaciona la vida cotidiana en la ciudad hacia su disección y disecación en el arte contemporáneo.

19 Debord, G. (2000): Notas Editoriales. (pp. 76). Internacional Situacionista, 3. Contenido en Internacional Situacionista, Vol. 1. España: Literatura Gris.

20 Del Río, V. (2001): El Diagrama de Henry C. Beck o la Cartografía Invisible. (pp. 28). Revista Lápiz. 176, Madrid.

Capítulo II: Contexto; La acción como iniciativa en la praxis artística urbana

“Si el artista ha pasado, a través un lento proceso, de la condición de entretenedor -decorador del ocio- a la ambición profética que plantea cuestiones y pretende dar un sentido a la vida, es porque efectivamente se plantea cada vez más la cuestión de su empleo en el margen creciente de libertad obtenido por nuestra apropiación de la naturaleza”.²¹

Es así como una vez más es necesario atacar la noción mítica y romántica del arte como producto del ‘genio’ al margen del entorno, la sociedad y el tiempo. El arte, como cualquier otro aspecto de la cultura, es una actividad de naturaleza social que depende de un complejo entramado de factores históricos y reales, tanto en su producción y distribución como en su recepción, olvidemos la divina inspiración de seres dotados de un genio innato y veamos esta actividad humana históricamente situada y producida. No lo veamos como un fenómeno espiritual ajeno a las condiciones socio históricas ni lo rodeemos con un aura mística y trascendente (sólo la necesaria para hacerlo atractivo al ojo del coleccionista, del comprador, del receptor, como un ingrediente más del marketing de ese producto llamado arte contemporáneo).

Como la literatura, el cine o la música, el arte es un depositario de significado cultural, un sistema de significación, pero también un trabajo como cualquier otro. Lo que el historiador de arte austríaco, Ernst Hans Gombrich señalaría como “el espíritu de la época”²² no es más que los condicionamientos temporales y socio económicos que influyen directamente en los procesos artísticos. Hay una clara correlación de las estructuras artísticas con las estructuras sociales. Para el filósofo y crítico literario marxista Walter Benjamin, el contexto es definido; “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial. Dichos modos y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente”.²³

21 El sentido del deterioro del arte. Internationale Situationniste. Editado por primera vez en Internationale Situationniste, # 3, diciembre 1959. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte. Madrid, Literatura Gris, 1999.

22 Gombrich, E. H.(1998): Arte e ilusión. (pp. 152-153) Madrid, España: Editorial Debate.

23 Benjamin, W. (1989): Discursos interrumpidos I. (pp. 23). Traducción de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Argentina: Editorial Taurus.

Tras aclarar este punto, puedo relatar un poco los puntos claves correspondientes; el siglo XX trajo consigo las tendencias vanguardistas, la pasión por la vida real, la vida urbana y la necesidad de reconstruir destruyendo lo conocido hasta ahora como arte, siendo el artista participe del aquí y ahora, el dadaísmo y el surrealismo podrían ser las bases del arte contemporáneo, y es fácil culpar a Marcel Duchamp²⁴ por observar un extinguidor por error en la pared de un museo con gran fascinación. Sin embargo en este tiempo todo apunta a que el arte se va separando del objeto artístico y se acerca a las prácticas sociales, tiene en cuenta en su proceso la presencia de la micro comunidad que lo recibirá. Se desmaterializa y el artista actúa como gestor cultural y organizador de eventos sociales.

Deja de representar, de auto complacerse y suelta el lastre de lo simbólico para encarnarse en el cuerpo mismo del artista. Abandona su territorio e impone la ideología del artista; se transforman los temas de la ciudadanía en temas de arte. Nace un nuevo formato de exposición que se concreta en talleres, proyectos abiertos, conexiones temporales, laboratorios públicos. En función de la insistencia en el lenguaje, el comentario social o político, el cuerpo o la naturaleza dentro de este arte encontramos líneas de trabajo muy diferentes.

Ahora la idea del arte contextual, como tal, alberga el sitio específico, la configuración del espacio, del mismo individuo y su sociedad, Jan Swidzinski un artista y teórico polaco pionero en el término, desde la década de 1970, sin mucha trascendencia afirma que "...El arte real, sin embargo, solamente puede proveer información en la que un hombre se encuentra. Durante dos siglos los artistas han pensado que ellos son libres de crear lo que desean. Lo cual resultó ser un mito. Una sola persona no puede crear un mito. Un mito se crea a sí mismo y surge en un contexto social donde la gente comience a creer en ello más y más. El arte crea arquetipos de arte en un determinado contexto cultural. El Arte no es autónomo, sino que trabaja junto con otros factores en un contexto".²⁵



DUCHAMP, Marcel, 'Wanted/Reward', New York, 1929, *Catalogue raisonné*, Paris: Centre Pompidou, 1977.

24 Artista y ajedrecista francés, cuya obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del arte de vanguardia del siglo XX.

25 Swidzinski, Jan. 12 points of contextual art. Tr. Allin L. Reyes. "True art, however, can only provide information about the situation man finds himself in. For two centuries artists have thought that they were free to create whatever they wished. That turned out to be a myth. A single person cannot create a myth. A myth creates itself and arises in a social context as more and more people start to believe in it. Art creates archetypes within a given cultural context."

Lo que hace a un artista/obra contextual es la dependencia por la realidad, su obra se soporta en ella y sin ella no existe, así como por el uso de soportes que muchas veces terminan siendo anecdóticos es decir la documentación. Es así como fluctúa sin ser un término tan recurrente como el llamado arte conceptual, aquí podría decirse que es una extensión más que un antagónico de lo conceptual, es esta la reubicación del artista en la sociedad, la creación se convierte en prioridad, el trabajo de la realidad y se deja a un lado el simulacro, es así como se absorbe la cotidianidad.

Paul Ardenne, crítico Francés que le ha hecho segunda a Swinzinski en su libro *Un arte contextual* resume la posición de este tipo de prácticas, más que en una clasificación de obras, aborda la descripción de las piezas en su proceso y anécdota, afirmando que; "...La posición del arte contextual, en resumen: es poner a buena distancia representaciones (arte clásico), desviaciones (el arte de espíritu duchampiano), perspectiva autocrítica donde el arte se considera y se disecciona a sí mismo, de manera tautológica (el arte conceptual). Y apuesta: hacer valer el potencial crítico y estético de las prácticas propuestas en el modo de la intervención, aquí y ahora. Ahí donde el realismo histórico, en el siglo XIX, no había podido arrancarse a la costumbre de la representación el arte contextual, que lo prolonga, quiere, por su parte, encarnarse. A través de él muchas preguntas se ven planteadas, todas relativas a las contingencias de la vida presente ¿que es exactamente la realidad?, ¿es esta suma de circunstancias? ¿Puede el artista estar en fase con ella? ¿Es posible una estatización viable de la política, de la economía, de la ecología, de los medios de comunicación...? Tantos interrogantes que nos seguirán atormentando durante mucho tiempo, sin lugar a dudas pero a los cuales este tipo de creación da respuestas diferentes a las del enfoque artístico clásico".²⁶

De cierta forma responde al pensamiento dominante actual; el pensamiento complejo que bien explica el filósofo y político francés, Edgar Morin, una serie de eventos físicos y químicos que influyen la constitución desde una célula, hasta seres vivos y el mismo universo, sonaría paranoico pero la última década nos ha hecho asimilar esta premisa, es una reacción contra el pensamiento posmoderno que basa su ontología en la fragmentación, hoy por hoy hablamos de un todo interconectado, una interminable cadena de sucesos. El artista contextual busca un auténtico contacto con y como espectador para crear un diálogo común basado en el empirismo del entorno compartido.



SWINZIŃSKI, Jan, "Amsterdam"; 1987



SWINZIŃSKI, Jan, "Absurdity Of from Life to Art and from Art to Life", installation; 1989.

26 Ardenne, P. (2007): *Un Arte Contextual; Creación Artística En Medio Urbano, En Situación, De Intervención, De Participación.* (pp. 53). España: CENDEAC Ediciones.

Es así como asume sus funciones sobre dicho entorno y las hace tangibles en obras que giran alrededor de verbos de acción que conceptualizan el espacio como: Subrayar, Asimilar, Incidir, Criticar, Extraer, Delinear, Preservar, Mapear, Contrastar, Nombrar, o Afirmar la condición del tiempo, espacio y circunstancia, ya sea una situación creada o una observada.

Justo aquí, la función del artista se diversifica, por ejemplo Hal Foster en su texto "El artista como etnógrafo"²⁷ plantea que el artista considera la cultura como un texto a interpretar y de la mano de los estudios culturales se sirve de las herramientas del arte para incursionar en terrenos ajenos, en el terreno del "otro" e indagar acerca de las posibles relaciones entre la cultura y las prácticas artísticas.

Estos estudios, nacen de la necesidad de las ya no tan nuevas prácticas artísticas más que como productos estéticos, como intervenciones sociales desde ámbitos culturales que provean posiciones distintas desde la cuales actuar. Conflictos locales o nacionales proporcionan al artista el material y la "oportunidad" que supone un instante preciso para la producción de su obra o la apertura del terreno de exploración e investigación.

"Lo que ha sucedido en los últimos diez a quince años es que la proliferación de prácticas expresivas en la vida cotidiana, -inseparables de ascensos del trabajo intelectual y afectivo- han traído de nuevo a primer plano la definición específicamente artística de proceso social, pero en esta ocasión, en el espacio más abierto e incontrolable del acontecimiento urbano".²⁸

Explicando más el término sitio específico o in situ, el cual es uno de los principios del arte contemporáneo y contextual, la pieza depende del sitio y por lo tanto de las características físicas y emocionales del lugar, este término tiene el encanto de ir de lo general de lo particular, resumido a en su primer instancia por Miwon Kwon²⁹; "ha sido utilizado para implicar algo conectado a la tierra, vinculado a las leyes de la física. A menudo, jugando con la gravedad, las obras de sitio específico suelen ser obras obstinadas acerca de la 'presencia', incluso si se tratara de material efímero, y categórica acerca de la inmovilidad, incluso frente a la desaparición o destrucción de la pieza. Ya sea en el interior del cubo de color blanco o en el Desierto de Nevada, ya sea arquitecturalmente u orientado al paisaje, el arte de sitio específico inicialmente tomó el "sitio" como una locación actual, una realidad tangible, su identidad compuesta de una combinación única de elementos físicos constitutivos: longitud, profundidad, altura, textura, y la forma de paredes y habitaciones, la escala y la proporción de plazas, edificios o parques; las condiciones existentes de alumbrado, la ventilación, los patrones de tráfico; características distintivas topográficas..."³⁰

27 Foster, H. (2001): El retorno de lo real. El artista como etnógrafo. (pp 37). Madrid, España: Editorial Akal.

28 Holmes, B. (2005): Transparencia y éxodo. Procesos políticos en las democracias mediadas. (pp. 56). Madrid, España: Editorial Burmaria 5.

29 Arquitecta, con maestría en Fotografía y especializada en crítica de arte así como de la curaduría de Whitney Museum of American Art. Actual catedrática de arte contemporáneo en la Universidad de California, en Los Angeles.

30 Kwon, M. One place after another. Tr. Allin L. Reyes: "Site specificity used to imply something grounded, bound to the laws of physics. Often playing with gravity, site-specific works used to be obstinate about "presence," even if they were materially ephemeral, and adamant about immobility, even in the face of disappearance or destruction. Whether inside the white cube or out in the Nevada desert, whether architectural or landscape-oriented, site-specific art initially took the "site" as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of constitutive physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, or parks; existing conditions of lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features."

Siendo este un principio orientado al menos en esta investigación a la ciudad y sus condiciones, es así como en el apartado anterior se mencionaba una configuración de las ciudades como un esbozo general para abordar el espacio de manera consciente como nutriente de la pieza que se desarrolla. El sitio específico se relaciona principalmente con el carácter físico de la pieza, esto a su vez, es participe de ciertas características estéticas que puede adquirir cierta pieza. Por otra parte, el concepto es reafirmado en el juego de los códigos culturales y sociales del sitio, es decir, la antes nombrada psicogeografía. El arte urbano tiene en la acción misma un soporte esencial, en razón de reflexionar acerca de las estrategias, tácticas, formas o maneras en que diversos artistas introducen o accionan su práctica en el espacio público. Así mismo la apertura de una esfera de discusión acerca de las articulaciones que se pueden generar entre conceptos como: público, urbano, político, apropiación y colectivización. Así físicamente el lugar se adapta a las necesidades estéticas de la pieza, mientras las características emocionales, psicogeográficas, del lugar se adhieren al concepto, inicialmente la escultura monumental supo usar estos elementos, la palabra monumento esta ligada a la advertencia y la conmemoración de un hecho o lugar, así como con el monumento con significaciones de poder económico y político.

Las maneras en que un artista se aproxima a la urbe involuntariamente se revelan en su trabajo dependiendo del grado de relación real entre la ciudad y el artista, desde la observación hasta la participación. La intención es un parámetro importante si de acciones concretas se tratan, la vida cotidiana es el nutriente del arte y en muchas ocasiones su gestor pero la brecha diferencial entre aspectos estéticos y aspectos artísticos, están cargados en la intención, las experiencias estéticas, fundamentan su razón en respuestas fisiológicas, de agrado o desagrado, se relacionan intrínsecamente a la vida diaria, lo artístico se relaciona con la conceptualización, el proceso creativo en sí mismo.

La diversificación de las practicas basadas en la acción sobre el medio urbano son las que me interesan, donde los artistas han hecho de la acción una herramienta de la praxis artística, es así como enfoco un poco lo que esta ocurriendo, en una sutil linea cronológica contrastando piezas de décadas pasadas con otras producidas recientemente, el Internet ofrece la facilidad de información inmediata y variada, sobre todo actual.

Un largo camino ha hecho que el arte adquiera múltiples formas e inmersas en este aparente consolidado modo de hacer del arte contemporáneo, es decir, la receta de la obra amparada por un discurso y registros que la validen como evidencia, pero esta receta ya no es suficiente, las discusiones sobre la multidisciplina, transdisciplina, interdisciplina, etc. Figuran como una necesidad de difuminar fronteras entre cajones enciclopedistas, ya no se habla de una técnica específica, en torno a un discurso, una pieza puede adquirir múltiples formas y los soportes que necesiten para reforzar el discurso y aterrizar su existencia.

Inicialmente distingo la necesidad de la acción en el medio citadino, bajo diversas tácticas de exploración urbana, como ejemplo las que ya la historia ha documentado, desde la deambulacion de los surrealistas, la deriva situacionista, el acecho de los conceptualistas, la practica *flânerie* de Walter Benjamin, el *Rhythmanalysis* de Henri Lefebvre, o la teoría de la red de Bruno Latour. Esa observación del entorno, lleva casi automáticamente a que las ideas broten en búsqueda de un énfasis del ecosistema al que estamos ya acostumbrados.

El arte acción, ha adquirido una historia desde las expresiones de los sesentas y setentas a nivel mundial, con una historia casi en cliché de la época conceptual ha pasado de forma anecdótica a la historia del arte, sin embargo la acción corporal como metodología de trabajo en el espacio real y público, y cómo esta elección espacial de aparición acarrea un posicionamiento de tradición política, es decir, al acto de la denuncia ciudadana, sin embargo el arte acción se mezcla con distintas temáticas, la importancia del espacio donde se realice, es decir el sitio específico, influye en las lecturas múltiples del espectador que como transeúnte esta libre de una lectura inicial como arte, el espacio público otorga ese deslindamiento del código artístico y la incorporación a la ruptura de la cotidianidad, por otra parte cada artista le da su signo y firma. El arte acción en su desarrollo sobre las calles ha tenido distintas dimensiones, arte acción para mí define toda expresión que incluye la inserción en una realidad como vehículo principal, donde los registros o las consecuencias anecdóticas resultantes envuelvan a la pieza y se deriven de la pieza sin ser en sí la pieza. De nuevo ocurre un proceso de extracción de esa realidad efímera y se diseña en el plano del arte. Clemente Padín en su texto 'El arte de las calles menciona'; "...Intentan alterar lúdicamente los códigos habituales del entorno físico y social de la ciudad. Así, las obras que alteran el paisaje urbano poniendo el énfasis en la expresión mediante las estructuras signícas del medio..."³¹ Más que buscar una tipificación de las prácticas artísticas, este apartado busca ciertas constantes en obras concretas, no como un recetario de acción sobre la urbe si no de hilos conductores de acción-concepto-contexto, entendiendo este ya 'tradicional' modo de hacer del arte contemporáneo, y obviamente no son los únicos ejemplos existentes, son solo un pretexto.

"La aparición de un arte de intervención a principios del siglo XX, no es, claro esta, fruto de la casualidad. Este arte proviene, para los artistas que lo practican, un doble sentimiento, por una parte la creación se encuentra apresada en el estudio, un lugar cada vez menos representativo de una creación moderna que quiere apoderarse del mundo real, de una creación propicia a ocupar el espacio en su totalidad, sin restricción. Es la entrada en la era, como bien lo dice Jean Marc Pointson, del estudio sin paredes".³²

El poder crear una discusión sobre los hechos cotidianos, es casi como robar fragmentos y exhibirlos en la realidad artística y viceversa realizando arte acción en la calle, creando una diferencia crucial entre 'lo artístico' y 'lo estético', lo artístico se relaciona con la intencionalidad y el proceso intelectual, mientras lo estético se relaciona con la respuesta fisiológica de agrado o desagradado. El crecimiento de un artista y su obra es reflejado muchas veces las dimensiones de las piezas insertadas en espacios urbanos se derivan del posicionamiento del artista en el medio socio económico y circuitos de patrocinios del arte, el cual se nota en el crecimiento de los proyectos, la legitimación del arte por los circuitos, es un proceso casi de selección natural de lo que se llama arte para poder ser vendido con las características que debe poseer.

31 Padín, C. El arte de las calles. Revista digital action art. Disponible en www.geifco.org

32 Ardenne, P. (2007): Un Arte Contextual; Creación Artística En Medio Urbano, En Situación, De Intervención, De Participación. (pp. 56). España: CENDEAC Ediciones.

El desglose de los siguientes apartados no busca una tipificación absoluta de las prácticas artísticas urbanas, más bien sirve como hilo conductor que identifique ciertas constantes en trabajos dispersos en tiempo y espacio de diferentes artistas, que muchas veces tienen como supuesto antecedente (entendiendo la similitud pero que acontece tiempo atrás no en relación directa a otros trabajos) a obras y artistas de las décadas de los sesentas y setentas, para hoy acentuarse en un mundo que trabaja en dinámicas mucho más apresuradas y soportes más diversos. La fórmula utilizada en los siguientes apartados sugiere una estructura que contiene primeramente una ejemplificación de lo que implica el estilo de la práctica artística, seguida de un ejemplo que sirve como antecedente de obras creadas en el marco de las décadas de 1960-1990 para concluir de uno a tres ejemplos de artistas contemporáneos con obras principalmente creadas en la primera década del nuevo milenio.

Cabe mencionar que la forma en que desgloso los siguientes apartados es parte de explicar aquí mi propio proceso creativo donde apunto el contenido conceptual, recordando que esta investigación tiene dos secciones; la primera de carácter teórico y la segunda de carácter práctico donde reside mi obra, la cual, estoy consciente que no se trata de lo nuevo de lo nuevo, ni la profecía o revolución del arte más bien hago énfasis en mi trabajo que se desenvuelve y adquiere tangentes con estas características señaladas sobre la exploración y documentación de la urbe, bajo la anterior premisa de desmitificar a la figura del artista como ser único e innovador. Es la similitud y no la copia. Más adelante explicaré esta interrogante en el apartado titulado Sobre la identidad artística latinoamericana del tercer capítulo.

2.1 El caminar como medio exploratorio.

Primeramente y nada nuevo en el medio, distingo el “andar” como herramienta en la práctica estética y artística donde la caminata incluye un sistema de observación y asimilación de los códigos culturales de cada sociedad, e inclusive de cierto tiempo, comparaciones automáticas surgen entre lo ya conocido y lo acostumbrado en relación con lo nuevo, el inseparable trasfondo de cualquier ser humano asimilado en un espacio y tiempo específico, actualmente el caminar incluye diversas intencionalidades como la conexión entre puntos, el reconocimiento de un lugar o el simple paseo por el mismo, la acción en si misma connota una serie de simbolismos que parten de la acción corporal; del nómada, al peripatético hasta el flaneur moderno.

El caminar a través de la ciudad como una actividad efímera, fue un experimento del deseo surrealista de transformar la fábrica de lo cotidiano, caminar se convirtió en una actividad hipnótica entre el sueño y la realidad, el verdadero acto de atravesar ciertos espacios conjuga un espacio de ansiedad y deseo en las jornadas personales aunadas a elementos políticos, históricos y sociales. El andar, la deriva, supuso una práctica que contribuyó a definir un nuevo camino en el arte contemporáneo. Una nueva vía de expresión, donde no es un fin, sino el resultado simbólico de un proceso estético experimental.

Francesco Careri³³ sitúa su libro *Walkscapes*, una exploración a través de la práctica del andar desde el nomadismo primitivo al land art contemporáneo, como forma de apropiación del territorio. Pioneros consagrados del *Land art* como Tony Smith, Robert Smithson y Hamish Fulton, incluyen en su obra estos contactos y reflexiones sobre el espacio y los recorridos como herramienta gestante de obras de arte.

