



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

« EL CONCEPTO DE « DISTANCIA ÍNTIMA ». CINCO PROPUESTAS
DE ARTE PÚBLICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO »

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
ELENA OSPITAL

DIRECTORA DE TESIS
MTRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

MÉXICO D.F., OCTUBRE 2010





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias a la maestra Blanca Gutiérrez, mi tutora, profesora y amiga, que me ha abierto caminos desconocidos y que siempre me ha brindado apoyo, fuerza y cariño.

Agradezco mucho a todos mis compañeros y amigos, me ayudaron a entender e integrarme a su ciudad y a su cultura que ahora considero mías.

Agradezco infinitamente a Gerardo, Maricarmen y Marie, mi familia mexicana que siempre ha estado para mi y me ha apoyado en los buenos y malos momentos. De corazón, gracias.

Pitu, no hubiera podido hacer nada sin ti. Merci pour tout.

Aita, Ama, merci pour tout, pour toute laide, la force et l'amour que vous m'apportez au quotidien.

INDICE

Introducción	p.5
I. La superpoblación y la « distancia íntima ». Ejemplo de la Ciudad de México	
1) El ciudadano y el espacio urbano	p.7
2) La « distancia íntima » en la proxémica de Edward Hall	p.15
II. El arte público y el artista público	
1) Evolución del arte público	p.23
2) El « Nuevo género de arte público » o el arte público después de los 90	p.28
3) De lo personal a lo público	p.30
III. Cinco propuestas de arte público realizadas durante el Posgrado en Arte Urbano en la Ciudad de México	p.41
1) <i>Opresión</i>	p.44
2) <i>Traje de supervivencia</i>	p.50
3) <i>Burbuja</i>	p.54
4) <i>El Nido</i>	p.59
5) <i>Hazte pa'tras</i>	p.65
Conclusiones	p.68
Fuentes de consulta	p.70

Vivimos en una burbuja invisible. Esta burbuja es nuestra "distancia personal", nuestro espacio vital íntimo. Es nuestra dimensión oculta. Todas las burbujas individuales forman una super-burbuja que, cuando está demasiado comprimida, puede estallar, y nosotros, por cierto, podemos estallar también con ella.

Alain de Benoist

Introducción

Estudiar, trabajar, transportarse y habitar en una ciudad superpoblada es un reto diario. El problema de la superpoblación de las megalópolis es un asunto mundial : ciudades como Tokio, Sao Paulo, Nueva York, Paris y la Ciudad de México presentan características parecidas en cuanto a su número de habitantes y sus condiciones de vida. Los movimientos migratorios hacia las ciudades no dejan de incrementar en los últimos años, lo que provoca un amontonamiento en las ciudades que ya no pueden contener a tantos habitantes. Búsqueda de trabajo, desempleo en los pueblos, sueño de una vida diferente, muchos factores incitan a la gente a mudarse a las ciudades. Asistimos a un fenómeno parecido en la mayoría de los países del mundo, siendo las capitales los polos económicos y por lo mismo los polos de atracción. En el caso de la Ciudad de México, llegan constantemente nuevos habitantes a instalarse, provocando la expansión desenfrenada de la ciudad y aumentando cada día más la densidad de población. Al llegar a vivir a México en el año 2007, tuve que enfrentar esas problemáticas características de una ciudad superpoblada, y me incomodó principalmente la falta de espacio propio dentro del espacio público. Me sentí encerrada entre tantas construcciones y tanta gente, sentí que me faltaba aire, espacio para respirar. Me pregunté si sólo yo tenía esa sensación de encerramiento, o si era una sensación compartida. Fue cuando descubrí una teoría desarrollada por Edward T. Hall en los años 60 en Estados Unidos. Según Hall, existen distancias perceptuales y culturales establecidas entre dos personas que interactúan, entre ellas la *distancia íntima*. Como se explicará más extensamente, si la distancia íntima se invade, uno entra en malestar. Leyendo esa teoría, entendí la posible causa de mi incomodidad en la ciudad, y surgieron las siguientes preguntas : ¿Cuál puede ser la respuesta del arte público frente a esa problemática ? ¿Cómo reclamar, a través de mi producción, un poco más de espacio en la Ciudad de México ?, ¿Cómo mi

producción puede ser un medio eficiente para expresar una sensación y volverla pública ?