El artista Hamish Fulton ha hecho del caminar una obra construida junto a su vida, hace de cada trayecto una experiencia única tanto por el sitio donde se realiza como por las cosas que encuentra en el camino y las acoge en su obra, ha asimilado lo que John Brinckerhoff Jackson afirma: “Las carreteras ya no nos llevan solamente a lugares, sino que son lugares...” Son también los caminos los que se vuelven participes de la pieza *On the Road* de Tony Smith, donde realizó recorridos nocturnos en auto a través de periferias y autopistas en construcción allá por mediados de los sesentas, es esta reflexión del camino como un lugar y de los espacios marginales, la estética particular que el artista Robert Smithson desarrolla en el concepto del ‘no lugar’ y lo encuentra en estacionamientos vacíos, grúas de perforación, puentes abandonados, carreteras perdidas, campos desiertos, lo que el antropólogo francés, Marc Augé subraya como “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico. El espacio del no lugar no crea identidad ni relación, sino soledad y similitud”.³⁴

33 Careri, es miembro co-fundador de Stalker/Osservatorio Nomade y autor del libro *Walkscapes*. El andar como práctica estética. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 2002.

34 Augé, M. (1995): *Los no lugares; Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa ediciones.

“El andar pone también de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad, y revela las zonas identificándolas.”³⁵ Y es Careri quien señala esta premisa dentro de la ciudad y es en ella y sus periferias donde realiza intervenciones junto al Laboratorio de arte urbano Stalker en Roma, Italia, quienes toman el nombre de un film de Tarkovsky, abanderados por un diálogo del mismo film: “Tal vez la zona es un sistema complejo de peajes... no tengo idea de lo que pasa aquí, en ausencia del hombre. Pero tan pronto como alguien llegue todo se descompone... la zona es exactamente como nos creamos, el estado de nuestros espíritus... pero lo que esta ocurriendo, eso no depende de la zona, depende de nosotros mismos”.³⁶

Stalker, como colectivo, surge a raíz de las movilizaciones universitarias en la Italia de los primeros años de la década de 1990. Siendo Francesco Careri y Lorenzo Romito sus dos teóricos más productivos, los cuales señalan que no poseen ningún monopolio sobre el tema. Por lo demás, cada uno de los miembros del grupo sabe muy bien lo que debe a todos los demás; su número puede variar entre siete y una veintena de individuos, según el momento.

El hecho de ser un colectivo abierto es una diferencia fundamental, con respecto a algunos grupos de vanguardistas del siglo XX, que reclutaban y excluían alternativamente a sus miembros. En el caso de Stalker nos encontramos frente a una práctica experimental, nacida de la rama de la arquitectura, que va aplicando distintas herramientas teóricas en función de sus necesidades, siempre con un sentido de la oportunidad que le confiere una gran flexibilidad y una considerable movilidad intelectual. En enero de 1996 el grupo redactó un manifiesto. Sin embargo, su lectura nos puede convencer de su carácter no dogmático y de su función esencialmente heurística.

El manifiesto en primera instancia formula su definición: “Es un sujeto colectivo que involucra la investigación y las acciones dentro del paisaje, con especial atención a las áreas alrededor de los márgenes de la ciudad y olvidarse del espacio urbano, y zonas abandonadas o regiones en virtud de la transformación. Estas investigaciones se realizan a través de varios niveles, en torno a las nociones de orden práctico, las representaciones y las intervenciones en estos espacios los que se hace referencia aquí como ‘territorios reales’. Stalker es junto custodio, artista y guía de estos ‘territorios reales’. Intervenir un territorio no es simplemente un acto de planificación, sino un acto de creación, un intento de reunir y transformar sus contradicciones en relaciones poéticas: Y finalmente prestar más atención a modificar la manera en que el espacio es percibido.”³⁷ Complementariamente se habla de este colectivo de forma múltiple con el nombre de ‘*Stalker*’ u ‘*Osservatorio Nomade*’ planteando intervenciones abordadas desde la arquitectura e inclusive en muchas veces con tintes activistas, principalmente trabajando sobre periferias y lugares marginales paralelamente a intervenciones en galerías y ferias de arquitectura.

35 Careri, F. (2002): Walkscapes: El andar como práctica estética. (pp.15). España. Editorial Gustavo Gili.

36 Tarkovsky, Stalker. 1979.

37 Careri, Francesco. Manifiesto grupo Stalker. 1995. Traducción Allin L. Reyes “Is a collective subject that engages research and actions within the landscape with particular attention to the areas around the city’s margins and forgotten urban space, and abandoned areas or regions under transformation. These investigations are conducted across several levels, around notions of practicality, representations and interventions on these spaces that are referred to here as “Actual Territories”. Stalker is together custodian, guide and artist for these “Actual Territories”. In the multiple roles we are disposed to confront at once the apparently unsolvable contradictions of salvaging through abandonment, of representation through sensorial perception, of intervening within the unstable and mutable conditions of these areas (...) The Project To intervene on a territory is not merely an act of planning but an act of creation, an attempt to assemble contradictions and transform them into poetic relationships: ultimately one is more attentive to modifying how space is perceived than the way space itself exists.” Disponible en [http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkovsky/manifiesto/manifiesto.htm] (última fecha de consulta 24/12/2008)



El grupo Stalker, lleva ya bastante tiempo practicando la “transurbancia” como método para atravesar, recorrer y mapear estos lugares pretendiendo encontrar la ciudad inconsciente que ya interesó a André Breton y los surrealistas. La caminata refleja un aspecto significativo de Grupo sobre el acercamiento a los territorios abandonados, pero es precisamente esta actitud del profundo compromiso con en el tema que sigue presente a través de la metodología de formación de Stalker. El grupo está en constante metamorfosis, absorbiéndose y readaptándose a una variedad de experiencias inesperadas y asumir el proceso de ser transformado por ellas. Este proceso evolutivo se convirtió en un aspecto fundamental establecido en el *Stalker Manifesto*.³⁸



Una actividad que realizan muchos artistas contemporáneos con distintas intenciones es el caso; “Francis Alÿs, Hamish Fulton y Janet Cardiff son bien conocidos como artistas caminantes debido a que sus trabajos constantemente involucran este movimiento, la mayoría de veces documentado en combinaciones de fotografía, vídeo, audio y texto. Tom Marioni, Curtis Mitchell, y Rudolf Stingel usan el caminar como productor del gesto que es primariamente expandido al dibujo y la pintura. Otros artistas relacionan el caminar en tareas que incluyen actos escultóricos de peregrinaciones en espacios públicos (Eleanor Antin, Francois Morelli) o kinestesia (Mowry Baden) o la psicología de la locomoción (Jim Campbell, Martin Kersels, Douglas Ross, Janie Antoni, y Paul Ramírez-Jonas) Otros usan la caminata como un dispositivo de exploración de la narrativa histórica (Nancy Spero), parajes rurales (Sharon Harper) y el espacio urbano (Matthew McCaslin, Richard Wentworth)”.³⁹



YELING, Carey, 'Lines Made by Walking', video still; 2013.

El caminar nunca dejará de ser fascinante para los artistas, otro ejemplo es Carey Young en la pieza *Lines Made by Walking*, 2003. La artista camina entre una multitud con un traje gris, el espectador ve que se aproxima, de repente, desaparece repetitivamente transformando el material a su formato final, el cual es, una instalación a partir de una proyección de diapositivas que crea un ritmo y una línea imaginaria a través de la secuencialidad de las diapositivas.

38 Michiel, D. (2008): *Heterotopia and the City*. (pp. 221). Inglaterra: Editorial Taylor & Francis. Tr. Allin L. Reyes “...the walk reflected a significant aspect of the group’s approach to abandoned territories, but it was precisely this attitude of deep engagement in the subject itself that continued to reverberate through Stalker’s formative methodology. Stalker was in constant metamorphosis, absorbing and re-adjusting to a variety of unexpected experiences and becoming in the process transformed by them. This evolutionary process became a fundamental aspect laid out in the *Stalker Manifesto*.”

39 Horodner, S. (2001): *Walk ways*. (pp. 5).

Organized by Independent Curators International. New York, U.S.A.: ICI Press.

La obra aborda el equilibrio entre la limitación de la monotonía diaria del tránsito en la ciudad y una especie de acto liberador de la misma, pero igualmente dentro de sus propios modos de institucionalización. Esta es una pieza, donde el acontecer del caminar es la herramienta, y la salida final de la pieza adquiere otros matices y soportes, para dar énfasis al eje conceptual de la misma.

Otro ejemplo que usa de soporte el audio y la fotografía es el caso de Janet Cardiff; “Mientras muchas asociaciones de arte público realizan esculturas monumentales, *the public art fund* ha expandido la definición hacia una serie de comisiones artísticas de sitio específico, Janet Cardiff, una artista canadiense conocida por sus audio caminatas, se convierte en la candidata perfecta para este programa con *Her long black hair*, 2004 una audio caminata (*audio-walk*) en Central Park.

El lugar fue un formidable reto para la artista, siendo este una locación esencial de Nueva York, visto así en películas de Woody Allen y episodios de *Law and order*. Pero olvidamos lo público del lugar conforme nos adentramos a la intimidad de la narración de Cardiff.⁴⁰ Es una compleja investigación sensorial del lugar, tiempo, sonido y físico, entretejido con la realidad y la ficción, la historia local, la ópera y la música gospel, y otros elementos culturales.

La caminata, el audio y el uso de fotografías para reflexionar sobre la relación entre las imágenes y los conceptos de posesión, la pérdida, la historia y la belleza. Estas imágenes enlazan al orador y el oyente en su entorno físico compartido de Central Park, pasando entre el presente, el pasado reciente, y el más lejano pasado. A manera de una audio guía interactiva la pieza se acerca a lo poético. “Lleva a cada oyente a un misterioso paseo a través de caminatas en Central Park del siglo XIX, recordando los pasos de una enigmática mujer de cabello largo y negro”.⁴¹



CARDIFF, Janet, *Her long black hair*.
Audio caminata y fotografías 46 min; 2004.

40 Pollack, B. (2004, Julio 12): Janet Cardiff, *Her Long Black Hair*, [Reseña de la obra]. *Time Out New York Magazine*, 139, 58.

41 Cardiff & Miller Website <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/longhair.html#> (última consulta 04/08/2009)

2.2 Documentación de la geografía urbana.



BERND & HILLA BECHER, 'The Tanks', 1962-1992.

“El cambio repentino de ambientes en una misma calle en el espacio de unos metros; la clara división de una ciudad en zonas de distintas atmósferas psíquicas; la línea de más fuerte pendiente - sin relación con el desnivel del terreno - que deben seguir los paseos sin propósito; el carácter de atracción o repulsión de ciertos espacios: todo ello parece ser ignorado. En todo caso, no se concibe como dependiente de causas que puedan descubrirse a través de un cuidadoso análisis, y de las que no se pueda sacar partido... Y la más mínima investigación desmitificada revela que las diferentes influencias, cualitativas o cuantitativas, de los diversos decorados de una ciudad no se pueden determinar solamente a partir de una época o de un estilo de arquitectura, y todavía menos a partir de las condiciones de vivienda”.⁴²

Diversos artistas se han apropiado de escenas urbanas para incorporarlas al ámbito discursivo de su trabajo, documentando el cambio del paisaje de la ciudad, como antecedente fotográfico por ejemplo en durante muchos años Bernd y Hilla Becher, una pareja alemana reconocidos por sus series de imágenes de edificios industriales fueron examinando similitudes y diferencias en estructura y apariencia. Ellos fotografían estas series de edificios industriales siguiendo una técnica rígida. Durante más de 50 años han recorrido plantas industriales de Alemania, Inglaterra, Bélgica, Francia o EE.UU.



JAN ADER, U.S. 'One Night in Los Angeles', 1978.

Explorando esta estética industrial casi científica, en un largo trayecto de documentación que unifica constantes comparando las nulas diferencias de elementos tan comunes de la vida cotidiana, en lugares tan distantes, de cierta forma, similar a lo que la estética del 'no lugar' plantea.

Aquí el medio principal es la fotografía, la idea principal se deriva del registro y la comparación de las imágenes así como su montaje final, construyendo una larga línea de trabajo, en búsqueda de las constantes estéticas de los objetos entre distintas ciudades de acuerdo al proceso paralelo de industrialización, en otras ocasiones como en la pieza de el artista Holandés, Bas Jan Ader de la serie *In search of the miraculous; One night in Los*

42 Debord, G. (1955, septiembre): Introducción a una crítica de la geografía urbana. Publicado en el # 6 de Les lèvres nues. Traducción de Lurdes Martínez aparecida en el fanzine Amano # 10

Angeles se da una narrativa en contacto con la experiencia del propio artista, en esta serie fotográfica como su nombre lo indica, se trata de una noche en los Ángeles donde el autor holandés recorre la ciudad y alguien más realiza el registro fotográfico que más tarde es intervenido con un manuscrito del artista y constituye la obra final sobre sus pensamientos y sensaciones del espacio, siendo él un individuo ajeno totalmente al lugar, que a través del recorrido reconoce y explora entre su experiencia y la noción popular de esa ciudad específica, es decir, pertenece a un espacio; estados unidos, un tiempo; mediados de la década de los setentas y el autor en función de turista. La acción principal es el recorrido que termina en una narración personal apropiativa.

Una pieza mucho más reciente del artista sueco Jonas Dahlberg en una serie de 25 fotografías *View From a Street* del año 2009, documenta veinticinco posibles vistas de una misma calle. Construyendo un discurso minucioso sobre esta variante de perspectiva entre transeúnte y habitante. Muy parecida a una técnica escultórica que busca una exactitud en el modelado de perfiles, claro que a un nivel arquitectónico y transitable.

En otro proyecto el concepto de ciudad es explorado a través de la vídeo instalación, el artista español, Jordi Colomer en su proyecto *Anarchitekton* su discurso se construye bajo el eje de la recreación espacios artificiales donde cuestiona la arquitectura y la ciudad contemporánea como un telón de fondo impuesto y ficticio. La pregunta que emerge en sus piezas, cuestiona la manera en que el urbanismo influencia el comportamiento humano. Creando un notorio contraste de estilos y culturas a través de imposiciones arquitectónicas. La acción es simple, un sujeto recorre el espacio con un estandarte-maqueta de edificaciones locales, lo atraviesa y por medio de la instalación de las proyecciones crea una imagen de movimiento inagotable.



DAHLBERG, Jonas, *View From a Street*,
 impresión: 2009.



Osaka, Japan.
 COLOMER, Jordi, *Anarchitekton*,
 Video St II; 2002 2008.

2.3 Transgresión del uso del espacio público.



WILLIAMS, Alex. "Temporary Occupations",
Video St II; 2002.

Pensar en la transformación de la urbanidad conlleva entonces una serie de cuestionamientos: ¿dónde comienza y dónde termina lo urbano?, ¿qué lo condiciona?, ¿cuáles son sus límites y reglas si es que las tiene?... Parte fundamental de lo urbano es el espacio configurado política y geográficamente de tránsito común y que habitualmente denominamos espacio público, lo cual contiene un abismo en sí de interrogantes, son las maneras de interrelacionarnos en él, hacia él y con él, principalmente esa accesibilidad intrínseca. Cultural y legalmente obedecemos a comportamientos en este espacio, dinámicas de larga tradición y otras que aparecen desde la necesidad social, como ejemplo claro el espacio público ocupado por el comercio informal u ocupado por indigentes. Estos lugares son por excelencia ideales para el intercambio, para el encuentro y el recorrido de cualquier tipo. Allí realizamos intercambios constantes de productos, experiencias, conocimientos, emociones, sabores, olores, colores e imágenes.

“Transgresión del uso del espacio” Esta frase va desde acciones que cambien el curso del uso del espacio hasta acciones sutiles casi imperceptibles, aparentemente mínimas que trabajan sobre el espacio y su función, siendo esta una posibilidad de abordar la disección de la vida como arte. Es evidente que no todo arte tiene que ser transgresor, y no toda transgresión es arte, el arte transita las inagotables combinaciones que entre estética y concepto pueden darse, y éstas, tan sólo en ocasiones, acuden a la propia transgresión y a alguno de sus alrededores. El mismo graffiti surge como protesta, como firma territorial, rompe con la ‘estética de la urbe’ sin embargo sus pretensiones se quedan en la vida urbana, el arte se traslada al espacio público esperando usarlo como campo de experimentación consciente de la creación de una situación casi incontrolada. El transgredir el espacio implica modificar su uso diario, ya sea su tránsito o su percepción.

Como ejemplo el artista Vito Aconcci empezó a leer al arquitecto Robert Venturi a finales de los años setenta. Los escritos de Venturi le condujeron a reflexionar sobre el entorno convencional del espacio social; sobre los signos adquiridos por el lenguaje dominante que, además de la ilusión de la comunidad, mantienen los intereses públicos.⁴³ Convencido de que el poder posee una fuerte dependencia de la participación cívica, Aconcci hace del espectador su cómplice, a través

43 Venturi, R., Izenour, S. & Scott, D. (1966): *Complexity & Contradiction in architecture*. New York: Museum of Modern Art Press.

de metáforas sobre las inconscientes actividades políticas de la cultura. El trabajo de Acconci trata de subvertir esas reglas de existencia pacífica y sorprender a la audiencia; de elaborar “colisiones de convenciones” que fuerzan al trabajo a situarse físicamente fuera del lugar ‘desarquitecturizado’ trabajar no con el edificio sino con la acera, no con la carretera sino con los bancos, no con la ciudad sino con los puentes de la ciudad... Trata de ganar tiempo para mirar alrededor, para contemplar el medio de la conciencia y proceder a su reconsideración social.

Un trabajo explícito y continuo, ha sido el de Alex Villar, artista originario de Brasil que vive y trabaja en Nueva York y en gran parte de su obra utiliza el simple estar como transgresión espacial, enfocado con distintas funciones en su serie *Temporary occupations*, en breves instantes se posiciona y huye bien podría recordarnos de una forma más ‘ligera’ a quienes practican el *parkour*⁴⁴ pero se trata de una acción que articula la continuidad de estos espacios privados en entornos públicos. Villar hace énfasis en estos sitios y posiblemente subvertir las fronteras entre ellos. Su soporte final suele ser una vídeo instalación o fotografía (vídeo still).

En *Upward Mobility* el mismo artista señala: “En contraste con la invisible línea horizontal dibujada en los movimientos de la vida cotidiana en la ciudad, este vídeo muestra a una persona (él) en busca de desviaciones verticales de esta norma. Varias situaciones representan los intentos de avanzar sobre espacios como una parada de autobús, una cabina telefónica, la construcción de una marquesina, grietas en una pared que conducen a una ventana, entre otros. El carácter de las acciones varía entre el de un juego infantil a la broma de un adolescente, a un ladrón, a un manifestante, es decir, actividades que tienen en común la búsqueda de vías de acción inusual”.⁴⁵

Contrastando y a la vez reforzando su trabajo aparece *Waste Management* donde reflexiona acerca del valor y lo que es desechado, bajo parámetros muy relativos de la selección que esto implica especialmente en el contexto de la ciudad contemporánea, donde la reconstrucción es un imperativo. Un basurero se convirtió en un lugar de estar, la transformación de su espacio interior en un cine, un recipiente adecuado para este tema. Esta pieza se articula oblicuamente la resistencia potencial en las experiencias cotidianas.



VILLAR, Alex. "Impacto ambiental." Video Still; 2012.



VILLAR, Alex. "Waste Management." Video Still; 2006.

44 Parkour, también conocido como l'art du déplacement (en español: el arte del desplazamiento), es una disciplina o filosofía que consiste en desplazarse de un punto a otro lo más fluidamente posible, usando principalmente las habilidades del cuerpo humano. Esto significa superar obstáculos que se presenten en el recorrido, tales como vallas, muros, paredes, etc.

45 Alex Villar Website. De Tour . [http://www.de-tour.org/] (última consulta 04/02/2009)



ACONCCI, Vito. "El cwing picao,"
Registro de acción: Oct. 9 25, 1968.

2.4 Dependencia del transeúnte.

“...En la ‘cita posible’ la parte de exploración es por el contrario mínima comparada con la del comportamiento desorientador. El sujeto es invitado a dirigirse sólo a una hora concertada a un lugar que se le fija. Se halla libre de las pesadas obligaciones de la cita ordinaria, ya que no tiene que esperar a nadie. Sin embargo, al haberle llevado esta ‘cita posible’ inesperadamente a un lugar que puede no conocer, observa los alrededores. Puede darse al mismo tiempo otra ‘cita posible’ en el mismo lugar a alguien cuya identidad no pueda prever. Puede incluso no haberlo visto nunca, lo que le incita a entrar en conversación con algunos transeúntes. Puede no encontrar a nadie, o encontrar por azar al que ha fijado la ‘cita posible’. De todas formas, sobre todo si el lugar y la hora han sido bien escogidos, el empleo del tiempo del sujeto tomará un giro imprevisto. Puede incluso pedir por teléfono otra ‘cita posible’ a alguien que ignora dónde le ha conducido la primera. Se perciben los recursos casi infinitos de este pasatiempo”.⁴⁶

En esta cita Guy Debord plantea la posibilidad de encuentros azarosos en la ciudad, casi como un experimento que siempre cambiará sus variantes, es ahora un factor que ha sido utilizado por varios artistas que juegan con la vida cotidiana en su obra, relacionando intrínsecamente con el tránsito y el encuentro entre individuos, como antecedente, una pieza de Vito Aconcci; en *Following piece* persigue a un transeúnte hasta que entra a un espacio privado, la acción es el pretexto y el resultado es la documentación y el anécdota del azar.

Es aquí el nuevo dialogo con el doble espectador, el transeúnte que observa o participa en un proyecto como acontecimiento efímero, y el espectador ‘especialista’ que lee la obra directamente del discurso junto a la documentación, fotografías o videos en el marco de un museo o galería. La producción artística se da a partir de una relación física con el artista, “...aquellas acciones-derivadas del arte público- destinadas a producir situaciones, experiencias, vínculos, acontecimientos, encuentros pedagógicos”.⁴⁷

⁴⁶ Debord, G. (1958): Teoría de la deriva. Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid: Literatura Gris.

⁴⁷ Javier G. (2006): Dinámicas visorregionales. (pp. 42). Bogotá, Colombia: Catálogo 40 Salón Nacional de Artistas.

“Decir que la ciudad es la gente ya es un tópico, una expresión atribuida entre otros a Sófocles, Shakespeare y Goethe”.⁴⁸ Son estos microencuentros que son abordados por innumerables artistas, como ejemplo de ello Gillian Wearing, artista de nacionalidad inglesa, explora por medio de su trabajo pensamientos y experiencias de gente común. Algunas de sus obras giran entorno a aspectos psicológicos y emocionales de los individuos llevados al límite, revelando secretos y compartiendo deseos y miedos (*Trauma*, 2000-2002) Su trabajo ha sido influenciado por *reality shows* y *talk shows*. Por medio de la fotografía y el vídeo, ella realiza lo que define como ‘una especie de retratos’ adentrándose en el complejo mundo de las relaciones humanas provistas de la carga cultural de la vida inglesa. En la serie *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say* (1992-1993) Wearing detuvo transeúntes y les pidió que escribieran lo primero que venía a su mente, realizando el registro fotográfico del azaroso encuentro.



WEARING, Gillian, "I did that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say" serie fotografía, 1992-1993.

En esta idea de un arte participativo y espontáneo, el artista sueco Henrik Hedinge, realizó un encuentro improvisado de Football performático en un parque en Quito, Ecuador, haciendo participe a la comunidad local, curiosos transeúntes y niños que se divertían con la idea de jugar con un balón de hielo, impulsado por la idea de usar elementos de la vida diaria para conectar la historia de arte (el proceso creativo de Pollock) y también para evidenciar que el arte no es complicado: gestándose a partir de situaciones cotidianas y divertidas, finalmente titulada *Pelotas*.

Si bien en el performance ha sido una herramienta más recurrente, apegándose a la esencia del Happening, es esta construcción de situaciones, la que finalmente, depende de un público activo y circunstancial, que en un entorno urbano, es una presencia azarosa y lúdica, desprendida del deseo del encuentro, de revertir un espacio indiferente y anónimo. Sobre el encuentro mucho se ha escrito, es una necesidad estudiar el comportamiento social, diez años más tarde de que los Situacionistas se preguntarán sobre como revertir este distanciamiento, el antropólogo estadounidense Edward T. Hall en su libro *The Hidden Dimensión*, 1963, explicaba el término “proxémia” refiriéndose al uso y percepción del ser humano de su espacio físico, de su intimidad, como y con quien son empleadas estas distancias físicas que mantenemos entre personas de acuerdo a reglas culturales y tipos de relaciones sostenidas, distinguiendo así; la distancia íntima, personal, social y pública.



HEDINGE, Henrik, "Pelotas", Parque Lineal de El Galzardo, Quito, Ecuador; Registro de acción, 25 octubre 2003.

48 Borja, J. & Muxí, Z. (2003): El espacio público: ciudad y ciudadanía. (pp. 34). Barcelona, España: Editorial Electa.

2.5 Mapas, trazos y delimitaciones.

Muchos artistas han trabajado con el uso de mapas como soporte y planeación de la pieza para la intervención directa del espacio. De acuerdo con el arquitecto y crítico de arte Aaron Betsky⁴⁹, el describir el paisaje a través de mapas es válido pero no absoluto.

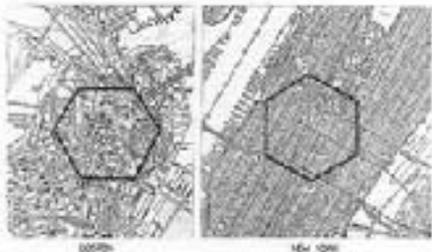
Cartografiar no es un espacio en sí, o un espacio de elaboración, es una abstracción estructurada de lo que implica un lugar, una traza puede incitar al espectador, hipotéticamente a su exploración. Sin embargo, un mapa puede servir como un guía para ver estos elementos espaciales, especialmente en un panorama tan amplio que es imposible comprender desde un único punto de vista; “Los mapas son representaciones de realidades psicológicas, emocionales, políticas, domésticas, privadas, públicas, personales, globales... Por medio de la actividad de trazar mapas nos localizamos como ciudadanos, como personas, como <uno mismo>. Un mapa puede estar hecho de papel, pero también puede ser un pensamiento, puede ser tan breve como una deducción rápida o puede tener el poder para barrer una civilización entera... puede representar nuestro mundo, nuestra ciudad, nuestra casa, nuestras percepciones o nuestros pensamientos”.⁵⁰

Artistas como Rose Marie Castoro en *Streetworks* realizó trazos de trayectos arbitrarios con latas de pintura, realizando un registro fotográfico junto a la narración de su experiencia y el como transitaba el espacio, esto en 1969. Cartografiar o delimitar un espacio, es incluso una herramienta donde “...La exploración de un campo espacial fijado supone por tanto el establecimiento de las bases y el cálculo de las direcciones de penetración. Aquí interviene el estudio de mapas, tanto corrientes como ecológicos o psicogeográficos, y la rectificación o mejora de los mismos. ¿Hay que señalar que la inclinación por un barrio desconocido en sí mismo, jamás recorrido, no interviene en absoluto? Aparte de su insignificancia, este aspecto del problema es completamente subjetivo, y no subsiste mucho tiempo”.⁵¹



Handwritten notes in Spanish, likely a field journal or map-making notes, describing the experience of walking through the city streets.

CASO 1000, Rose Marie, "Streetworks", 1969.



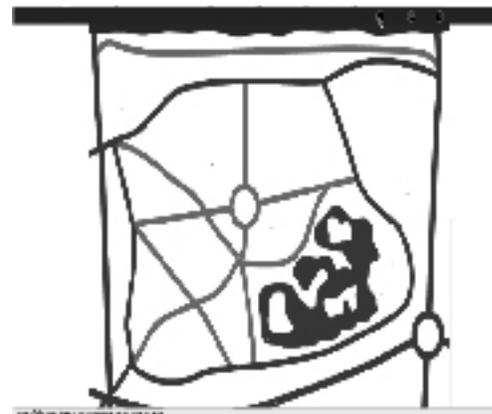
Handwritten notes in Spanish, likely a field journal or map-making notes, describing the experience of walking through the city streets.



HUEBLE 4, Douglas, "Boston-New York Exchange Shop", 1966.

49 Betsky, A. (2001): Dig We Must: An Argument for Revelatory Landscapes. (pp 104) Ed. Janet Wilson. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
 50 Vaz, G. (2006): Maps in minds, Project Description. (pp. 170). Editorial Luis Firmo (eds.) From Place specific, the connecting sites and communities. Documentation Project -APAP IV, Torres Vedras: Artinsite
 51 Debord, G. Teoría de la deriva. (1999): Texto aparecido en 1958 en el #2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internationale situationniste, vol. I: La realización del arte. Madrid, España: Literatura Gris.

Innumerables piezas han incluido cartografías, trazos y acotaciones de sitios públicos en diferentes ciudades, desde Stanley Brouwn, (*This Way Brouwn*, 1961) y muchos otros artistas conceptuales, Douglas Huebler (*Boston-New York Exchange Shape*, 1986)⁵², Hasta diversos proyectos contemporáneos que ahora incluyen mapas sonoros y la interactividad por medio de internet como Stalker (*Soundmigrations*, 2000)⁵³, Chris Noland (Bio Mapping)⁵⁴, Speakerson.net (*The Sonic Map of Battersea Park*)⁵⁵ Terrasound (Soundtrack)⁵⁶, madridSoundscape.org (Mapa Sonoro de Madrid)⁵⁷



¹ <http://www.speakerson.net/project/start.html>; 2004.

52 En Boston New York Exchange Shape Douglas Huebler traza un hexágono sobre el mapa de New York y otro sobre el mapa de Boston. Después hace una fotografía del lugar que indica cada esquina de los dos hexágonos en el mapa. Según parece en esta imagen que he conseguido rescatar y que no es muy buena, muestra las fotografías del punto A de cada hexágono una junto a otra. Y así con cada una de las seis esquinas.

53 Stalker Lab. [<http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/soundmigrations/index.html>] (última consulta 06/08/09)

54 Bio Mapping es un proyecto comunal desde 2004 donde hasta la fecha han participado más de 1500 personas quienes han contribuido con crear mapas emocionales en conjunción con mapas geográficos a través de dispositivos electrónicos [<http://biomapping.net/>] (última consulta 06/08/09)

55 [<http://www.speakerson.net/>] (última consulta 06/08/09)

56 [<http://www.stoparchitects.com/terrasound/soundtrack/>] (última consulta 06/08/09)

57 [<http://www.madridsoundscape.org/>] (última consulta 06/08/09)

2.6 Mensajes masivos y espectacularidad.

“El urbanismo no existe: no es más que una ‘ideología’, en el sentido de Marx. La arquitectura si existe realmente, al igual que la Coca cola: es un producto revestido de ideología, pero real que satisface de forma falsa una necesidad falseada. Por su parte, el urbanismo puede compararse con el aparato publicitario que rodea a la coca cola: una ideología espectacular en estado puro. El capitalismo moderno, que organiza la reducción de todo de la vida social a un espectáculo, no es capaz de ofrecer otro espectáculo que el de nuestra propia alienación. Su sueño urbanístico es su obra maestra. ideología, pero real, que satisface de forma falsa una necesidad falsa”.⁵⁸

La espectacularidad esta más relacionada con mecanismos clásicos del arte público, sin embargo su carácter temporal en la ciudad versus la condición de imposición visual es la que me interesa mencionar en este apartado, ese mensaje lanzado a un público anónimo⁵⁹, donde difícilmente el autor puede recoger opiniones y es confundido con la función publicitaria pero el espectador puede confundirse sin saber la finalidad del mensaje ya que esta alejada de vender y critica muchas veces a dicha finalidad. Néstor García Canclini señala que “Los espectaculares son los nuevos modos de monumentalizar en la ciudad.”⁶⁰ En vez de la historia autoconsumida por una sociedad el monumento incita al consumo, refuerza los mecanismos capitalistas así como invade agresivamente la apariencia de la ciudad y a la vez es ya un elemento usual.

El enfrentamiento del espectador-ciudadano con el mensaje-arte es el mecanismo en el cual se da el consumo de piezas producidas con estas monumentales características. el empleo de las principales técnicas de publicidad, tales como vallas publicitarias, pósters, publicidad en los transportes públicos, o insertado en publicaciones cotidianas como periódicos o revistas. Ha sido mecanismos recurrentes para la comunidad artística.

La artista norteamericana Jenny Holzer desde mediados de la década de 1970 basa su obra en textos profundos y filosóficos (aforismos, exhortaciones) que son proyectados o transmitidos en espacios públicos: en la calle, en las paredes de los edificios, en cuerpos de agua, en carteles publicitarios, en anuncios electrónicos. Sus mensajes reflejan fuertemente aspectos políticos, feministas y ambientales. En su obra la palabra adquiere nuevos significados, el texto es revalorado y replanteado como un elemento estético más: la literatura se vuelve visual y el arte plástico se vuelve discurso.

Paul Ardenne resume la inserción y mecánica histórica-material de: “Que el arte público no programado haya sido, bastante pronto, objeto de recuperaciones oficiales, dice mucho del interés

58 Kotanyi, A. (2007): Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario; Urbanismo Situacionista. (pp. 23). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

59 Por anónimo entiéndase abierto, ya que los públicos del arte giran a ciertos lineamientos basados en el perfil del espacio, de la zona, de la exposición, entendiendo la dinámica circular que adquiere

60 García Canclini, N. (2003): Arte y ciudad en la época de la reproductibilidad publicitaria (pp. 46).

[^]Arte y Ciudad; Segundo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo. México: CONACULTA/INBA.

que suscita. Para el poder, apoyar, animar o financiar operaciones de arte público de tipo intervencionista es demostrar iniciativa y tolerancia. Es también sacar provecho de la ilusión mantenida de manera complaciente, de una sociedad supuestamente libre, relajada, en movimiento, abierta a todas las formas de expresión, empezando por las que militan contra la alineación social".⁶¹

Son estas evidencias de las mecánicas del arte y contradicciones aparentes (olvidemos el sistema idealista del amor al arte y pongamos los pies en la tierra del cinismo capitalista), bajo estas líneas de Ardenne, cito a los artistas ingleses Andy Hewitt y Mel Jordan, quienes realizan series de mensajes públicos y espectaculares como eje principal de su obra, en la pieza *The economic Function* en 2004, un espectacular fue colocado en una esquina con el mensaje; "*The economic function of public art is to increase the value of private property*" (La función económica del arte público es aumentar el valor de la propiedad privada) estableciendo un fuerte enunciado sobre la remuneración económica de las ciudades post industriales. El proyecto fue una comisión realizada en el marco del 'Public Art Forum' de Londres en abril del 2003.⁶² El trabajo de este duo de artistas gira entorno al cuestionamiento de los parámetros "artísticos".

De la crítica del arte a la crítica social, donde ejemplifico con *Light Criticism*, un proyecto realizado por *Anti-Advertising Agency* en colaboración con *Graffiti Research Lab*, haciendo una crítica a la invasión e imposición que la publicidad significa en la ciudad de Nueva York, interviniendo los monitores que proyectan anuncios las 24 horas del día en la vía pública. Con mensajes como '*Nyc's true graffiti problem*' (el verdadero problema del graffiti en N.Y.) o '*Advertising = Graffiti*' (publicidad = graffiti) El registro de la intervención, es acompañado por un instructivo para realizar la plantilla y se invita al lector a realizar la misma acción como protesta.⁶³

Son acciones como esta y como muchas otras donde el idealismo por cambiar al mundo se deja entrever, con la esperanza que la gente deje de ser tan pasiva, se convierten en pequeños llamados, que alguien escucha a lo lejos, en un lugar mayormente comunicado a través del internet, por el cual se encuentran y se despliegan propuestas parecidas a esta.



Hewitt & Jordan, 'The regeneration function', Espectacular, Karta Unida; 2005



Hewitt & Jordan, 'The Economic Function', Espectacular, Karta Unida; 2004/2004



Anti-Advertising Agency & Graffiti Research Lab, 'Light Criticism'; 2007.

61 Ardenne, P. (2007): Un Arte Contextual; Creación Artística En Medio Urbano, En Situación, De Intervención, De Participación. (pp. 56). España: CENDEAC Ediciones.

62 Tr. The work 'The economic function of public art is to increase the value of private property' sets out to question the function of art in the public realm within the economic regeneration of post industrial cities. The image will accompany a text in a journal by Public Art Forum to be published later this year.

63 Anti-Advertising Agency Web <http://antiadvertisingagency.com/2007/01/23/light-criticism/> (ultima consulta 17/11/2009)

2.7 El arte desde un sentido activista

Es este ideal por cambiar al mundo, que en el anterior apartado ejemplifique con obras que lanzan enunciados a las calles, pero el espectador puede o no identificar la obra o reflexionar sobre ella, no hay un método de evaluación de efectividad de la obra, en sí no existe tal evaluación en el arte en general. El arte comunitario o participativo acota públicos específicos ¿Es esto arte público?... “La maniobra según apunta el artista y curador canadiense, Richard Martell implica una serie de instantes creativos abiertos tiene que ver con ‘lo híbrido, lo heterogéneo, lo raro.’ Con respecto al espacio público se escribe en una relación polémica y contribuye a modificar para el espectador, a la vez la lectura, la objetivación, la normalización”.⁶⁴ Cabe recordar que estos apartados son solo un bosquejo, este tema en sí es extenso y ha sido materia de estudio para muchos artistas, investigadores, curadores y críticos acotando distintos puntos históricos y geográficos.

El arte al servicio de distintas causas no es novedad, la misma representación pictórica ha sido utilizada con fines ideológicos en todas las culturas alrededor del mundo para adoctrinar creencias, centralizaciones del poder y el control sobre las poblaciones, basta echar un vistazo a las tradiciones representativas del arte de cualquiera de las culturas antiguas desde la prehistoria hasta la actualidad, principalmente las concepciones sobre la muerte y la creación del mundo o de la vida. Sin embargo, el enfoque contemporáneo como Nina Felshin⁶⁵ señala en la introducción del libro; *But is it Art? The spirit of art as activism*, empleando el término “arte activista” y lo define como un híbrido del mundo del arte y del mundo del activismo político y la organización comunitaria que busca un cambio social.⁶⁶

En este apartado principalmente nos concierne la segunda mitad del siglo XX que trajo consigo una serie de acontecimientos que provocaron agitaciones políticos, sociales y económicos alrededor del mundo, siendo el arte una de estas válvulas de escape y a su vez de denuncia, es aquí donde el arte, más bien, los artistas se comprometen con diversas causas activistas dentro de diversos campos como ecología, migración, feminismo, globalización, política, homosexualidad, etnicidad, marginación, etc. Estos proyectos adquieren distintas dimensiones y formas del trabajo en comunidades específicas o arte de participación. Las actividades típicas de denuncia social en la calle son concisas y claras, muchos artistas han hecho uso de estos modelos de protesta como parte de su obra, la manifestación, la marcha, el propagandismo en búsqueda de esa consciencia social que un movimiento pretende alcanzar. Otros van más allá, albergando procesos y estrategias de conscientización de las problemáticas abordadas para ampliar a los receptores del mensaje que abanderan.

64 Ardenne, P. (2007): Un Arte Contextual; Creación Artística En Medio Urbano, En Situación, De Intervención, De Participación. (pp. 54). España: CENDEAC Ediciones.

65 Crítica de arte y curadora de la Galería Wesleyan University's Zilkha en Middletown, Connecticut. Así como autora de varios libros en materia de arte contemporáneo.

66 Felshin, N. (1995): *But is it Art? The spirit of art as activism*. (pp. 9-29). Seattle, WA: Bay Press: Seattle.

Tan solo recordemos recordar las acciones de colectivos como ACT UP, WAC o Guerrilla Girls, como respuestas del mundo del arte ante los ataques políticos conservadores hacia las 'minorías' étnicas, feministas y homosexuales. Aquí se resalta más la importancia del contexto, no es lo mismo generar una protesta pacífica por la guerra en la comodidad de una república a una protesta bajo el yugo de una dictadura.

Mientras en Estados Unidos se gestaban estas formulaciones de arte y teorizaciones en el apogeo de una sociedad 'democrática' y mediada por el sistema económico, en Latinoamérica se realizaban sin necesidad teórica, obligadas por los propios procesos que sufrieron estos muchos países que fueron ocupados por las dictaduras, como es el caso de Chile, donde Pancho Casas con el grupo 'Las yeguas del Apocalipsis' sin saberlo hacían una formulación de psicogeografía que él describe en un hecho particular; "Cuando llega el Papa a Chile, invitado al parecer por Augusto Pinochet, el gobierno manda arrasar con todas las zonas prostibularias, que nosotros les llamábamos 'Zona de deseo', explicare un poco como nombramos los espacios, por ejemplo si uno va caminando y pasa por un hospital, está la presencia del dolor y le llamábamos 'Zona de dolor', por ejemplo las calles con funerarias, te cambia la forma de aproximarte al paisaje al caminar, a eso le llamábamos 'Zona de duelo' mientras las zonas con Museos, es una 'Zona de tráfico cultural', en el sentido de que ahí hay personajes más tolerantes, hacia los ríos y basureros, la 'Zona de desechos' y los prostíbulos, entonces son las 'Zonas de deseos', si eres homofóbico y sabes que ahí hay un prostíbulo travestí, y ya cambia tu caminar, o al revés, a un chico que le gustan los travesties le puede causar una leve excitación por que el encuentro que pueda ocurrir".⁶⁷

Es esta noción vivida y emotiva, simplemente las cosas se hacían, sin necesidad de teorías o validación por parte de las instituciones, eran tiempos contestatarios, y en esa situación que realizarían una acción arte participativo que trastocarían realidades, y que llevaría en alto una idea intrínseca de arte contextual: "Entonces cuando llega el Papa, se elimina la 'Zona de deseo' en la calle Maipú en Santiago, mandan quemar, entran militares en la noche, al otro día no queda ni un prostíbulo, y las putas vaya a saber Dios que se hicieron de ellas, fue tremendo, pero aparte había una calle de travesties y su santidad no podía ver esto, no sabe de estas cosas, entonces, amenazaron a la calle de los travesties con quemarla, y nosotros decidimos cambiar los lugares, la revertimos, la calle de San Camilo la hicimos 'Zona de tráfico cultural'...



**WOMEN IN AMERICA EARN ONLY 2/3 OF WHAT MEN DO.
WOMEN ARTISTS EARN ONLY 1/3 OF WHAT MEN DO.**

PLEASE RECYCLE YOUR GREENBILLS 6

**GUERRILLA GIRLS,
Women in America earn only 2/3 of what men do.
Women artists earn only 1/3 of what men artists do.
1987**

⁶⁷ Conferencia llevada a cabo el día 16/03/2008 en el marco de Performagia 6 en el Laboratorio de Arte alameda

...hicimos una intervención a la calle, que consistió en estampar estrellas frente al prostíbulo travestí, como apareció una 'Zona cultural' finalmente no lo derribaron".⁶⁸

Ejemplos como este hay miles, a lo largo de Latinoamérica, que si bien su documentación y rastreo han sido difíciles, hoy en día hay una preocupación por la investigación de estos eventos conjugando grandes muestras con lecturas que aún huelen al dolor de la gente. Hoy en día ya no se conciben protestas de esta magnitud con carga política, a lo mucho recordaremos los grupos de artistas que organizaron el mierdazo en Argentina, o la apropiación del sonido de los cacerolazos del año 2000 por Santiago Sierra. Otro término recurrente en esta situación es El término Culture in action o "Cultura en acción" es acuñado de acuerdo a esta tendencia, son distintas dimensiones de trabajos relacionados con el arte en función de necesidades de comunidades específicas desde crear una barra de dulce, un desfile comunitario, una fiesta, una plática, construir un jardín, organizar talleres, etc. En ámbitos más orientados a la esencia de un arte público participativo y no solo impositivo visualmente.