Este trabajo se propone analizar una serie de cinco propuestas de arte público realizadas durante los dos años del Posgrado en Artes Visuales, y a través de ese análisis abordar el concepto de « distancia íntima », entender su interpretación y reclamación en la Ciudad de México. Cabe mencionar que este escrito es un ir y venir constante entre particular y general. Parte a veces de un contexto general para llegar al individuo y otras veces se basa en lo personal para llegar a lo colectivo, tratando de variar los enfoques del análisis.

Además de estar basada en esta dinámica de ir y venir, esta investigación puede representar una aportación para la comunidad académica por la importancia de la producción personal en el desarrollo del trabajo. Más que una investigación sobre un tema ajeno, este análisis se basa en una producción propia y concreta, por lo cual puede interesar de una nueva manera a los futuros lectores.

La investigación se realizó en un proceso de retroalimentación entre práctica y teoría. Empezó por la producción de dos piezas de arte público que me llevaron a los conceptos y teorías abordados, de los cuales surgieron nuevas ideas de obras. El trabajo se divide en tres capítulos, en el primero se abordará la relación del ciudadano con el espacio urbano, y se analizará el concepto de distancia íntima aplicándolo al contexto de la Ciudad de México. En el segundo capítulo, se darán definiciones del arte público y su evolución y se verán unas posturas sobre el papel del artista público. En el tercer capítulo se procederá al análisis detallado de las cinco propuestas propias de arte público y su relación con el concepto de distancia íntima, situándolas en el marco del arte público. Las imágenes a color de las cinco piezas, además de unas referencias visuales, se incluyeron en el cuerpo del texto, para tener una relación directa entre texto e imagen.

I. La superpoblación y la « distancia íntima ». Ejemplo de la Ciudad de México

1. El ciudadano y el espacio urbano

Vivir en una urbe de la magnitud de la Ciudad de México no es anodino y es una experiencia enriquecedora en muchos aspectos y niveles. Tratar de entender y analizar los mecanismos de esta vivencia se vuelve aún más interesante, desde la posición de ciudadana, de mujer pero sobre todo de artista interesada en lo público. La mayoría de las lecturas que apoyaron mi análisis de la vida en la Ciudad de México hablan de *la ciudad*, como concepto general. *La ciudad* como campo de estudio y análisis, no *una* ciudad en particular. A lo largo de este capítulo se hará entonces referencia al concepto de *ciudad* en general, recordando siempre que se trata del contexto de la Ciudad de México. Existe una gran variedad de estudios sobre la vida en la ciudad, desde el punto de vista sociológico, antropológico, histórico, urbanístico, etc. Sin privilegiar una visión específica, abordaré algunos autores y conceptos que se relacionan con mi propia vivencia de la ciudad y con la producción de las obras de arte público que constituyen el soporte de esta investigación.

Resulta fascinante tomar distancia y ponernos a analizar nuestro entorno de vida, tratar de salir de nosotros mismos para tomar la postura de observador sobre nuestros propios automatismos y costumbres, nuestras interacciones con los demás y con el espacio que nos rodea en la ciudad. Existen relaciones específicas entre el ciudadano y el espacio urbano; y me parece importante analizar teorías diferentes en cuanto a esas relaciones, para tener una visión general de cómo se concibe la vida en la ciudad. Esta vida ciudadana supone aprender un gran número de reacciones y automatismos correspondientes a situaciones particulares. Según unos autores, el habitante de la urbe está condenado a moldearse a cierto tipo de vida para poder aguantar las exigencias y condiciones difíciles de la ciudad, pero

existe también la idea de que es el ciudadano quien moldea el espacio urbano en función de sus necesidades y aspiraciones, a pesar de las diversas imposiciones.