Mi intención en este capítulo ha sido dar un panorama amplio, de situaciones recurrentes empleadas en el arte contemporáneo (y de cierta forma en mi propia obra), que encuentran su antecedente en algunas obras creadas en décadas pasadas, por artistas provenientes del conceptualismo, pero principalmente gestadas con una intención intrínseca sobre la importancia del contexto en el que se realizan, obras in situ, rodeadas de un discurso que finalmente es el que les da la congruencia necesaria para la validación como obra de arte junto a su categorización, ganando poco a poco terreno en el campo de los híbridos artísticos, finalmente son sólo algunos ejemplos de la posibilidad de matices que toman las ideas.

Capítulo III: Acciones en la ciudad de México Hacia un panorama local.

Hasta este punto he tratado a la urbe como un ente abstracto casi genérico, lo cierto es que cada ciudad tiene sus particularidades indicadas a través de características primeramente geográficas, para hablar de la ciudad de México, recalcando la importancia del contexto en el cual se desarrolla la obra de arte. primero debo abordar un esbozo muy general sobre el continente Latinoamericano.

“...América Latina, a pesar de sus atrasos sociales y económicos, de sus estructuras a menudo obsoletas, de sus abismales diferencias internas, de sus primordiales insuficiencias, no escapa al dictamen de la época. Continente explosivo por su alto crecimiento demográfico, por la velocidad de su desorganizada urbanización, por la presión de las masas sojuzgadas que reclaman nivel de vida decoroso y verdadera participación política, por la violencia de los enfrentamientos sociales, en él se agudizan las crisis, las rupturas, los contrastes, la inestabilidad, la movilidad, los altibajos y antagonismos. Como en otras áreas, en el arte latinoamericano contrastan dos movimientos: uno marginal, de repliegue, centrípeto, localista, y el otro expansivo, centrífugo, internacionalista. El primero promueve y consagra valores que no trascienden las fronteras nacionales y alcanzan en el mercado local cotizaciones a veces desmesuradas. Se trata en general de artistas tranquilizadores, previsibles, de tendencias asimiladas por el gusto social, ‘legibles’ para la mayoría y estéticamente más o menos anacrónicas”.⁶⁹

Finalmente en este reajuste de época hay una oportunidad de transformar estas nociones de América latina, re definir las bases de lo que sucede hoy, lo que mañana será definido como arte contemporáneo, por que la modernidad ya pasó, más tarde, la contemporaneidad también lo hará; “Apostemos a que la modernidad de nuestro siglo se inventara, precisamente, oponiéndose a cualquier radicalismo, condenado por igual la mala solución del re-arraigo identitario y la escandalización de los imaginarios decretada por la globalización económica. Por que los creadores contemporáneos ya plantean las bases de un arte radicante- termino que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, trasplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer. ¿Y si la cultura del siglo XXI se inventará con esas obras cuyo proyecto es borrar su origen para favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos?”.⁷⁰

69 Bayón, D. C. (1980): América Latina en sus artes (pp. 177). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

70 Bourriaud, N. (2009): Radicante. (pp. 22) Tr. Michelle Guillermon. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

3.1 Sobre la identidad Latinoamericana.

Primero que nada sintetizo la relación entre el contexto político y social con el quehacer artístico en Latino América, donde este bloque de países que en siglos pasados han probado 'vivir a la sombra del árbol europeo' como lo mencionó Leopoldo Zea, filósofo y ensayista mexicano del siglo XX; "...América Latina, al igual que el resto del mundo no occidental ha sido objeto de incorporación a este mundo. Y como objeto de incorporación, sometido; y por ende sus expresiones entre ellas su cultura... la cultura de ese mundo, es también, en muchas formas nuestra. Pero no muestra el nivel y la actitud en que lo es para el dominante mundo occidental, sino en el que nos es propio".⁷¹

El trabajo de Zea, en un principio filosófico, válido para el panorama cultural latino, es una interrogante que continua abierta, la posibilidad de una cultura acorde a las condiciones de desarrollo de cada sociedad, el arte suele estar atado a su realidad, que ahora es casi imposible verlo separado de expresiones y estilos europeos o norteamericanos, por dos razones; la influencia/sometimiento de estos sobre las sociedades latinas así como los mecanismos de intercambio global, algo netamente propio hoy está influenciado por un intercambio que resulta en hibridación de la cultura gracias a un sistema más acelerado de comunicaciones.

Sin embargo, algunas premisas de Zea habría que rescatar: "...En lo cultural, como en filosofía, la imitación debería desaparecer. En todo caso, como pedía el mexicano Antonio Caso, si no se puede dejar de imitar, al menos inventar un poco, asimilar. Asimilar es hacer propio lo que parecía extraño, acomodarlo a lo que se es, sin pretender, por el contrario acomodar el propio ser a lo que le es extraño... Ser original implica, ya anticipábamos, partir de si mismos, de lo que se es, de la propia realidad. Y una filosofía original latinoamericana no puede ser aquella que imite o repita problemas y cuestiones que sean ajenas de la realidad de la que hay que partir... pero ser original no quiere decir, tampoco, ser tan distinto que nada tenga que ver..."⁷²

Desglosando un poco más esta circunstancia podría decir que en el ya añejo siglo XX donde los líos políticos y sociales establecen lo que hasta nuestras fechas parecía orden social a nivel internacional, tras los conflictos armados la colocación de los países potencia van tomando lugar en el mapa, es así como la comunidad artística se involucra de lleno con el contexto, siendo imposible ignorar realidades, una sociedad que tenia que levantarse de los escombros de la guerra a reconstruir naciones enteras, paralelamente América Latina no se encontraba muy alejada del mismo panorama tras las revoluciones, dirigidas y promovidas generalmente por las clases medias, y apoyadas por los trabajadores y el campesinado descontento ocurridas en Brasil, Argentina, Guatemala, Bolivia, Cuba, Nicaragua, México, etc. En algunas de ellas, sus líderes adoptaron diversas ideologías emergentes (populismo, nacionalismo, socialismo).

⁷¹ Zea, L. (2007): La filosofía americana como filosofía sin más. (pp. 27). Vigésimo primera edición. México: Editorial Siglo XXI.

⁷² Op. Cit. Zea, L. (2007) pp. 26.

Hasta este entonces el quehacer artístico estaba claro, la responsabilidad del artista se torna social pero sin alejarse de los soportes tradicionales y más tarde al servicio del estado en distintas naciones (tal es el caso del muralismo mexicano). El hecho de compartir un mismo idioma, una religión mayoritaria y procesos sociales, políticos y culturales un tanto similares, además de su situación de dependencia económica es el principal factor de unión de la región y ha significado un importante incentivo para que los países latinoamericanos establezcan estrechos vínculos culturales y comerciales, pero no lo suficientemente fuertes para desligar la influencia, que Leopoldo Zea apunta con parámetros de comparación, que solo se logran enfocar como malas copias del producto europeo: “de allí que al acucioso investigador de la filosofía, ya sea europeo o latinoamericano -aquel que no busque en las expresiones del pensamiento latinoamericano sino una semejanza- no encuentre en estas expresiones sino distorsiones, malas copias, incompreensión y, con ello, lo que considera un grave signo de inmadurez”.⁷³

Más tarde, las juntas militares que habían gobernado en gran parte de los países latinoamericanos en las décadas de 1970 y 1980, fueron depuestas y reemplazadas por regímenes en proceso de democratización decididos a crear un futuro más próspero, a pesar de las graves carencias estructurales en toda la región. Es aquí donde el arte comienza a abordar practicas diversificadas que responden al espíritu de una época, con tintes idealistas se dispersan con distintas causas sociales a lo largo de toda la región, como ya había ocurrido en países europeos y Norteamérica. El trabajo de grupos y colectivos activistas se haría presente como respuesta a factores más políticos que sociales hasta ser desvanecido:

“Aparentemente, a fines de los años 70 el poder político en América Latina se dio cuenta que necesitaba controlar la producción artística por ser un espacio de poder simbólico. Entonces, durante los años 80 y 90 se creó una gran estructura cultural patrocinada por el Estado: museos, becas, intercambios, convocatorias de toda clase. Por supuesto que la subvención de la cultura y el establecimiento de democracias formales desestimuló la creación de arte crítico. A principios de los 90, la caída del bloque socialista puso en crisis también la filosofía marxista y la creencia en la lucha de clases, base ideológica de muchas de esas propuestas. Sin embargo nunca dejó de hacerse arte vinculado intencionalmente a su contexto social... Ahora tenemos un tipo de artistas que han abandonado el vano anhelo de la objetividad y asumen un compromiso radical con una híper subjetividad, sin que esto signifique individualismo. Así, colocan en primer lugar a un ser humano confuso y desorientado, pero aún, como siempre, agraviado. Después de eso, la semiótica. Y al final, muy atrás, la legitimación institucional”.⁷⁴

Un largo camino que ha trazado la mezcla en la sociedad latinoamericana, inseparablemente, el arte y la realidad, más allá del mero oportunismo, se formula como un punto de reflexión, antítesis de la enajenación, dirigiéndose a la consciencia que el arte contextual busca subrayar; atrapar fragmentos en ciertos soportes que hablan de totalidades, que dejan vestigios del espíritu de la época.

Una retrospectiva histórica demuestra que en el siglo XIX las Repúblicas en América Latina conforman la concepción de intereses políticos de regiones heterogéneas en lo histórico, lo cultural, lo étnico, lo lingüístico y lo económico, continuando procesos generados en la colonización,

73 Op. Cit. P.33.

74 Castillo, E. (2005 Mayo 06). Arte en el Borde: derecho a la memoria y políticas de la imagen en el arte de América Latina Ponencia para el coloquio: “Arte Hoy en América Latina” Seminario permanente Arte y Cultura Contemporáneos: Nuevos retos para la formación artística. Centro Cultural Planetario de Bogotá, Sala Oriol Rangel.

pero bajo la dimensión ilustrada de discursos de libertad e independencia, consolidados en los derechos y deberes de los ciudadanos. Así, se configuraron relatos de identidad como unificación de diferencias, instancias simbólicas que no superaron desigualdades y conflictos sociales.

Por ello, el reto en la contemporaneidad atravesada por situaciones que indican el debilitamiento del 'Estado', revaluado desde experiencias posnacionales, es el reconocimiento de la amplitud cultural en relativamente nuevas prácticas artísticas que incorporan la vida cotidiana en la urbe, más que por una tendencia internacional por una necesidad exploratoria del entorno urbano. La ciudad latinoamericana surgió como resultado de diversas confluencias. La topografía, los núcleos prehispánicos existentes y la tradición constructiva colonial fueron los más representativos.

En este sentido, desde los primeros asentamientos hasta el presente, la articulación de 'lo propio' y 'lo exógeno' creó una cultura de identidades, territorios y construcciones heterogéneas e híbridas. Son estas confluencias que resultan en la plástica, la ciudad ha estado presente como representación en diferentes épocas, pero los artistas contemporáneos la señalan como contexto de reflexión y prospección, pensamiento y transfiguración.

Como antecedente local de lo que concierne a esta investigación he de mencionar la proliferación de lenguajes visuales-plásticos como la fotografía, la gráfica, las técnicas mixtas, el arte-objeto, el arte participativo, acciones, intervenciones y procesos en el espacio público girarían en torno al trabajo colectivo, aprovechando la multiplicación de las relaciones con lo externo; se multiplican los pies, los ojos, las orejas, las manos, las narices, y luego también los deseos, las desviaciones, los encuentros, las ideas etc. En América Latina a partir de 1968, como síntoma de la época; surgiendo así numerosos grupos y colectivos a lo largo del continente, formularían sus preocupaciones sobre el arte en relación a la vida cotidiana de forma activa social y políticamente, dando inicio a organizaciones como el Grupo Artistas de Vanguardia de Rosario (Argentina, 1968), Taller 4 ROJO (Colombia, 1972-1976), Colectivo Acciones de Arte CADA (Chile, 1979-1985), EPS Huayco (Perú, 1980-1982) solo por mencionar algunas. En México también habría de existir un auge en estas prácticas como lo veremos a continuación.

3.2 Huellas colectivas en la Ciudad de México.

En este capítulo abordo a grandes rasgos el trabajo colectivo mexicano surgido en fechas posteriores a 1968, para adentrarme poco a poco a proyectos específicos de la primera década del nuevo milenio realizadas en la ciudad de México, incluso, así dando introducción al siguiente capítulo que concluye con mi propio trabajo y se desenvuelve en la misma urbe mexicana. Como antecedente nacional, existió la proliferación de colectivos, síntoma de una época, una necesidad de un tiempo y espacio, el crítico y profesor de arte Alan W. Moore señala la tendencia como; “Lo colectivo en el arte occidental está vinculado originalmente a la estructura de taller de producción de arte y artesanía, arraigado también a las rutinas de enseñanza de la academia de arte. Es también producido por la economía de pobreza del artista. El tiempo, el espacio, materiales, las ideas y las oportunidades generan las condiciones dentro de las cuales el arte puede ser producido. Nada de esto se compra o se paga. Los artistas reciben y dan regalos en continuas transacciones e intercambios. Esta red de trueques no monetarios es el campo social de lo colectivo.

“Los grupos que trabajan para presentar productos culturales para el gusto popular -segmentados naturalmente por género, edad e ingresos - son los colectivos de la producción cultural de la actualidad. Lo que los colectivos muestran en esta exhibición es el gemelo maldito de la industria cultural. Es su imagen especular - una colectividad dialéctica que valora la creatividad y la crítica, y el proceso por sobre el producto. Estos colectivos no sirven comida fácil de digerir. Nos inspiran hacia aquello que es posible, y hacen propaganda por otro mundo. A través de este trabajo grupal, los artistas están reafirmando y reinventando un rol público y social del arte. La industria no se preocupa por eso, y ese rol está incumplido en la producción de objetos para decoración y contemplación”.⁷⁵

Cabe mencionar que para Mayo de 1968 en Francia, la Internacional Situacionista se haría presente, dando impulso a sus escritos, realizando consignas y propagandas netamente situacionistas que el movimiento estudiantil adoptó, con esto resalto el paralelismo como signo de una época, que funciona a su vez como un doble antecedente con mayor o menor documentación en esta investigación. Son estos movimientos homólogos en concepto y estética pero distantes en tiempo (a veces desfasados por décadas) y espacio, perteneciendo finalmente a momentos distintos. Mil y un formas de nombrar las similitudes entre la producción artística, desde los ‘refritos’ descarados que suelen estar mal vistos, hasta el encantador ‘sampleo’ pasando por el ‘collage moderno’ y la ‘apropiación’ en el arte contemporáneo y de movimientos sociales. Es por ello que para no re esquematizar el siguiente apartado de la misma manera que el segundo capítulo sobre las formas que adquieren las obras que tratan a la urbe, ahora partiré de la idea de la configuración de la ciudad de México del centro hacia la periferia y como los artistas han trabajado sobre esta caótica urbe para evitar comparaciones entre las prácticas mencionadas en el capítulo anterior, tomando en cuenta que los artistas que abordo en esta investigación, en su mayoría, cuentan con una trayectoria multidisciplinaria.

75 Moore, A. (2002): Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno. Traducción por Lila Pagola. Artículo presentado en la exhibición “Critical Mass”. Smart Museum. Universidad de Chicago.

La línea de la investigación artística “no objetual” en el arte en México muy probablemente eclosionó, paralelamente, quizá sin saberlo, entre 1968 y 1973, cuando aparecieron grupos y colectivos como: Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología, Tetraedro, No-Grupo, Peyote y la compañía, El Colectivo, Mira, Germinal, Março, Fotógrafos independientes y Taller de Investigación Plástica, Tepito arte aca. Muchos de estos grupos realizaron acciones, ambientaciones y eventos participativos, arte de la calle, arte pobre, instalación, pintura, dibujo, arte-proceso, arte sociológico, performance, neográfica y arte correo. El auge de la llamada ‘no objetualidad’, de forma subterránea proliferó a partir de la coacción perfecta entre factores sociales y necesidades artísticas gestadas desde los colegios de arte, en sus orígenes iba del arte participativo y la intervención, que erróneamente abanderó de alguna manera el performance, en vísperas de su institucionalización, pues en un inicio los artistas planteaban happenings sin la necesidad de etiquetarlos como tales, dicho método, poco ortodoxo de ‘fabricar’ arte ante la mirada institucional.



GRUPO PROCESO PENTÁGONO
 Víctor Muñoz, Carlos Henck,
 Felipe Ehrenberg y José Antonio Hernández
 1977

Es una necesidad que surge “como consecuencia del movimiento estudiantil del 68 y de la represión del gobierno mexicano hacia los medios de expresión, en los años setenta van a surgir en México diversos grupos de arte no institucionales, no-objetuales, experimentales, defensores de las culturas populares, con gérmenes de ideas conceptuales, etc.

Quisiera iniciar los ejemplos con una obra que rescata Manuel Rocha Iturbide, quien es artista e investigador en materia de arte sonoro, y quien ha realizado una enorme compilación de archivos nacionales e internacionales en esta materia, ha recuperado una pieza sonora de Felipe Ehrenberg, uno de los artistas que incursionaron en la experimentación sonora, emparentado con el movimiento internacional fluxus y quien participó con el grupo mexicano Proceso Pentágono; la pieza *maneje con precaución*, es una obra peculiar y espontánea en la cual, el artista circula por la calzada Ignacio Zaragoza y a su paso lee todos los anuncios que saltan a la vista del automovilista en la mezcla del poeta y el merolico.



No-Grupo.

La aparente ventaja en la exploración del arte no objetual, es que relativamente, se podría decir que es una práctica ‘joven’ en México. Aunque de muchas obras se saben a ‘oido’ por haber sido efímeras, no dejaron más que su leyenda, el rumor que engrandece a la obra y al autor, un caso peculiar es la obra de Melquiades Herrera, quien perteneciese al No-Grupo y del cual no hay registro de la mayoría de sus piezas, pero si el recuerdo que dejó de su persona en sus colegas y la construcción de una leyenda sin igual. Este colectivo formado a

finales de los 70 por Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Rubén Valencia y Alfredo Núñez.

El Grupo Suma, integrado por Gabriel Macotela, José Barbosa, Mario Rangel Faz, Oliverio Hinojosa, Santiago Rebolledo, René Freyre, Armandina Lozano, Paloma Díaz, Guadalupe Sobarzo y Rocha, entre otros, fueron 21 militantes, de 1976 a 1982. Se planteó en un inicio, como un taller que cuestionase la “validez” de los conceptos de la pintura mural respecto del arte público. Su obra se caracterizó por tener un lenguaje netamente urbano y popular que encontraba en los signos gráficos ciudadanos, su participación en la Décima bienal de Jóvenes de París en 1977 con la obra Sociedad anónima, que además serviría de plataforma para el grupo, mostraba registros de la práctica callejera del grupo en las calles de la capital, desde fotografías y textos, hasta etiquetas, latas y calcomanías. De forma más activa, el grupo Germinal en 1978, realizaba obra militante, comprometidos con los movimientos obreros, Silvia Ponce, Carlos Ocegüera, Joaquín Conde, Yolanda Hernández, Mauricio Gómez y Orlando Guzmán, todos ellos artistas plásticos, hacían mantas monumentales para marchas de sindicalistas y trabajadores. En este camino a la participación activa y social, Tepito Arte Aca, en 1973 habían iniciado la primera asociación de trabajo colectivo, enfocados a una labor comunitaria en el barrio de Tepito. Por otra parte El colectivo fundado en 1976 por Araceli Zuñiga y Cesar Espinosa, quienes provenían del Taller de Arte y comunicación de la perra brava, en un inicio realizaron ambientaciones, gráfica y murales transportables, por otra parte, su trabajo pedagógico en la Unidad habitacional de San Fernando en la Colonia Portales, la cual es muestra de la preocupación hacia un arte público (de participación). Mientras la mayoría de los otros grupos llevaban el arte a la calle bajo las mismas preocupaciones plásticas y estéticas en función de arte urbano.

Para 1990 el trabajo colectivo disminuyó, de cierta forma debido a una institucionalización del movimiento, con la consolidación de Ex Teresa Arte Alternativo, recinto comandado y ganado por algunos de los precursores del movimiento, aumentando los encuentros y la búsqueda de la validez formal del trabajo, que en este ámbito se tornaba individual.

La praxis artística en espacios públicos, ha sido entendido solo como performance, polarizadamente como intervención, arte público o urbano, los cuales muchas veces no tienen parámetros de existencia contextual más que en su primigenia existencia, como la condición corporal del artista, su constitución física, cultural, social, política y de género.

Cabe mencionar que el arte público y el arte urbano no son sinónimos, quizá son similares pero distintos, en mi opinión, el arte público, en sí mismo, tiene dos vertientes; el monumento, colocado en espacios públicos al servicio del estado, el cual financia su creación, sirviendo de reafirmación política y jerárquica del poder, por otra parte el trabajo en comunidades específicas también puede ser entendido como arte público, donde, el artista o los artistas buscan involucrarse activamente con una comunidad, y crear un trabajo en conjunto, con una finalidad de mejoramiento, una práctica tangente a un trabajo social activo. Mientras el arte urbano se limita a la ocupación del espacio físico de la ciudad.

Como referencia más extensa sobre los colectivos de esta época, existe un libro llamado *La intervención artística en la Ciudad de México* escrito por Alma Sánchez, quien recopila desde la gráfica del 68 y desglosa el trabajo de los grupos, trabajos en la calle de Marcos Kurtycz en los setentas, finalizando con trabajos en la entrada del milenio, sin duda este libro se desvía de la intervención al performance explícito, usando de puente el trabajo de espectaculares de Saúl Villa y Lorena Wolffer, para después hacer mención del pro-

yecto *pic-nic* de Pancho López, así como diversos encuentros de arte acción en espacios públicos. Solo haciendo explícita la intervención pública con el proyecto *Agua - Wasser* (proyecto de arte público que albergó intervenciones de Miguel Calderón, Arcángel Constantini, Minerva Cuevas, Iván Edeza, Helen Escobedo, Thomas Glassford, Christian Jankowski, Anette Kuhn, César Martínez, Valeska Peschke, Betsabée Romero, Peter Strauss, Frank Thiel y Diego Toledo), la publicación finaliza con Alzado Vectorial de Lozano-Hemmer en el Zócalo a inicios del milenio auspiciado por el Gobierno capitalino y otras instituciones.

Entendiendo que estas piezas y proyectos han sido abordadas en bibliografías anteriores y subrayando la extensa producción artística en el Distrito Federal, puedo prescindir de ellas y solo dar referencia a la existencia de este material, sin necesidad de su transcripción o repetición.

En resumen, el espacio urbano ha sido aprovechado en cuanto a la oferta de sorpresa a los transeúntes, pocas veces el sitio específico ha sido la primera preocupación o la acción en base al espacio que se realiza, siendo la temática tratada muchas veces el primer factor que se considera para realizar una acción. Los primeros acercamientos con las prácticas callejeras se dan en búsqueda de sumergir al arte de su primer ingrediente, la vida cotidiana, el arte para un público más amplio; el inocente transeúnte. De ahí la gran duda entre la diferencia del arte urbano o arte público donde se cuestiona ¿Qué tan público es lo público? ¿O si su existencia se basa en ser otra imposición visual o realmente debe existir una relación más estrecha y específica...?

3.3 El nuevo milenio en el arte “chilango”.

Sin duda alguna, no tengo las facultades egocéntricas para contestar la duda anteriormente lanzada, así que mi punto de partida en este apartado se encuentra en el gentilicio ‘chilango’ inicialmente usado para designar a la gente que llegaba de provincia a habitar en la capital, anteriormente fue empleado de forma denigrante, poco a poco se ha adaptado para nombrar al ‘defeño’ típico, un término que ha creado toda la identidad y actitud del habitante del D.F. En años recientes los capitalinos han aprendido a usar el gentilicio con orgullo, y contrariamente mucha gente en el interior de la república suele usarlo de forma despectiva. Hacer uso del termino ‘chilango’ en el título de este apartado es un recordatorio de la entramada identidad social que sucede en la capital y el fortalecimiento del “chilango” promedio a través de su comportamiento y apariencia, el sentido de pertenencia a la megalópolis.

La ciudad de México, es un ejemplo de una clásica megalópolis, este término acuñado en 1961, por el geógrafo ucraniano, Jean Gottmann, quien, en su libro, con dicho título⁷⁶, describe así el corredor metropolitano que se extiende desde Boston a Washington, DC, como una nueva etapa de asentamientos humanos geográficos. En general, el término se ha aplicado al conjunto de áreas metropolitanas, cuyo crecimiento urbano acelerado lleva al contacto del área de influencia de una con las otras. En definitiva, las megalópolis suelen estar formadas por conurbaciones en las grandes ciudades. Y este término llegó a ser un descriptor genérico para aglomeraciones urbanas de todo el mundo. La configuración de la ciudad de México, llena de contrastes en todos los sentidos, es un lugar que concentra poderes políticos y económicos, siendo la novena ciudad más poblada del mundo, y la número uno en Norteamérica con más de ocho millones de habitantes.

Pero, en esta primer década del milenio, ¿qué es lo que ha ocurrido en la ciudad de México?. El contexto; es otro punto de partida, actualmente en el mismo centro de la ciudad, ocurren paradojas dentro de un camino a la contradictoria ‘gentrificación’⁷⁷, es ahora que la ciudad esta siendo remodelada, es interceptada en 2009 por una gran crisis económica exterior, ahora que la ciudad pretende lucir mejor es cuando se da el impacto de economías externas. ¿Cómo asimilará la comunidad artística esta remodelación? Por un lado el aburguesamiento del centro se torna contradictorio, la supuesta limpieza de la ciudad es a su vez, para el poder es, “ocultar la basura debajo del tapete”, provoca desplazamientos incómodos, plazas antes ocupadas por indigentes, son ahora plazas ocupadas por ambulantes, desalojos masivos de vecindades, respaldados por una legislación muy conveniente de expropiación de inmuebles, conflictos de intereses fuertes, donde el gobierno y el parcelamiento de personajes como el

76 El título completo del libro es; “Megalopolis, The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States” (Megalópolis, el urbanizado borde marítimo noreste de Estados Unidos)

77 Término acuñado por Ruth Glass en 1964: El aburguesamiento y gentrificación urbana denota el cambio socio-económico y demográfico en un área urbana resultante de clase alta al comprar propiedades en una comunidades anteriormente obreras. Como consecuencia del aburguesamiento, hay aumentos de renta media y disminuye el tamaño medio familiar en la comunidad, lo que provoca el desalojo de la economía informal de residentes de bajos ingresos, al aumento de alquileres, precios de vivienda e impuestos de propiedad. La gentrificación urbana cambia el carácter culturalmente heterogéneo de una comunidad a una ciudad racialmente homogénea, de cercanías de “enclave” para la alta burguesía

empresario Carlos Slim y los múltiples líderes de comerciantes se contraponen. Son de nuevo acciones copiadas del modelo de civilización europea ineficaces construidas a “la mexicana”.

¿Para quién se hace la ciudad así? ¿Para el turista, para el habitante, para el transeúnte, para el automovilista, para el gobierno, para los inversionistas, para el comerciante que si paga impuestos? Por otro lado la defensa del comercio popular que persiste desde los años prehispánicos y la identidad barrial, donde los colonos conservaban tradiciones, conductas que la misma construcción de la vecindad hacía posible, actualmente con el urbanismo y los modos verticales de construcción crea nuevos patrones de convivencia entre vecinos.

Lo que hoy ocurre en el centro de la Ciudad, hace treinta años no hubiera sido posible, debido a la unión popular. Como consecuencia “La ciudad fragmentada tiene tendencias a ser una ciudad físicamente despilfarradora, socialmente segregada, económicamente poco productiva, culturalmente miserable y políticamente ingobernable. Es la negación de la ciudad que en la practica niega el potencial de sus libertades urbanas, la promesa de justicia y valores democráticos... La ciudad actual sufre un triple proceso negativo, disolución, fragmentación y privatización”.⁷⁸

Tras pasamos el siglo sin mucha pena ni gloria, fuimos testigos que las computadoras no enloquecieron y que el mundo no colapso, tras ese paso superado las políticas que han actuado sobre la ciudad de México plantearon una total remodelación de la ciudad, en el camino a la celebración del bicentenario de la independencia y el centenario de la revolución mexicana, había que darle la vuelta al concepto de Distrito Federal remodelándolo, construyendo y ampliando vialidades, la idea se recupero con el segundo piso de Periférico sur que tardo años en ser construido, el reordenamiento vial fue otra prioridad, apareció un nuevo sistema de transporte, el Metrobús, atravesando de norte a sur la ciudad y la segunda línea de este a oeste, así como una nueva línea del metro llamada la línea de oro siendo la doceava en el Sistema de Transporte Colectivo Metro que promete un servicio primer mundista, así como la preocupación por la conexión con la periferia, concesionando la construcción del tren suburbano que conecta insurgentes norte con el municipio de Cuautitlán Izcalli en el Estado de México. El circuito Bicentenario, el cual establece una reconstrucción que presupone una mejor habitabilidad y transitabilidad e implica una serie de intereses políticos encaminados a las elecciones presidenciales del 2012, el Distrito Federal presupone solo el caldo de cultivo como ejemplo de compromiso con la ciudadanía.

Concuerdo con García Canclini, quien hace un comentario puntiagudo; “En México, y en general en América latina, las ciudades, a diferencia de las ciudades europeas, fueron construyéndose con excesivas tasas de natalidad y migraciones atropelladas a las que no se dieron adecuadas respuestas de vivienda, educación ni servicios. Por el contrario, se aceptaron usos depredadores del suelo, el agua y el aire en este paisaje, agravando por la desindustrialización y el saqueo económico de las últimas décadas, no es fácil ver con tanta simpatía la fragmentación y la pérdida de planificación que exaltan los postmodernos a esta dificultad ética de que el urbanismo prescindidos de los problemas estructurales del desarrollo urbano, se agrega la escasez de edificios memorables en la arquitectura de los años recientes en vez de salvaciones de fondo, alardes suntuarios, los veintisiete shoppings de la ciudad de México, las ochocientas hectáreas globalizadas de Santa Fé, o improvisaciones torpes, anti-funcionales de estéticas confusas como el Centro Nacional de

78 Borja, J. & Muxí, Z. (2003): El espacio público: ciudad y ciudadanía. (pp. 30). Barcelona, España: Editorial Electa.

las Artes como en las últimas décadas no tenemos mucho más que estos productos arquitectónicos para ostentar, algunos pueden creer que las tareas atractivas son espectacularizar los embotellamientos del periférico y convertir en mitología reluciente lo cotidiano”.⁷⁹

Retomando la línea inicial, el arte concebido y sobre la ciudad de México ha adquirido una gran variedad de matices, encontrando proyectos de distintas complejidades tanto en forma, acción y contenido, en la actualidad es poco el interés que se ha dado al trabajo colectivo, son casos dispersos muchas veces más efímeros, en este apartado hablo de esta primera década del nuevo milenio, que arrastra sus bases con artistas consagrados que han trabajado en esta zona desde 1980, donde el contexto ha girado hacia una tendencia individualista, un tanto debido a los movimientos de los medios mercantiles del arte que han apostado hacia un género protagonista. Las maneras en las que se asume la calle, la ciudad y su cotidianidad es imaginada y trazada por diversos artistas, abordando distintas situaciones y las temáticas de su interés que muchas veces rayan en el sensacionalismo y el mismo proceso mesiánico.

La ciudad de México ofrece el perfecto panorama que todo fanático de los tratados del ‘no lugar’ querrían encontrar, es este lugar mítico que ha hecho efectiva la frase bíblica “Nadie es profeta en su propia tierra” es así como encontramos a artistas extranjeros fascinados por la capital colocándola en el mapa del arte contemporáneo mundial como Francis Alÿs, Santiago Sierra, Enrique Jezik, Richard Moszka y Melanie Smith.

79 García Canclini, N. (2003): Arte y ciudad en la época de la reproductibilidad publicitaria. (pp. 50). Arte y Ciudad; Segundo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo. México: CONACULTA/INBA.

3.3.1 Sobre el centro y sus ramificaciones.



TUNICK, Spencer
Zócalo. México DF. 2007.

Otra extranjera atrapada en el D.F. Investigadora, curadora y maestra en filosofía de origen serbio, Helena Braunstajn en su libro *El mapa del centro histórico: Territorios imaginarios*⁸⁰ esquematiza la práctica artística de acuerdo a búsquedas estéticas y conceptuales en el cuadrante del centro histórico en esta primer década del milenio, acotando a la ciudad en base al consumo, al fragmento y al control, desarrollando y ejemplificando en cada capítulo con obras de artistas consagrados y otros emergentes. Poniendo en evidencia contrastes y afirmaciones de las tendencias documentales que ha tenido el arte correspondientes al primer cuadrante de la ciudad.

Partiendo de esta idea del centro, particularmente su corazón ubicado en la plaza de la Constitución, conocida como “el Zócalo”, que es en sí un lugar histórico donde convergen los sistemas políticos, económicos y religiosos de la nación, se trata de la principal plaza pública mexicana, la cual ocupa el tercer lugar en las plazas más grandes del mundo, este intrínseco peso ha llevado a acciones espectaculares para todos los estratos sociales llevadas a cabo en la plaza central del país. (Desde Manifestaciones de sindicatos de electricistas y vendedores ambulantes, pasando por conciertos desde El Tri, hasta Madre Deus, llegando a la Fotografía de Spencer Tunick en 2007 o el museo Nómada exhibiendo obra de Gregory Colbert, así como ferias de distintas índoles) es el sitio favorito para concluir marchas, plantones y todo aquello que espera una resolución incluyendo a la cultura.

Señala Mónica Mayer; “el único arte que ha tenido una acogida permanente en el Zócalo es el efímero. Quizá esto se deba a que la densidad de su simbolismo ya no permite más imposiciones.

El arte efímero, a diferencia de los ostentosos monumentos de otros rumbos de la ciudad, ha sabido entender que el único impacto que puede tener sobre la realidad es formar parte de esta: integrarse, escuchar, adaptarse al entorno. Hace casi tres años, una de las primeras acciones del gobierno de Cuauhtémoc Cárdenas, primer miembro de la oposición en intentar dirigir nuestra anárquica ciudad, fue convocar a un concurso para rediseñar el Zócalo.

80 Braunstajn, H. (2008): *El mapa del centro histórico: Territorios imaginarios*. (pp. 138). México. D.F.: Editorial libros de la meseta.

Todos quieren dejar su marca para la posteridad. Hubo ganador y polémica. Hace poco la prensa publicó que estas mejoras no se llevarán a cabo por falta de presupuesto. Aparentemente, el destino del Zócalo, por lo menos hasta que los políticos aprendan la lección del arte, es seguir siendo el zócalo.⁸¹

Como fuerte ejemplo que ha creado un icono de este perímetro es Francis Alÿs, quien ha explorado las posibilidades del centro y sus alrededores condensadas en la muestra "Diez cuadras alrededor del estudio" donde ha construido experimentos sociales a pequeña y gran escala, transformando su trabajo desde su auto reconocimiento ante la urbe, desde; "Turista" (1994) en la reja de la Catedral de la Ciudad, donde considera su condición como forastero y a la vez reflexiona sobre el oficio de ser artista. Consciente de ser una pieza hecha para ese momento, ya que ahora, él mismo considera que se ha convertido en un personaje cotidiano en su mismo barrio incluso más que sus propios vecinos, así lo afirma en una entrevista con Corine Diserens.⁸² Encaminándose a piezas como "Zócalo" 1999 un vídeo que registra un tumulto de gente bajo la sombra del asta bandera gradualmente, "Barrenderos" 2004

El azar de la vida coloca a este arquitecto Belga a dedicar su vida a incursionar en la pintura, el dibujo, la instalación, el vídeo, se escabulle entre disciplinas para conseguir sus objetivos. Sus preocupaciones se materializan y conceptualizan políticas o poéticas con disfraz de cómicas o absurdas, pero siempre con un abuso del discurso sustentando que no se trata de los pasados adjetivos, intentando poner en balanza o soportar la cotidianidad para ser insertada en el mundo mercantil artístico como la elevada idea de reflexión y observación.

Más allá del centro suceden cosas ¿que pasa con sus ramificaciones y extensiones a lo largo y ancho? La expansión de la ciudad, las calles del centro histórico atañen el mismo pesar de la plaza central difuminándose como a partir del núcleo, las ruinas, el turismo, el comercio, las viviendas, en cada ámbito se aprecia la estética del distrito federal aunada a sus problemáticas cotidianas, factores como el comercio informal (ambulante), sobre población, marginación, deterioro, tránsito, generación de basura y polución.

Este último ha sido un tópico de gran interés para la comunidad artística en el D.F. "Cuando los materiales desechados empiezan a transitar de la calle al mercado, y del mercado a una galería, hay una transformación de los mismos, y también

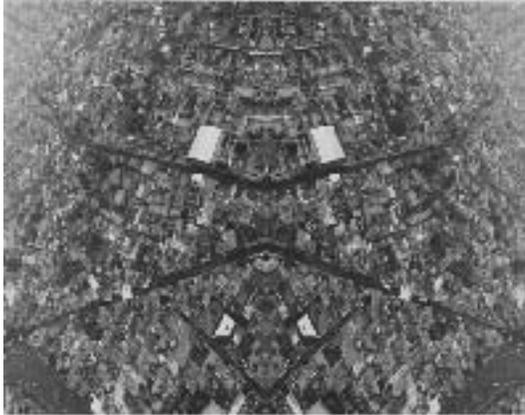


ALÿS, Francis, "Turista": 1994.



ALÿS, Francis, "Zócalo": 1999.

81 Lozano-Hemmer, R. (2002): Alzado Vectorial: Arquitectura Relacional No. 4. El Zócalo: Intervenciones efímeras. Texto de Mónica Mayer. México: CNCA.
 82 Medina, C. (2007): Francis Alÿs: Diez Cuadras Alrededor Del Estudio. México: Catálogo Del Antiguo Colegio De San Ildefonso.



SMITH, Melanie. 'langisbera reflex' impresión: ZHO

una inserción del artista a las estructuras de todas estas instancias aparentemente distanciadas. Con la acción artística, los puntos que están alejados establecen una serie de relaciones insólitas, obvias o molestas; sobre todo contradictorias: el mercado destinado a los materiales de reciclaje y las galerías que venden (¿reciclan también?) las obras de arte contemporáneo; la basura acumulada en las calles que no causa protestas y un objeto artístico que molesta al grado de ser eliminado; la obra que se exhibe en la calle y la sala expositiva vacía que solamente sirve para soportar el peso de la pieza”.⁸³

Dentro del ámbito urbano “La década de los noventa pareció anunciar una recuperación del espacio público impulsada por la gestión del Distrito Federal de Manuel Camacho que tuvo una reanimación del centro su ejemplo más vistoso e interesante; el Zócalo como gran plaza cívica-política para todo tipo de manifestaciones, “Échame una manita” exitosa campaña de regeneración de fachadas y edificios organizaciones de actividades culturales abiertas, regulación de la venta ambulante etc... Esta experiencia se interrumpió en 1994 y se reinició en el año 2000. Sin embargo una de las opciones emblemáticas de los años noventa aun con el gobierno del PRI fue signo contrario; en el barrio de santa Fe, sin espacios públicos enfrentando a su entorno, que aparece como una ciudad amurallada para uso exclusivo de sus resistentes acomodados y acobardados”.⁸⁴



Re-pavimentación Calle Bolívar esquina con Mesones Centro Histórico. Enero 2016

Melanie Smith señala a la Ciudad de México como “una de las ciudades más grandes del mundo, caracterizada por la tensión enorme que existe entre riqueza y pobreza, entre progreso, estancamiento e improvisación y entre violencia y civilización, secuestro, asesinato y la contaminación del medio ambiente, que forman parte de la vida cotidiana. Mientras que para los ricos su cuerpo físico es algo digno de proteger, para la clase baja, compuesta por jornaleros, por los indigentes y prostitutas, se trata tan sólo de sobrevivir, lo que depende de su capacidad de relacionarse a un entorno donde todo y cada cuerpo tiene un valor comercial: entre más blanca la piel, más cara la prostituta; entre más rico y famoso el secuestrado, más caro el rescate. La discrepancia entre rico y pobre, el peligro y la brutalidad de la vida cotidiana y la jerarquía y la mezcla de las razas es algo que nunca cambia.”⁸⁵

83 Braunstajn, H. (2008): El mapa del centro histórico: Territorios imaginarios. (pp. 33). México. D.F.: Editorial libros de la meseta.
 84 Borja, J. & Muxí, Z. (2003).:El espacio público: ciudad y ciudadanía. (pp. 354-356). Barcelona, España: Editorial Electa.
 85 <http://www.mexartes-berlin.de/esp/expo/kw/index.html> (19 de julio 2009)

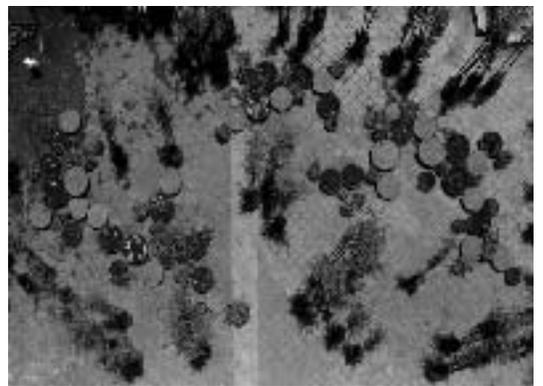
No se si para bien o para mal, el arte no se ocupa de estos asuntos, muchas veces se mencionan pero la mayor parte se quedan cortos y sin postura alguna, como ya antes lo mencionaba la función del arte como disección de realidades, Señala Braunstajn; “La actual necesidad de transparencia como valor requerido y buscado por la democracia implica una constante producción de opiniones, la participación de todos en todo. El silencio y la pasividad son algo opaco, lo no definido, lo incomodo. En las sociedades disciplinarias (como la nuestra) la participación, la libre expresión de opiniones, las luchas por la voz y voto, etcétera, son mecanismos muchas veces utilizados por las redes de poder para neutralizar el descontento y dar una solución aparente a los conflictos. Por supuesto que la obra de arte no puede resolver muchas de estas problemáticas”.⁸⁶

Dentro de esta línea, Casa Vecina apoyada por la fundación del Centro Histórico y fundación Telmex, de nuevo, “el centro histórico es territorio Slim”, gestan el proyecto LUGAR_CERO, el cual es una propuesta curatorial que parte del arte vinculado a diferentes dinámicas sociales y culturales del Centro Histórico de la Ciudad de México, de carácter itinerante a lo largo del centro, su punto de partida es el Atrio de San Francisco, a un costado de la Torre Latinoamericana. “Buscando incidir en los tránsitos pausados dentro del espacio físico de la ciudad y sobre todo, los movimientos y las variaciones en las formas de relacionarnos con el arte, son el fundamento del proyecto”.⁸⁷

En el atrio dio paso a una pieza de Jerónimo Hagerman; Aquí y ahora-Jardín radial expandido, un jardín temporal construido a partir de del uso de llantas de desecho, transformadas en contenedores de pasto y plantas acuáticas, donde el espectador puede tocar, transitar, descansar e incluso interactuar con ella, buscando crear un ambiente distinto al urbano habitual, esta obra fue acompañada por la intervención sonora de Ariel Guzik, cigarras diurnas y grillos nocturnos como fondo del coma ciudadano que el proyecto supone.



Re-pavimentación Cal. F. Bolívar esquina con San Jerónimo. Centro Histórico. Enero 2008



HAGERMAN, Jerónimo, 'Aquí y ahora-Jardín radial expandido', Lugar Cero; 2009.

86 Braunstajn, H. (2008). El mapa del centro histórico: Territorios imaginarios. (pp. 72). México. D.F.: Editorial libros de la meseta.

87 Braunstajn, H. Una manera diferente de habitar la ciudad; Que es LUGAR_CERO. <http://www.lugarcero.com/index.php/informacion> (ultima consulta 15 de noviembre 2009)

Cabe mencionar, que en este nuevo modo de operar del arte, hoy en día, ya no se trata de trabajos colectivos, en los mecanismos de gestión cultural, hay un apogeo de “proyectos curatoriales” (elemento recurrente desde la década de 1960 en museos neoyorquinos) que albergan la obra individual de artistas invitados, esta nueva mediación, se da de distintas maneras, donde los curadores construyen el parafernático discurso y textualmente se “mandan a hacer” las piezas ex profesas para el proyecto (comisiones), o se meten al frasco, obras ya producidas que han corrido ya en algunas exposiciones, en esta mediación que se supone acerca al público con la obra, y de cierta forma guía al espectador con un hilo conductor teórico, solo me pregunto, ¿que tanto la intermediación se convierte en interferencia o traducción?.

Aunque finalmente todo depende del perfil de la institución que este mediando las situaciones y se hace la notoria diferencia presupuestal, como caso aparentemente opuesto es el trabajo comunitario que se realiza, incluso geográficamente distinto, junto a la Merced, en Casa Talavera, una casa de cultura, gestada por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, donde su defensa por el patrimonio cultural y las identidades barriales del centro se hacen presentes en talleres y distintos programas de índole comunitarios. El centro, es el reflejo de toda la ciudad, donde unos pasos hacen la diferencia, de la renovada calle Regina a los albores de la Calle Talavera, hacia sus fronteras difuminadas que abren paso a las jerarquizaciones del espacio urbano.

Finalmente recordemos que: “El espacio público, un indicador de calidad, es un factor sintomático que considera al espacio público no solamente como un indicador de calidad urbana sino también como un instrumento privilegiado de la política urbanística. Para hacer ciudad sobre la ciudad y para calificar las periferias, para mantener y renovar antiguos centros y producir nuevas centralidades, para suturar los tejidos urbanos y para dar un valor ciudadano a las infraestructuras”.⁸⁸

88 Borja, J. & Muxí, Z. (2003): El espacio público: ciudad y ciudadanía. (pp. 17).
Barcelona, España: Editorial Electa.

3.3.2 Sobre las arterias de la Ciudad.

“Las ciudades no se hacen solo para habitarlas sino también para viajar por ellas, en la ciudad de México varios millones de personas ocupan entre dos y cuatro horas diarias transportándose en metro, autobuses, peseras, taxis, y coches particulares en los 1500 km² que ocupa la mancha urbana se realizan 37 millones de viajes-persona por día, las travesías de la capital son formas de apropiación del espacio urbano y lugares propicios para disparar el imaginario. Al recorrer las zonas que desconocemos nos cruzamos con múltiples actores, imaginamos como viven los otros en escenarios distintos de nuestro barrio y centros de trabajo”.⁸⁹

Es esta fascinación por el espacio público que lleva a los artistas a explorarlo y apropiárselo por instantes, las vías rápidas son un sitio de experimentación en el anonimato colectivo, tal es el caso de Santiago Serra quien en noviembre de 1998, realizó una pieza titulada ‘Obstrucción de una vía con un contenedor de carga’. Sobre el Anillo Periférico Sur, durante cinco minutos, quien desde un puente peatonal realizó el registro del embotellamiento causado por el camión, donde el conductor sin más objeción realizó lo que le dijeron que hiciera. El mismo artista, el mismo año elevaría dos automóviles, a 60 y 100cm; el primero, *Coche elevado en 60cm* reflexionaba sobre la dificultad de encontrar estacionamiento a ciertas horas, la pieza se realizó desde su casa, en la calle Regina en el Centro Histórico, donde del interior venía un juego de cuerdas que disponían del auto estacionado afuera.

“El paisaje de la ciudad letrada como la denominó Ángel Rama, la que fundaba e interpretaba la literatura, a la ciudad audiovisual, a la cultura video urbana coincide con la experiencia histórica de pérdida de límites y sentido de lo urbano esto es claro en la megalópolis, donde la estructura fundacional de las ciudades se diluye o se degrada. Adquiere entonces más peso la tendencia a celebrar espacios en extinción o rescatarlos y recurrir a la espectacularización publicitaria o artística”.⁹⁰



SERRA, Santiago, "Obstrucción de una vía con un contenedor de carga", 1998.



SERRA, Santiago
Coche elevado en 60cm. México DF. 1998

89 García Canclini, N. (1997): Arte y espacio; XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Texto: Construcción del imaginario urbano; Fotografiando los viajes en la ciudad de México (pp. 637) Compilador Oscar Ólea. México: UNAM.

90 García Canclini, N. (2003): Arte y ciudad en la época de la reproductibilidad publicitaria. (pp. 44). Arte y Ciudad; Segundo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo. México: CONACULTA/INBA.

Así es como de lo efímero instantáneo a lo efímero aletargado, la obra de Héctor de Anda, incluida en el libro de *La intervención artística en la Ciudad de México*, quien realizó una serie de espectaculares en 2002 sobre vías como Tlalpan, Viaducto, Bulevar Aeropuerto, Patriotismo, donde se podía leer en la mezcla de colores de las láminas que sirven de soporte; “Esto es una obra de arte” firmada por el autor. La manera en que se documenta en el libro mencionado, es como pieza nueva, actualmente, gracias a que la leyenda se encuentra sobre las láminas principales, es curioso que cuando se desmontan la publicidad, brota de nuevo su obra hasta que el siguiente anuncio es colocado, esto es interesante, realmente no se si el autor esta consciente de que ocurre esto, sumándole los múltiples *tags* de graffiteros que han logrado llegar ahí, convirtiéndose así en una pieza intermitente que aparece y desaparece a ratos.



HÉCTOR DE ANDA, Espetaculares, 2002.
-obra en la toma en 2007.

Del espectacular como imposición visual a la acción como espectáculo impuesto, encontramos diversos encuentros, si, de performance hablamos, el transporte público atestiguado encuentros como Acciones en Ruta, organizado por Elvira Santamaría y Víctor Muñoz junto al grupo Black Market International (grupo fundado por Boris Nieslony a principios de los ochentas, es un colectivo independiente de performers de distintas nacionalidades, donde Santamaría es parte), bajo la encantadora idea de transportar artistas en un RTP y hacer distintas paradas para realizar sus piezas en el Zócalo, Ciudad Universitaria, el Árbol de la Noche Triste, UAM Xochimilco entre otros destinos.



Paola Yee & Pancho López,
"Dirección utopía",
México, D.F., 2009.
Fotografía Rodrigo Jardón

En este uso de flujos constantes y con motivo del aniversario cuarenta del Sistema de Transporte Colectivo Metro, el Museo Universitario del Chopo presentó 10X40, 10 performances por los 40 años del Metro. En la pieza de Paola Yee y Pancho López, *Dirección utopía*, efectuada en el transbordo del metro Pino Suárez, donde los autores y un grupo de colaboradores hicieron uso de letreros, con direcciones hacia conceptos abstractos, hoy en día cuestionados de muchas formas. Una pieza estatuaría de una hora, en la que, se jugaba con la idea de felicidad, amor, seguridad, riqueza, justicia, etc., en un momento de crisis económica y social.

3.3.3 Sobre sitios públicos e históricos.

Cuestionar de forma más hegemónica los espacios en los que se realizan la obra artística, se ha orientado muchas veces a los distintos puntos de la Ciudad han sido marcados por hechos históricos, sobre los cuales los artistas han aprovechado esa carga para abordar en su mayoría temáticas sociales y políticas, un claro ejemplo es la plaza de las tres culturas en Tlatelolco, desde su origen prehispánico y principalmente por los eventos ocurridos el 2 de octubre de 1968, ha sido participe de manifestaciones artísticas que actúan apropiándose y reinterpretando la memoria colectiva.

El pasado 2 de octubre del 2009, en esta misma plaza, Eloy Tarcisio, en una acción - intervención, titulada *no se olvida*, junto a sus alumnos, desplegaron zapatos viejos en la plaza, en memoria y como cita textual a las anécdotas de quienes vieron aquel día la plaza con montones de zapatos ya sin dueño, simultáneamente, en el ojo del huracán mediático, se llevaba a cabo *Acción dos de octubre*, donde Enrique Jezik y Redas Dirzys escalaron los 22 pisos, de la Torre de Tlatelolco, Jezik lo hizo con una imagen de Gustavo Díaz Ordaz a cuestas y Dirzys con una de Luis Echeverría Alvarez, mientras abajo, miles de personas que recordaban el Movimiento Estudiantil en la Plaza junto a los zapatos de Tarcisio, observaron la subida al edificio que fuera sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores y hoy es un recinto universitario. Una extraña reflexión sobre la historia mexicana ejecutada por un argentino y un lituano mientras un mexicano lo hacía sin la prensa detrás de él. Este es un claro ejemplo de como funciona la validación del arte en los circuitos mexicanos, la presencia de las instituciones que buscando la difusión cultural envían al por mayor boletines de prensa que convocan más en sí a fotógrafos y reporteros que contaminan la incisión en la cotidianidad, convirtiendo a las piezas muchas veces en acciones para la cámara del periodista, más que para el publico circunstancial. A fin de cuentas, es parte de un mecanismo casi co-dependiente.



TARCISIO, Eloy, *No se olvida*; 2009.



JEZIK & DIRZYS, *Acción dos de octubre*; 2009.

En otro punto de la Ciudad, sobre la Avenida Insurgentes, una de las principales arterias de esta urbe, *Hamburguesas al Carbón*, de Roberto De la Torre en 2005, fue una intervención doblemente intencionada; asar cientos de hamburguesas y organizar una gran comida con el público asistente del evento, por otra parte crear una humareda que creaba expectación entre los transeúntes de la zona sobre lo que ocurría en el World Trade Center, creando esta imaginaria escena que remitía inmediatamente al atentado del 11 de Septiembre de Nueva York.



DE LA TORRE, Roberto,
"Hamburguesas al carbón",
México, D.F. 2005.

En un caso aparentemente contrario, en 2006, Katnira Bello desfiló frente a la Cámara de Senadores, portando un vestido realizado con propaganda partidista de la anterior contienda electoral, un claro comentario satírico sobre la realidad mexicana en los procesos electorales, la venta de la eterna ilusión de progreso por parte de los políticos mexicanos, en los mismos mecanismos de siempre, la propaganda reiterativa que después termina convirtiéndose en tumultos de basura por las calles del país, lo que pasa con la propaganda es lo que ocurre con la realidad de la política nacional, solo el lucir y solo la apariencia, es el hilo conductor entre la realidad y el vestido como artificio que plantea Bello, partiendo de un diseño kitsch de vestido de XV años fusionado con un traje regional. Cabe señalar que la artista le ha dado seguimiento a este aspecto político electoral, donde la artista resume a la 'democracia' como una *Pequeña Promesa*, nombre que lleva esta pieza, que tiene sus antecedentes en 1997, año en que colocó un tendedero afuera del Instituto Federal Electoral, más tarde en 2004, haría literalmente *Tiendas de campaña* usando el material de la propaganda electoral, el mismo año confeccionó este vestido para la pasarela de moda alternativa *.modales* del Museo del Chopo, y fue hasta los albores de las contiendas políticas del 2006 que realizó esta serie a cargo del fotógrafo Antonio Juárez.



BELLO, Katnira.
Pequeña Promesa. México D.F. 2006.
Fotografía: Antonio Juárez.

3.3.4 Sobre la estética urbana.

“Por donde quiera que se considere, lo que yo pensaba que sería una teoría se convirtió en una estética urbana. Primer punto; La estética urbana no es trabajo del arquitecto. Segundo punto; La estética urbana es el resultado del efecto colectivo de pequeños cambios individuales. Tercer punto; El paisaje urbano es como un readymade en el sentido duchampniano, con una diferencia; es un readymade siempre cambiante”.⁹¹

La estética urbana, en el arte contemporáneo mexicano, es un adjetivo que brota en discursos enredados para justificar esa apropiación de lo cotidiano, la lámina oxidada, las lonas del tianguis, las antenas de fierro viejo, el edificio abandonado, el estacionamiento improvisado, etc. Ese encanto de una apariencia de elementos que son “lo natural” en la ciudad, se incorpora a proyectos que hablan sobre eventos ocurridos en la urbe, su imitación se hace presente en grabados y pinturas, en la acción se traduce en comas poéticas como *69 ventanas; señales interestelares desde un Hotel Garage*, obra orquestada por Roberto de la Torre en 2004, realizada desde las fachadas del Hotel Garage El Señorial, en el centro de la ciudad, reuniendo a más de sesenta voluntarios para que abrieran y cerraran continuamente las ventanas que daban a las dos fachadas del edificio. Por 20 minutos, las ventanas en movimiento reflejaban la luz del sol.

Otra artista, Larisa Escobedo, quien trabaja conjugando frases en vinil con la configuración de la ciudad, en *Mapas* una serie realizada entre 2005 y 2007 donde interviene los espacios urbanos principalmente y galerías en lo que ella misma define como “Ciudades imaginarias que dialogan con la propia geografía del lugar en el que son emplazadas”.⁹²

Haciendo parte de su obra a las grietas y accidentes del asfalto junto a ideas segmentados y contundentes construyendo mapas tan abstractos como el concepto ciudad. Por otra parte, una pieza dirigida a un contexto social específico; *Éxodo* de Betsabeé Romero, comenta la condición de la zona oriente de la Ciudad, un recordatorio de como este sitio periférico



DE LA TORRE, Roberto,
"69 ventanas, señales interestelares
desde un Hotel Garage",
Mexico, D.F., 2004.



ESCOBEDO, Larisa.
Mapas, 2005-2007.

91 Friedman, Y. (2003): *Estética Urbana*. (pp. 26). *Arte y Ciudad*; Segundo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo. México: CONACULTA/INBA.

92 Escobedo, L. (2008): *Los estados liminales en la obra plástica*. Fundamentos de un proceso creativo. Tesis de maestría en Arte Urbano. México: UNAM

fue resultado de la migración de gente proveniente del interior de la república en búsqueda de una mejor vida y que en su intento, poco a poco, construyeron, a los márgenes de la urbe, colonias pobladas, en su mayoría oaxaqueños y michoacanos, que en muchas ocasiones vivían de forma precaria; “La migración como un fenómeno transfronterizo y la frontera como un concepto que ha rebasado la dimensión geográfica” señala la artista. Una intervención realizada en FARO oriente en agosto de 2007, donde 6 partes de carrocería de VW Sedan, portaban como equipaje en el techo petates, bolsas del mercado, cajas de cartón, y cajas de plástico.



COMERU, Beatriz. Exposición 2017.

En estos comentarios dentro de comunidades específicas, el proyecto curatorial; *Obstinado Tepito*, como arte público que busca entablar un “diálogo con la realidad de Tepito”. Bajo la curaduría de Yutsil Cruz. Cada artista explora la manera específica en que esta comunidad interactúa con su entorno espacial. Reune a varios artistas que, aunque en diferentes formatos, trabajan con el espacio y el contexto del Barrio de Tepito. A lo largo de dos años éstos se han involucrado con el barrio, su gente y las actividades, por lo que cada uno desarrolla una pieza que aborda uno de los fenómenos que suceden en el lugar y que por consecuencia lo caracterizan y definen. Se trata de que el barrio mismo sea el verdadero protagonista, significando así la intensidad cotidiana que se vive en él: la forma en que se habita, se piensa, se es. El objetivo es generar piezas de arte contemporáneo que intervengan la cotidianidad de la gente y que pueda resultar un polo de atracción, no solamente dentro del barrio sino para que el barrio pueda ser visto desde afuera, cuando crea y recrea el adentro y el afuera de Tepito.. Un proyecto que difícilmente puede documentar en su totalidad las experiencias de intercambio que se generan entre los artistas y la comunidad, este intercambio que nutre al trabajo artístico pero muchas veces queda en forma anecdótica algo tangible en la obra de arte.



GONZÁLEZ, Ilian
Cartel de evento:
Campechana & Bastarda, 15/11/2008.

Por ejemplo, la obra de Ilian González, *Campechana & Bastarda*, por ejemplo, es un encuentro, un mestizaje, en lo que se supone representa a las altas y bajas clases, en una noche que conjuga sonideros, vj's, y artistas visuales que propone al baile como el punto de reunión en el famoso salón Los Ángeles en la colonia Guerrero.

3.3.5 Sobre el trabajo comunitario y social.

“El intersticio es un espacio de relaciones humanas que, insertándose más o menos armoniosa o abiertamente en el sistema global, sugiere otras posibilidades de intercambio, diferentes a las hegemónicas en dicho sistema. Tal como es precisamente la naturaleza de la exposición de arte contemporáneo en el campo de las representaciones; Crea espacios libres, duraciones cuyo ritmo se opone al que ordenan las vidas cotidianas, favorecen un comercio interhumano diferente al de ‘las zonas de comunicación’ que nos son impuestas”.⁹³

Dentro de esta línea en la cual se busca involucrarse de lleno con un fenómeno, con una población específica o una comunidad, ha sido un recurso realmente poco usado en la ciudad de México, Lorena Wolffer por ejemplo, crea mapas de densidad de violencia a partir de encuestas, dejando ver situaciones anónimas en el proyecto *Expuestas: Registros Públicos* donde realiza una Encuesta de violencia a mujeres, con el cual busca señalar y otorgarle visibilidad pública a la persistente violencia hacia las mujeres en la ciudad de México. La intervención esta dirigida a mujeres transeúntes que voluntariamente responden un cuestionario anónimo, de lleno el proyecto tiene el tinte feminista que ya abanderaba Wolffer, la encuesta se convierte en un proceso, que no busca más que la evidencia del fenómeno, ¿Busca una consciencia social, solución, o realiza el trabajo informal que corresponde al INEGI?.

Ya de entrada en este término feminista, encontramos a La lleca, un proyecto iniciado por Lorena Méndez y Fernando Fuentes con internos del reclusorio de Santa Martha Acatitla así como con familiares mujeres, vecinas y amigas de los mismos, un proyecto que adquiere distintas formas que viajan en soportes como vídeo, performance, radio, gráfica, tecnologías digitales, fotografía, narración, y dibujo.⁹⁴ Donde los autores y sus diversos colaboradores se involucran con la población penitenciaria, abanderando una aparente lucha social, que sigue funcionando al margen del sistema que es el mismo que les permite el ingreso,



WOLFFER, Lorena. 'Expuestas: Registros Públicos'. 2007.



LA LLECA,
Relatos compartidos, México DF. 2016.

93 Bourriaud, N. (2001): *Estética Relacional*. (pp. 432). Barcelona, España: Editorial Adriana Hidalgo.

94 La lleca. <http://www.lalleca.net/index.html> (última consulta 10/09/2009)

Adrián Villegas en Iztapalapa, para ser más exacta, en la colonia Miravalle, ahí donde el aire de Tlahuác se confunde con el de Iztapalapa, ha realizado una instalación con ayuda y como parte de un taller, con gente locataria, como siempre estos talleres tienen una función de mejoramiento social, retomando al mamut como icono de la zona (ya que en 1999 se encontraron restos de mamuts en Santa Martha Acatitla) reconstruyendo con mandíbulas de res el esqueleto del mamut, que más tarde formará parte de un jardín hidropónico que deberá ser preservado por los locatarios.



OKON, Yoshua, Lago Bolsena,
Video still 2004

Otro ejemplo que se encuentra en el polo opuesto, donde la sátira se hace presente, es el caso de una pieza de Yoshua Okón, *Lago Bolsena* en 2004, realiza un falso documental con la ayuda de los residentes de la calle Lago Bolsena, en la colonia Anahuac, uno de los supuestos barrios peligrosos de la Ciudad de México, donde actuaron a ser “salvajes” de una comunidad aislada, mientras el artista tenía el rol de un antropología junto al equipo de rodaje, bajo una realización apegada al documental antropológico.

Estos últimos ejemplos me llevan a pensar las situaciones del arte contemporáneo, bajo la sombra de los nuevos discursos de la estética relacional y el arte público participativo, en dos tipos distintos de realizaciones; el arte como parásito de la realidad versus el arte como depredador de la realidad, siendo dos formulaciones distintas de uso de lo cotidiano; el arte parasitario, el cual solo toma lo que necesita, muchas veces sin intervenir más allá, el arte predatorio que usa, textualmente a la realidad o los partícipes de la realidad. Opino que es relevante y delicado la forma en la que se trata al “otro” en la praxis artística, sé que es un campo para experimentar y que el humor también tiene cabida en el arte, tomando en cuenta que desde hace un siglo pretende revertir la eterna solemnidad que se le ha dado a este producto cultural.

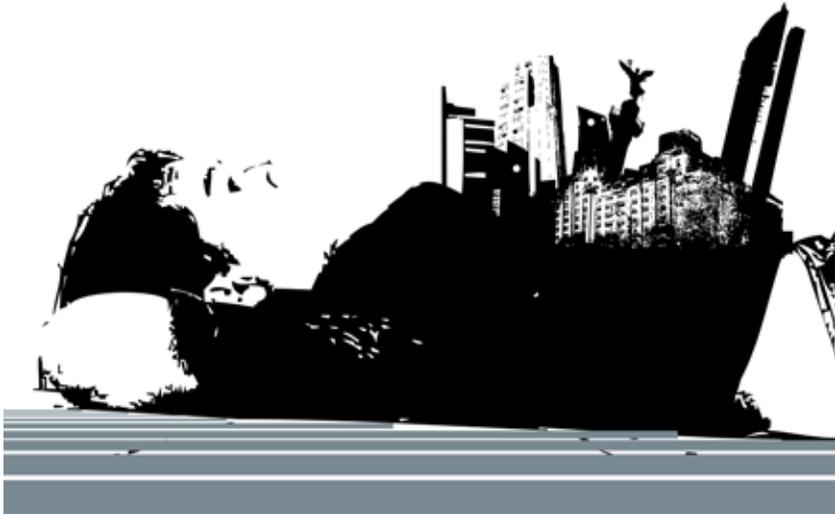
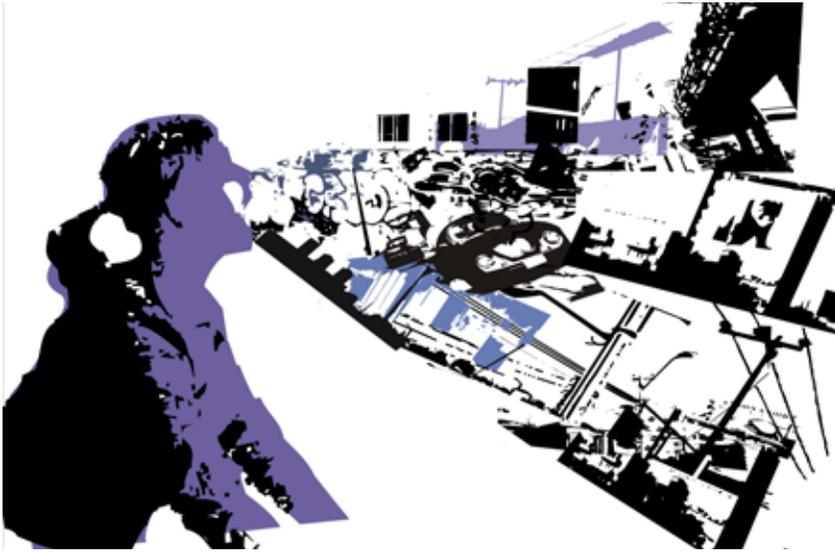
En los capítulos anteriores, me preocupe más por identificar, acotar conceptos y circunstancias, de forma más general, en este apartado, me centre en detallar el trazo de la curva final, que en su inicio reflexiona sobre la identidad latinoamericana y la lucha eterna de la originalidad en comparación con el arte europeo y norteamericano, para después centrarme en la gestión artística en el contexto de la Ciudad de México, empezando por esos antecedentes colectivos que marcaron personajes, que hasta hoy están presentes en algunos circuitos del arte mexicano, dando paso a identificar y sustentar tipos de prácticas generadas a partir de conceptos, características o problemáticas específicas de la urbe mexicana muy particulares y sintetizadas. De cierta forma para dar paso a mi obra que se desglosa de casi la misma manera.



Capítulo IV: Del Papel al Asfalto. Compilación de obra 2008-2010.

Fundamento aquí la aparente tipificación del segundo y tercer capítulo, explicando y exponiendo el proceso en mi obra, consciente que mi trabajo se desenvuelve y adquiere tangentes con las características anteriormente señaladas sobre la exploración, documentación y reinterpretación de la urbe, bajo la premisa de desmitificar a la figura del artista como ser único innovador, no en el sentido del “re make”, más bien, consciente de que existen obras concebidas en tiempos, espacios, personajes, formulaciones y dimensiones distintas, hay que saber que se ha hecho y que se está haciendo y no por ello no hacerlo, más bien, hacerlo significa adquirir esa experiencia y reinterpretación de las mismas preocupaciones humanas.

Mi intención ha sido generar obras que sirven como apuntes sobre la Ciudad y han ido de lo particular a lo general, tomando distintos soportes como son; la gráfica, la fotografía, el vídeo, la acción (performance), la intervención, los mapas y los itinerarios, construyendo un esbozo de una experiencia particular (la mía) para llegar a piezas que hablan explícitamente de contextos sociales y fenómenos ocurridos en la Ciudad de México. Este capítulo es una compilación de obras de mi autoría, cinco piezas realizadas entre 2008 y 2010, desde los primeros acercamientos con el tema hasta involucrar de lleno la teoría con mi práctica artística, creciendo paralelamente, dependiendo totalmente del contexto, incluso cambiando constantemente de soportes. Finalmente dejo entrever el propio proceso de asimilación e incorporación a mi trabajo, recalcando la importancia del contexto y mi idea de la disecación de fragmentos de una realidad en función del arte. Me interesa abordar el tema y sus derivaciones de forma honesta sin tanto discurso rebuscado, consciente de una obligación ética y estética con mi trabajo. Estando al tanto de que es un trabajo en proceso y es muy pronto asumir algún tipo de *statement* definitivo. Sin embargo, tal vez, en mi propia receta de producción he traducido y convertido en fórmula, lo que García Canclini afirma como; “convertir en mitología reluciente lo cotidiano”.



4.1 Odio, Amor, Indiferencia. Serie a la Ciudad.

Descripción:

Gliceé montado sobre trovicel. 43 x 28 cm c/u. Agosto 2008. La serie A la ciudad, esta constituida por tres collages digitales; Amor, Odio e indiferencia.

Proceso:

En 2006 comencé a realizar performance, en abril del año siguiente forme parte de un colectivo planteado en un inicio para realizar acciones en la calle, enfrentarse a distintas reacciones en un entorno cotidiano, estos experimentos junto a esta serie, establecieron los parámetros de mi línea de trabajo hacia una investigación formal, en un inicio, me interesaba la manera en la cual me relacionaba con el concepto de la ciudad. Las imágenes que construyen cada collage fueron extraídas de fotografías arbitrarias tomadas en diversos paseos, incorporando elementos cotidianos de la urbe mexicana junto a una expresión corporal evidenciada. Una forma de aproximarme de la teoría y la imagen a la acción.

Concepto:

Una analogía con una relación de amor-odio que se enfrenta día a día, aspectos que nos gustan y otros que detestamos de transitar y vivir la Ciudad de México.



Un viaje. 12.05.2009. 15.40 pm.

En la ciudad de México, viajar en trolebús es un viaje en el tiempo, no solo por los viejos autobuses, también porque es un transporte frecuentado por gente de la tercera edad, este día me encontré a una de esas señoras que les encanta platicar, en un trayecto de las delegaciones Cuauhtémoc a Gustavo A. Madero me contó toda su juventud, sobrevivió al 68, sobrevivió al 85, sobrevivió a dos accidentes automovilísticos y finalmente un cáncer la estaba matando. 'Así es esto' me dijo al despedirse.



Suerte Matutina. 25.08.2009. 07.25 am.

Los últimos cinco pesos del bolsillo de mi chamarra verde se han ido en el teléfono público sobre la avenida central, tratando de llamar a un amigo, el cual no contesta... Cuelgo, trato de que regrese mi moneda, se rehúsa, al segundo intento cae un río de monedas, los empaco felizmente en el mismo bolsillo, hasta llegar a casa los contaré... Cuarenta y ocho pesos exactamente.



Tres caídas 09.10.2009. 20.37 pm.

Una noche, de esas en que comienzan con aire frío, caminando por la Santa María, de un edificio como de 4 pisos entre tantas ventanas cae una lata de cerveza, otro caminante la esquiva con prisa, echa un vistazo hacia arriba, no hay respuesta, unos instantes más y cae otra, ahora más cerca, me detengo, busco la ventana responsable, esperando algo, se convierte en curiosidad ajena de otros tres que pasan, cae la tercer lata, pasan un par de minutos... No hay respuesta.

4.2 Un viaje, Suerte matutina y Tres caídas. Serie Incidentes.

Descripción:

Impresión en papel fotográfico. 59,40 cm x 42,00 cm c/u. Sobre Trovicel. 2009.

La serie incidentes, esta constituida por tres fotografías; Un viaje, Suerte matutina, y Tres caídas.

Proceso:

Es una serie que narra tres acontecimientos personales ocurridos en las calles de la ciudad, en diferentes momentos, la imagen principal de cada uno es una fotografía de objetos directamente relacionados en los incidentes, acompañados de una breve narración de los hechos.

Concepto:

Esta serie parte de entender a la rutina y lo cotidiano como algo utópico, ya que en el transcurso del día ocurren hechos inesperados, que pueden ser relevantes o no, según como se miren, de que pasan, pasan y muy seguido. De ahí proviene su nombre.

En una ocasión iba caminando por Reforma en la noche alrededor de las nueve y media, hacia un viento frío bastante agradable, me gusta mucho esa avenida para pasear, escuchar música, soñar despierto y reflexionar. Como venía caminando desde el metro Auditorio me senté a descansar en una de las bancas que están por el ángel de la independencia, ya sentado, escuchando música, me puse a observar la avenida, los coches y la gente pasar, en fin, me sentía bastante bien aquella noche.

Después de un rato y mientras me encontraba sumido en mis pensamientos, un anciano de aproximadamente unos setenta años se sentó cerca de mí, no había notado su presencia hasta que me hizo un gesto con la mano para saludar, me quite los audífonos y le contesté el saludo, era un anciano de cara sabia y rasgos tiernos, de esos viejitos que se antojan para abuelitos, de esos que te imaginas con sus nietos sentados en su regazo dándoles consejos o contándoles sus historias de cuando era joven, al contestarle el saludo, me pregunta que cómo me llamo, le digo mi nombre e inmediatamente después me menciona el suyo, nombre que he olvidado por completo, después se me acerca más y me pregunta cosas de mi vida para hacer plática, le conteste algunas con verdad otras con mentiras, soy un poco desconfiado, sin embargo el anciano inspiraba confianza, me pregunto si tenía novia, le conteste que no, en seguida me suelta: "que raro, estás muy guapo ¿Te gustaría ir a mi departamento?, vivo dos cuadras de aquí, soy pasivo y la mamo delicioso, te va a encantar, no te arrepentirás" Que anciano tan tierno ¿no?

Jonathan Toro Vallejo (Distrito Federal, 1983).

No recuerdo una historia en especial... quizás, una, el rostro de un amigo suizo, quien estando de visita en la ciudad, dejó fluir una sonrisa media malévola y divertida que respondía al hecho de no poder tomar una foto del ángel de la independencia mexicano (desde donde él se encontraba) sin que se colara el edificio de HSBC en la pantalla. Después de todo, no tomó la foto y nos fuimos.

Víctor Alvarez (México, 1981).

No tengo grandes anécdotas, nunca he ido a gritar al Ángel para celebrar que la selección mexicana llegó a cuartos de final (que triste) no me tomé fotografías disfrazada de pastel con mis amigos disfrazados de cadetes cuando cumplí 15 años, no he conducido hasta ahí en profundo estado etílico para dar vueltas alrededor, sólo tengo una historia pequeña e importante para mí, una hermosa tarde de otoño caminando con mi esposo por Reforma, bajo la sombra de los árboles, sentarnos en una banca de una exposición, observar el monumento a la Independencia y disfrutar de la ciudad de México en un "día de puente", sin marchas y sin caos vial, hoy vivo en la ciudad de Querétaro como tantos otros emigré y de mi entrañable D.F. guardo esas imágenes, coronadas por un Ángel dorado, esperando que no vuelva a caer, arrastrando la ciudad con él...

Estela Romero (Distrito Federal, 1983).

Pues de las pocas cosas que podría recordar, esta una bella ocasión en la cual paseaba con los amigos en camioneta y en plena peda (volante y alcohol no se mezclan recuerden) y como ya venían más calientes que pavo en año nuevo, empezó la práctica de "a ver cuantas morras levanta la nave" y así fue como fuimos a caer al ángel, que porque ahí se veían más pieles que en otros lugares. Y ¡zaz! para no hacer el cuento largo, digamos que ahí sí hay muchas pieles... pero ninguna chica...

¡Ah!... y cómo olvidar a las gordas quinceañeras que se toman sus fotos en el ángel y no se que tanta madre, pero ellas bien soñadotas y todos cagandose de la risa (sin ofender a las que lo hicieron alguna vez claro)... (incluyo bodas, bautizos y demás ceremonias que se pueden apreciar en este lugar)... aunque me incluyo en el concierto de los Tigres del Norte que estuvo rudo.

Jonathan Toledo (Distrito Federal, 1985).



Lo que más me une al tal Ángel, es el escultor Víctor Gutiérrez, quien acaba de hacer una réplica a petición de la Secretaría de Turismo del gobierno de la ciudad de México, como un obsequio a la ciudad de Beijing y con motivo de los juegos olímpicos del 2008. Así que pude seguir todo el proceso de elaboración desde el trabajo en barro, la fundición y finalmente la exposición en el Zócalo.
Pilar Pacheco (Distrito Federal, 1950).

Pues yo iba por ahí a la primaria y siempre, como de costumbre pasaba por el ángel, un día y sin poderlo olvidar, vi a un señor cagando en Reforma sin pudor alguno, con rollo de papel y todo, poquito mas adelante vimos una ratota atravesando Reforma que iba directo al señor, pero como iba en coche ya no supe que pasó, pero siempre imagine que la ratota le mordía una nalga cagona al señor cagón.

Karla Loza (Distrito Federal, 1987).

Una vez que fui a caminar con mi mamá y Camelia, recuerdo que nos sentamos en una banca frente, cerca del ángel, estábamos hablando, me di cuenta que había como 8 palomas que estaban en los pastos de la glorieta, empezaron a volar muy cerca de la avenida, muy soberbias, había un líder (como en todas las manadas o pandillas de este ingenuo mundo de líderes), comenzaron a volar, se paraban en la acera y se regresaban, hasta que una de esas, el líder se poso en el asfalto y un carro le paso encima.

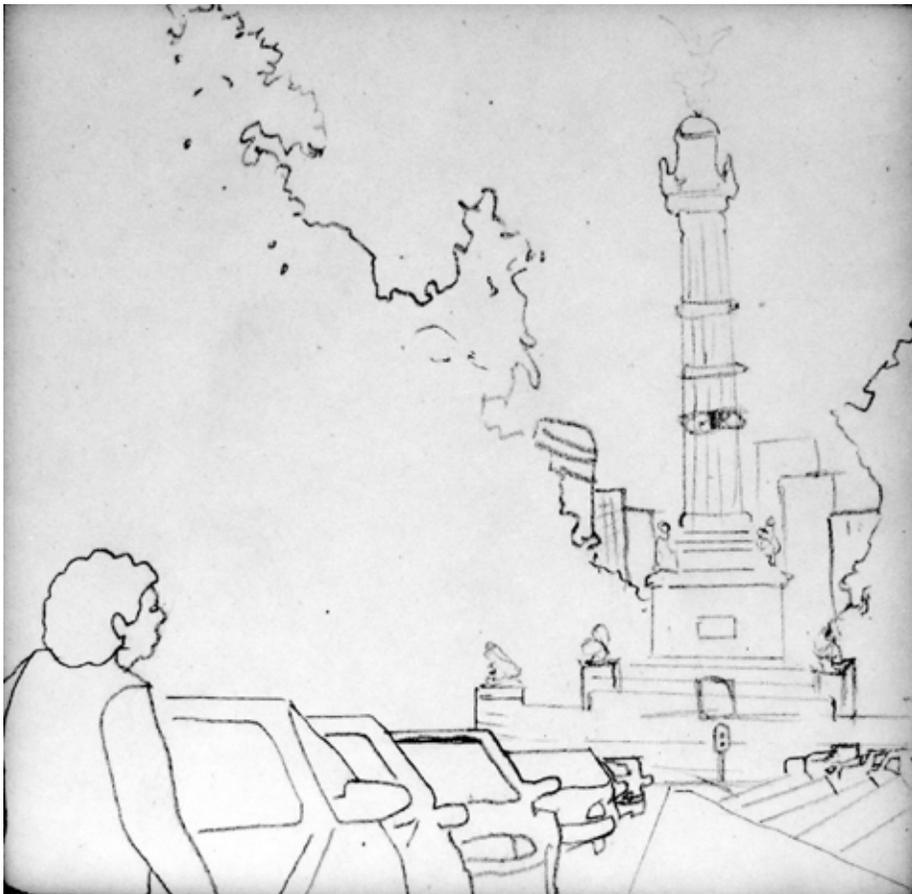
Al principio, solo le lastimaron una ala, se veía asustado y después le pasó otro carro encima, dejo de moverse, mi mamá y yo nos quedamos tristes, pero no dejábamos de verlo, fue entonces cuando toda su parvada formó un círculo, como en un velorio; todos alrededor como para hacerle guardia, y los conductores de los carros asombrados por ver tantas palomas en la avenida, increíblemente respetaban el perímetro. Pero, ahí no acaba la cosa, después de unos 10 minutos, la paloma comenzó a moverse y las demás se fueron alejando, las ultimas dos, se quedaron hasta verla subir a la banqueta, con las patas rotas y la alita deshecha, finalmente el palomo, se quedó solito.

Berenice Rodriguez (Distrito Federal, 1986).

Alguna vez cuando tenía 8 años, mi mamá me "choreo" con la historia de que el ángel una vez voló, que todos los policías estaban buscándolo como locos enajenados, y que no sabían a donde se había ido, q el mismo presidente había tenido que subir a ver si desde ahí se alcanzaba a ver, horas después, regreso volando, ¿Donde estabas? -Pues es que la verdad ya me tienen bien cansado con esto de estar aquí parado todo el día y pues me fui a dar la vuelta. Y que lo regañaron por que voló, -Esta bien, ya no lo vuelvo a hacer-. Pero según mi mamá el ángel si volaba seguido, pero pues mas bien, nadie se daba cuenta.

Y pues ya, esa fue la historia mientras íbamos de regreso de ver la iluminación de 15 de septiembre del zócalo, mi mamá conducía y yo iba de copiloto con una enorme bolsa de palomitas compradas en el centro, todo esto me lo platico mientras el ángel se alcanzaba a ver a lo lejos sobre Reforma, recuerdo que la historia termino justo cuando estábamos rodeando el monumento, y yo me asome por el parabrisas del carro a ver si ese día había volado o no.

Dyana Llamas (Distrito Federal, 1986).



Cuando era pequeño, todos los fines de semana mis abuelos encendían su camioneta, montaban a la familia en ella y nos llevaban a pasear al campo... prendíamos una fogata, comíamos ahí, después yo corría, subía y bajaba colinas, escalaba arboles, me escondía, encontraba restos de otras fogatas e imaginaba historias... los fines de semana eran la parte más divertida de mi vida.

Invariablemente se hacia tarde, nos subíamos a la camioneta, y enfilábamos a la ciudad... Siempre recuerdo los regresos por que dejábamos el verde y gris y entrábamos al gris con gris, siempre llegábamos cuando el sol se estaba poniendo, así que la ciudad se veía un poco triste y el ambiente de un domingo por la tarde volvía todo un tanto deprimente... en algún momento del viaje, siempre aparecía el Ángel de la Independencia, y en ese momento, yo sabía que la magia se había terminado, ahí estaba el Ángel, lo que significa que se acabo la aventura, de regreso a la normalidad... Para mi el Ángel siempre ha sido un símbolo de lo aburrido, lo deprimente, y honestamente, siempre lo he encontrado sumamente feo/a.

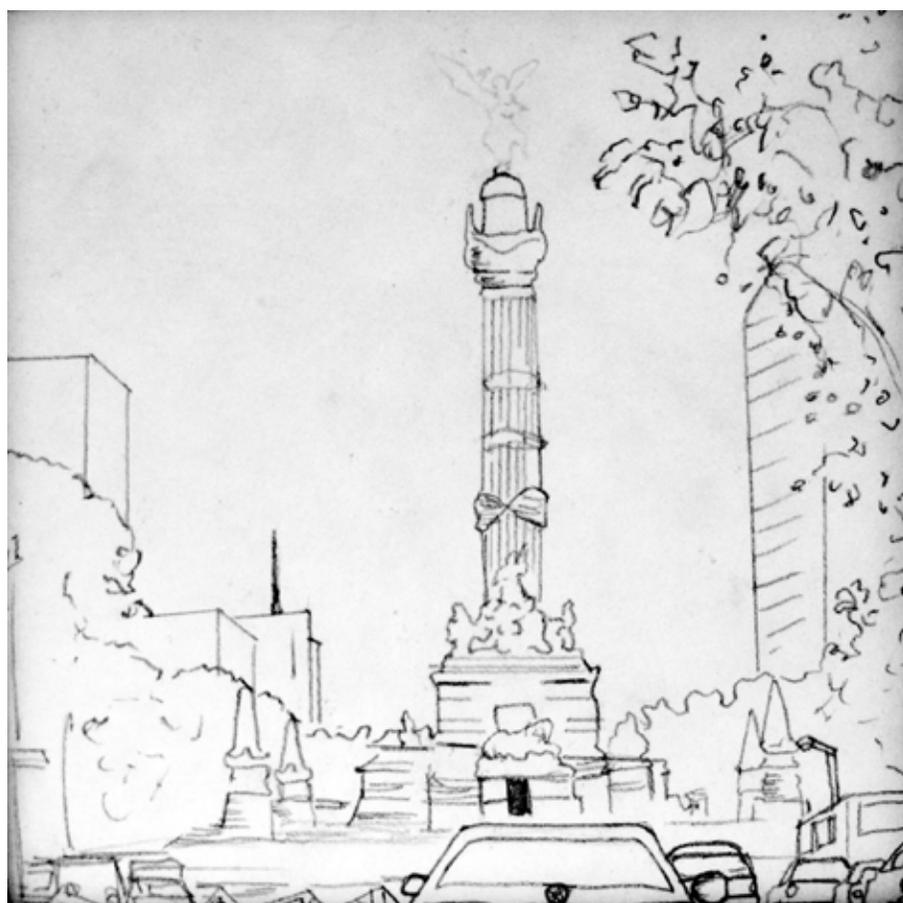
César Chávez (Distrito Federal, 1982).

En clase de cinematografía, nuestro profesor, que era todo un caso y al cual estimábamos mucho, se le ocurrió proponernos, como proyecto final, hacer un "documental" acerca de la asexualidad del ángel, argumentando -según él- que todo mundo se refiera a él (al ángel) como masculino.

Total, que para no darte tanto rollo, la única "colaboración" que tuve en dicho proyecto se basó en una escena realizada en clase, donde, debido a mi pésima actuación, tuvimos que repetirla cerca de 14 veces. No recuerdo cómo era mi diálogo, pero hablaba sobre mi ingenuidad y desconocimiento del tema.

Nunca vi el resultado final del "docu" pero recibí una gorra de obsequio por parte del profesor, con la leyenda 'No es un ángel. Universidad de la comunicación. Seminario de cine. Grupo 601 visual'.

Martín Gutiérrez (Distrito Federal, 1984).



Cuando iba en la secundaria (en la que, por motivos que ahora no vienen al caso, yo ingresé a los 9 años), nos pidieron que pegáramos en el cuaderno una estampa del ángel de la independencia. En la papelería de junto a mi casa no había. Así que le pedí a mis papás que me llevaran para dibujarlo directamente. Llegamos en la tarde y empecé a dibujar. Me tardé como dos horas. Mis papás desesperados, pero aguantaron hasta que terminé ya de noche. Ellos bien preocupados porque no me fuera yo a enfermar (por el frío), y yo súper satisfecho pues había disfrutado esa tarde enormemente. Al día siguiente en la escuela, uno de mis "compañeros" de clase, uno de los más hipócritas y malandrines (por cierto de la familia de los dueños de Televisa), no había llevado su estampa, así que me pidió mi cuaderno "para ver qué había hecho".

Yo se lo presté y fui al recreo. Al regresar, cuando el maestro revisó la tarea, pasó primero con él, y quedó impresionado: el tipo había calcado mi dibujo. Dijo que eso era dedicación, y que ese dibujo valía su peso en oro. Me sentí tan humillado que ni siquiera le enseñé el mio. Entonces decidí que los símbolos nacionales no servían para nada. Aún así, después de eso, cuando tenía un problema, siempre iba a sentarme al ángel a ver cómo se ponía el sol detrás del castillo de Chapultepec...

Eduardo Flores Castillo (Distrito Federal, 1971).

Capitulo uno / locación, locación, locación.

...estaba de visita en casa de una amiga, me había dejado solo viendo t.v. mientras ella se fue a trabajar; y me había encargado a su perrito "french". Normalmente estos perros no hacen nada; pero esta vez por descuido olvide tapar unas trufas de chocolate que me estaba devorando; fui al baño y cuando regrese el perrito se las empacó y estaba pansa arriba como borracho indigestado. Parecía muerto así que en la desesperación tome una bolsa negra y lo puse dentro para llevarlo de prisa con el veterinario, que según mi amiga se ubicaba a tres cuadras del "Ángel".

capitulo dos / se llama Abril

¿Tres cuadras... Para donde?- fue lo primero que pensé cuando llegue al dichoso "Ángel", no tengo crédito y no conozco. Le pregunte a una chava por la veterinaria y me dijo que quedaba en el camino, así que caminamos juntos; de inmediato me noto el acento, yo comencé a contarle una mentira para no sentirme expuesto; me dijo que le había caído muy bien y que si gustaba ella me podía dar un tour por la ciudad y me pidió intercambiar correo y número; de repente me dice- toma tu apunta y yo por comodidad le pedí que me cuidara la bolsa, tan pronto la tuvo se hecho a correr tan rápido que ni siquiera intente seguirla, solo vi que corriendo entraba en un pasaje y se perdía con la bolsa negra.

(Miguel A. Iñiguez, Tijuana B.C. 1973).



Puntos de Vista. Medidas Variables. 2009.
Vista general de todas las piezas impresas y montadas.

4.3 Puntos de Vista.

Descripción: Serie de 15 Impresiones sobre papel bambú y graffito. Es la recopilación de doce anécdotas que giran entorno al Ángel de la independencia acompañadas de tres dibujos de la Avenida Reforma (Donde en la columna el ángel se encuentra borrado).

Proceso: Me interesa como se asimilan los iconos de la ciudad, pero no solo como imposición monumental, si no como esa construcción del espacio en movimiento perpetuo, temía que todos los habitantes de la Ciudad y muchos paseantes, más las poblaciones flotantes, tienen una historia sobre el ángel de la independencia, donde alguna vez festejaron algún triunfo de fútbol, pasearon con la enamorada, o se fueron a sentar ahí en medio del ocio de un puente vacacional, un punto específico de la ciudad que se rodea de una zona que se ha consagrado como empresarial a la par de la vida nocturna.

Concepto: La palabra monumento proviene del latín *monumentum*, <recordar> en este sentido es solo el pretexto para recordar historias particulares, ya que el Ángel, tiene la pesada intención de recordar la historia de la nación pero muchas otras se construyen todo el tiempo a su alrededor.



4.4 Secretos del Vagón de las mujeres.

Descripción:

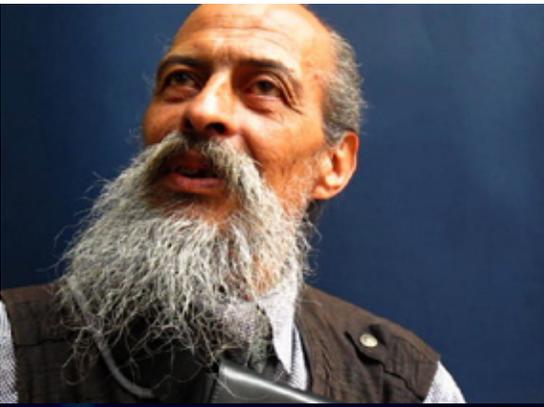
Performance realizado el 06 de marzo del 2009 en la estación Zócalo del STC Metro, dentro del programa Acciones No Alineadas conmemorando el día internacional de la mujer, organizado por el Museo Universitario del Chopo. Fotografías de Dyana Llamas Galicia.

Proceso:

Congregué alrededor a un grupo de transeúntes curiosos en el metro con tan solo sentarme y hacer algunos dibujos de mujeres, cambiándome pelucas para finalizar narrando 'secretos' de trivialidades como la lectura del TV Notas como Best Seller en el vagón, los rumores de amoríos en la oficina, las platicas, risitas chismosas y la extrema habilidad para maquillarse mientras el tren va a 80 km. por hora, sin perder un ojo en el intento. Al final los dibujos se los llevo la gente que iba pasando y los que presenciaron la acción, algunos en forma de hurto y otros buscando mi autorización.

Concepto:

Esta pieza reflexiona sobre el acontecer cotidiano en el Transporte Colectivo, a partir de la separación por género a horas pico, como programa preventivo del acoso sexual, siendo experiencias distintas viajar en ambas acotaciones, revelando lo que ocurre en el Vagón de las mujeres.



4.5 Once de Enero (1967)

Descripción:

Video Documental.

Formato NTSC 16:9.

Duración 00:13:06.

Realización 2009 - 2010.

Narración: Adriana De La Rosa

Música: Guillermo Huerta.

Con los testimonios de Trinidad García, Guillermo Rodríguez, Rafael Galicia, Irma Galicia y Ricardo Herrera.

Proceso/Argumento:

“El pretexto es el clima”, en una conversación con un taxista comenzamos a hablar del frío que estaba haciendo, le mencioné que era curioso que para hacer platica usamos al clima, él solo dijo que era un pretexto para hacer un viaje ameno. Este vídeo anhela ser ese viaje ameno, iniciar un diálogo a partir de un hecho que unos recuerdan, otros no tanto, otros no creen que sea relevante, otros no tienen la menor idea, es desatar la posibilidad y el imaginario colectivo a partir de aquel 11 de enero de 1967, donde, según registros meteorológicos, nevó en la Ciudad de México.

Sinopsis: Cinco memorias de un día ocurrido hace cuarenta años, en el cual la Ciudad de México amaneció distinta, amaneció sumergida en un paisaje inusual, un día frío, con escenas maravillosas, que no se han repetido, aunque la posibilidad, aún existe.

Conclusiones.

Esta investigación busca ser un medio de aproximación a las prácticas artísticas urbanas, enfocando distintos modos de trabajar en la ciudad y a la ciudad. A partir de la “Exploración”, la cual, es a su vez apropiación. Lo que podemos aprehender de lo que observamos y vivimos, la ciencia le ha llamado empirismo, y las personas que han permeado de cotidianidad su obra le han llamado arte, en sus distintas manifestaciones se ha explorado, se ha hecho propia a la urbe, se ha exprimido de distintos ángulos posibles, ha sido derramada en el cine, la pintura, la fotografía, la animación, la escultura, el grabado, la realidad virtual, etc.

La ciudad como tema, para estudiar desde el “bunker” de las artes visuales un entorno vivo, para practicar en él, la tangente con la vida real, nutrir a la obra de azares ocurridos en un sitio constantemente cambiante y caprichoso, donde el artista comenta distintas condiciones y explora desde un terreno neutral y seguro.

Es sin duda alguna, un método de validación en los circuitos del arte, un método probado desde mediados del siglo pasado, que se ha consolidado con el tiempo, que llegó a su auge y hoy parece agotado aunque el contexto cambie, las soluciones tan solo varían. El camino del arte en general es incierto, un producto social con formas en crisis permanente, es por ello que cada vez más se busca sustentar en otras disciplinas al arte, tal es el caso de esta investigación y muchas otras, donde las bases teóricas se consolidan desde la arquitectura, la sociología, la filosofía, sin duda alguna, estas ramas deben marcar tangentes pero no sustentar al arte mismo, el arte tiene que criticarse desde el mismo, sin embargo cada quien tiene que aprender a vivir con sus propias contradicciones, incluso cuando constantemente se busca una congruencia.

Quiero escribir estas conclusiones de la manera más honestamente posible, así que, creo que la crisis permanente del arte es el sustento de sí mismo, pero el reafirmar la situación, hace que el discurso canse, y es lo que ocurre en el sistema del arte en general, el cual por cierto no me concierne en este trabajo, pero no hay que perderlo de vista por que forma parte directa e indirectamente desde que se decide estudiar artes de forma autodidacta o académicamente.

Hablar de la ciudad en la obra o usarla de alguna manera, es para mí, un medio en el cual también hablo de una pertenencia, un vicio personal; vagar. Y confieso que esta tesis no es sobre el arte urbano, ni es sobre arte público, es una compilación de ideas dispersas con distintas formas enlazadas por un hilo que yo misma tejí para hacer congruente la lectura, la cual da saltos en tiempos y espacios, por que finalmente la información ahora más que nunca está más disponible en todos lados, pero al igual que el arte, la intención, la idea y la forma son las que dictan un camino.

Y casi a manera de resumen he de comentar que en el primer capítulo se abordó a la ciudad como un ente genérico, y como antecedente histórico encontramos a los Situacionistas, quienes exploraron de forma conceptual el espacio urbano, imaginando otras posibilidades, la ciudad como un ente preconfigurado, que cubre ciertos factores de organización, estos, son

explorados intencionalmente en el arte contemporáneo, desde la segunda mitad del siglo pasado, cuando las artes expandieron su campo a la vida cotidiana, es sobre ella y para ella que se produce y se diseñan realidades que hablan de un tiempo y espacio específico, aquí se conjugan y cito dos teorías del arte que tienen sus tangentes pero a la vez diferencias abismales, por una parte; el arte contextual, que resalta la importancia del carácter intrínseco de la obra, se produce en un aquí y ahora, donde también se pone en juego todo lo que representa un individuo y la sociedad a la que pertenece y en la que se produce la obra, en una línea paralela, la estética relacional aborda la idea del encuentro entre obra y espectador de forma neutral en un museo (políticamente paradójico), y el contexto de la pieza, solo puede ser consumido - reflexionado en un espacio neutro. Estas ideas que para el segundo capítulo se van desarrollando, haciendo énfasis en la producción artística sobre el espacio público a partir de ciertas tácticas, métodos apropiados por los artistas para usar a la ciudad, desde el transitar hasta el intervenir directamente el espacio e interactuar con sus principales actores.

Comenzando a cerrar el camino a lo que será el tercer capítulo sobre la Ciudad de México y la producción artística abordo subrayando la ubicación histórica y social que representa Latinoamérica, en una breve reflexión sobre el problema de la originalidad conforme a la comparación del 'modelo' Europeo, para más adelante centrar el ojo en el mapa chilango, desde la obra colectiva realizada en décadas de la segunda mitad del siglo XX.

Son ellos quienes introducen 'la no objetualidad', dando un antecedente nacional en la praxis artística comprometida con un contexto y una sociedad específica, resaltando así la importancia de la psicogeografía para la lectura y producción de una pieza, una obra es distinta si es producida en Tepito o San Ángel, por que sin duda alguna, el espacio cuenta, en este apartado, trata la misma configuración territorial histórica, de su núcleo; el centro y su expansión paulatina que desemboca en diversas problemáticas 'locales'. Finalmente decidí desenvolver observaciones personales más que hacer un collage de bibliografías y citas sobre distintas piezas o autores.

El último capítulo es la obra práctica, donde traduzco toda esta información que he consumido paralelamente a la realización de una producción formal, durante los dos últimos años. Realizando, finalmente una compilación, explicando junto a ella, el proceso y concepto, para tener un panorama de la intención general de cada obra. La cual, no tiene ninguna intención más allá de lo que es, bajo la premisa de algún minimalista sabio que lanzó 'menos es más' al aire, y es este aire del que se ha impregnado mi trabajo, que huele a smog del D.F. Y viaja en metro, que no busca trascendencia, más bien se ampara en las anécdotas de un espacio que siempre estará en movimiento.

Bibliografía.

- Alexander, C. (1975): Urbanismo y participación. Barcelona, Gustavo Gili Ediciones.
- Ardenne, Paul. (2007): Un Arte Contextual; Creación Artística En Medio Urbano, En Situación, De Intervención, De Participación. España: CENDEAC Ediciones.
- Barndt, D. (2006): Wildfire: Art as Activism, Toronto: Sumach Press.
- Bayón, Damián. (1980): América Latina en sus artes / Relator: Damián Bayón. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bayón, Damián. (1973): Arte de Ruptura. México: Joaquín Mortiz Ediciones.
- Benjamin, Walter. (1989): Discursos interrumpidos I. Tr. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Editorial Taurus.
- Betsky, Aaron. (2001): Dig We Must: An Argument for Revelatory Landscapes. Ed. Janet Wilson. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- Borja, J y Muxí, Z. (2003): El espacio público: ciudad y ciudadanía. Barcelona, España: Editorial Electa.
- Bourriaud, Nicolas. (2001): Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, Nicolas. (2009): Radicante. Tr. Michelle Guillermon. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Braunstajn, Helena. (2008): El mapa del centro histórico: Territorios imaginarios. México, D.F.: Editorial libros de la meseta.
- Candela, Iria. (2007): Sombras de la ciudad. Madrid: Alianza Editorial.
- Careri, Francesco. (2002): Walkscapes, El andar como práctica Estética. Barcelona. España: Gustavo Gili Ediciones.
- Castillo, Eduardo. (2005 Mayo 06): Arte en el Borde: derecho a la memoria y políticas de la imagen en el arte de América Latina Ponencia para el coloquio: "Arte Hoy en América Latina" Seminario permanente Arte y Cultura Contemporáneos: Nuevos retos para la formación artística. Centro Cultural Planetario de Bogotá, Sala Oriol Rangel.
- De Certeau, Michel. (1996): La Invención De Lo Cotidiano I. Artes De Hacer. México: Universidad Iberoamericana Instituto Tecnológico Y De Estudios Superiores De Occidente.
- De la Torre, Roberto. (2007): De la mordida al camello. México: Textofilia ediciones.
- Debord, Guy. (1957): Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Documento Fundacional. Tr. Nelo Vilar. publicada en el # 4 de Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, nipolítica, ni urbanismo, bajo el título "Revolución y contra-revolución en la cultura moderna".
- Debord, Guy. (1958): Teoría de la deriva. Núm. 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid: Literatura Gris.
- Debord, Guy. (2000): Notas Editoriales. (pp. 76). Internacional Situacionista, 3. Contenido en Internacional Situacionista, Vol. 1. España: Literatura Gris
- Debord, Guy. & Constant, N. (1958): Declaración de Amsterdam. Ejemplar número 2 de 'Internationale Situationniste', Vol I: La realización del arte.
- Debord, Guy. (septiembre 1955): Introducción a una crítica de la geografía urbana. Publicado en el Núm. 6 de Les lèvres nues. Tr. Lurdes Martínez en el fanzine Amano # 10.

- Debroise, Olivier. Y otros autores. (2006): La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Museo Universitario de Ciencias y Arte.
- Dehaene, Michiel. (2008): Heterotopia and the City. Londres: Taylor & Francis.
- Del Río, V. (2001): El Diagrama de Henry C. Beck o la Cartografía Invisible. Madrid: Revista Lápiz. 176.
- Deleuze, G. & Félix G. (1988): Mil mesetas. Tr. José Vázquez Pérez y Umbelena Larraceleta. Valencia, España: Gedisa editorial
- Di Capua, Giovanni. (2008): Metropolitan scape. Milano, Italia: Silvana Editorial.
- Escobedo, L. (2008): Los estados liminales en la obra plástica. Fundamentos de un proceso creativo. Tesis de maestría en Arte Urbano. México: UNAM.
- Felshin, Nina. (1995): But is it Art? The spirit of art as activism. Seattle, WA: Bay Press.
- Ford, Simon. (2005): The situacionist international a user's guide. Londres: Black Dog publishing.
- Foster, Hal. (2001): El retorno de lo real. Madrid, España: Editorial AKAL,
- Foster, H, Krauss, R, Boi, Y. (2006): Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad. España: Editorial Akal.
- Friedman, Yona. (2003): Estética Urbana. Arte y Ciudad; Segundo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo. México: CONACULTA/INBA.
- Frisby, David. (1990): George Simmel. México: Fondo de Cultura Económica.
- Función Variable, (2004): Por debajo/acciones. México: CONACULTA.
- García Canclini, Néstor. (1997): Arte y espacio; XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Texto: Construcción del imaginario urbano; Fotografiando los viajes en la ciudad de México. Compilador Oscar Ólea. México: UNAM.
- García Canclini, Néstor. (2003): Arte y ciudad en la época de la reproductibilidad publicitaria. Arte y Ciudad; Segundo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo. México: CONACULTA/INBA.
- García Colli, Julio. (1975): México Urbano Fondo de Cultura Económica. México
- Gil, J. (2006): Dinámicas visorregionales. Catálogo 40 Salón Nacional de Artistas. Bogotá, Colombia.
- Gilles, Kotanyi y Vaneingem. (2007): Urbanismo Situacionista. Barcelona, España: Gustavo Gili Ediciones,
- Gombrich, E. H. (1998): Arte e ilusión. Madrid, España: Editorial Debate.
- Holmes, Brian. (2005): Transparencia y éxodo. Procesos políticos en las democracias mediadas. Madrid. España: Editorial Brumaria 5.
- Horodner, S. (2001): Walk ways. Organized by Independent Curators International. New York, U.S.A.: ICI Press.
- Kotanyi, A. (2007): Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario; Urbanismo Situacionista. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Kwon, Miwon, (2004): *One Place After Another; Site-Specific Art And Locational Identity*. Londres: MIT Press.

Martin. L. y otros. (1975): *La estructura del espacio Urbano*. Barcelona: Gustavo Gili Ediciones.

Lacy, Suzanne. (1995): *Mapping the terrain; New Genre public art*. Seattle, Washington: Bay Press.

Le Corbusier. (1973): *Principios de Urbanismo*. Barcelona: Ariel Ediciones,

Lozano-Hemmer, Rafael. (2002): *Alzado Vectorial: Arquitectura Relacional No. 4. El Zócalo: Intervenciones efímeras*. Texto de Mónica Mayer. México: CNCA.

Lynch, Kevin. (1984): *La imagen de la Ciudad*. México: Gustavo Gili Ediciones.

Meier, Richard. (1973): *La pobreza en las grandes Ciudades*. Barcelona: Salvat Ediciones.

Michaud, Yves. (2007): *El Arte en Estado Gaseoso*, México: FCE.

Moore, Alan. (abril 2002): *Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno*. Tr. Lila Pagola. Artículo presentado en la exhibición 'Critical Mass'. Smart Museum. Universidad de Chicago.

Olea, Oscar. (1980): *El arte Urbano*. México: Editorial UNAM.

Padin, Clemente. *El arte de las calles*. Revista digital action art. Disponible en www.geifco.org

Pérgolis, Juan Carlos. (1998): *Arte y ciudad*. Colombia: Facultad de Bellas Artes Fundación Universitaria de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Pollack, B. (2004, Julio 12): *Janet Cardiff, Her Long Black Hair*, [Reseña de la obra]. *Time Out New York Magazine*, 139, 58.

Rocha I. Manuel *El arte sonoro en México*. Texto disponible en <http://www.artesonoro.net>

Sánchez, A. (2001): *Otredad y mismidad; Arte público*. Catálogo de la exposición. México: Editado por la Colección/Fundación Jumex.

Sánchez, Alma. (2003): *La intervención artística en México*. México: CONACULTA.

Sigal y Moiseev, Silvia. (1998): *Historia de la cultura y del arte*. México: Addison Wesley Longman Pearson.

Solnit, Rebecca. (2001): *Wanderlust. A History Of Walking*. Londres: Verso.

Swidzinski, Jan. (1977): *12 points of contextual art*.

Vaz, G. (2006): *Maps in minds, Project Description*. From Place specific, the connecting sites and communities. Documentation Project -APAP IV, Torres Vedras: Artinsite. Editorial Luis Firmo.

Venturi, R., Izenour, S. & Scott, D. (1966): *Complexity & Contradiction in architecture*. New York: Museum of Modern Art Press.

Zea, Leopoldo. (2007): *La filosofía americana como filosofía sin más*. Vigésimoprimer edición. México: Editorial Siglo XXI.