Fernando Gomez Aguilera, en el texto *Arte, ciudadanía y espacio publico*¹ explica que primero la planeación y luego la dinámica de las ciudades depende exclusivamente de las necesidades económicas del sistema. Lamenta que al momento de planear, construir o remodelar una ciudad, los organizadores - arquitectos, urbanistas, políticos- no tomen en cuenta a los habitantes y sus necesidades, y que lo único que cuente sean los intereses económicos. Según él : « El paradigma económico liberal-capitalista alimenta un mecanismo que incide y condiciona directamente la composición urbana, por encima de cualquier planeamiento que quiera tener en cuenta las carencias y deseos de los ciudadanos y la necesidad de espacios libres que la ciudad requiere ».² Un elemento característico de este modelo de uso del territorio y de la configuración de los espacios son las redes de infraestructuras, sobre todo las vialidades. La ciudad se planea en función de la circulación de los automóviles y no de los transeúntes. Se construyen carreteras y puentes que faciliten la dispersión espacial de los servicios, se alejan los diferentes componentes de la ciudad, generando deterioros ambientales y sociales. Ir de un punto a otro sin auto se vuelve imposible, lo que convierte el cotidiano de los habitantes de la ciudad en un infierno diario, una pérdida de tiempo y de energía considerable. Llega a crear más desigualdades en cuanto a oportunidades, dado que la gente que no puede transportarse no accede a los mismos lugares y servicios que los demás. Se privilegia el movimiento, la circulación, la velocidad pero se incrementa la dependencia, la discriminación y la distancia. La construcción de los accesos viales de la Ciudad de México es un buen ejemplo de este fenómeno. A partir del 2002, se buscó crear nuevos corredores viales para bajar los niveles de contaminación, conectar diferentes puntos de la ciudad y repartir de una mejor manera el tráfico para evitar la congestión de las vías existentes, provocando

¹ Gomez Aguilera Fernando, *Arte, ciudadanía y espacio publico*, Fundacion César Manrique, 2004

² Gomez Aguilera Fernando, ob.cit. p.36

gastos faraónicos y consiguiendo pocos resultados. Se sacrificaron barrios, espacios de encuentro, no se tomaron en cuenta en ningún momento las aspiraciones de los habitantes, privilegiando únicamente los aspectos prácticos y económicos. Gomez Aguilera comenta que «Las ciudades se han deshumanizado, han perdido su condición inicial de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia para polarizarse al servicio del mercado, de la actividad económica y financiera. Y, consecuentemente, se han deteriorado los modos de vida y la calidad urbana ».³ Esas tendencias de planificación que anulan la presencia del transeúnte provocan a menudo que las ciudades se vuelvan mecánicas, llenas de avenidas, de vehículos, de líneas rectas y grises, impersonales y frías. En consecuencia, el transeúnte no puede gozar de espacios de descanso o de intercambio social, y Gomez Aguilera comenta que el ciudadano llega a vivir las tensiones urbanas con sensación de malestar e incomodidad. No se siente a gusto en el espacio público, dado que en ningún momento está tomado en cuenta en su planificación. El ciudadano se siente desposeído de espacios abiertos en los que socializar su experiencia personal y cívica, disfrutar de emociones estéticas y ejercer el derecho a la convivencia y la participación social. Asistimos a un desvanecimiento del espacio público que antes era un lugar donde la gente se encontraba para compartir ideas, discutir de diferentes problemas, encontrar soluciones por medio del contacto social. Ahora privatizan cada vez más el espacio público, volviéndolo un espacio de publicidad y comercio. Ningún lugar escapa a la invasión de anuncios, de carteles y todo gira en torno al consumo. Los ciudadanos se convierten en consumidores de ese mismo espacio que usan. Hasta las grandes empresas compran las calles para que su nombre aparezca en las placas y nos recuerde que todo es suyo, que el espacio público está dejando de serlo. « Se estimula la propiedad, pero se restringe la apropiación».⁴ Progresivamente la ciudad se ha enfriado, se ha vuelto hostil para el ciudadano, que la percibe como una “máquina de habitar” o de producir, en consonancia con los deseos de los promotores y proyectistas. Sabemos que es, sobre todo, el lugar

³ idem

⁴ Delgado Manuel, *Sociedades Movedizas*, Barcelona, Anagrama, 2007, p.19

del consumo y la producción masiva de las mercancías materiales e inmateriales, de la gestión y la administración pública y privada, antes que lugar de encuentro y comunicación, donde vivir un proyecto de ciudadanía compartida. Manuel Delgado, en *El Animal Público*⁵ explica también que en la planificación de las ciudades, se imagina un espacio público neutral y neutralizado que sólo tendría como funciones asegurar una buena fluidez de la circulación, pero también servir como soporte para la gloria de la memoria oficial a través de monumentos, placas o conmemoraciones. Agrega una dimensión a este espacio público deseado por los planificadores: que sea objeto de un control permanente que haga de la gente figurantes de la maquinaria del orden político. El espacio público solo serviría a mantener cierto orden en las ciudades, sería un espacio de observación y vigilancia permanente. El hecho de quitar todos los elementos arquitectónicos o de mobiliario urbano de las plazas o de los lugares de encuentro, como es el caso del zócalo de la Ciudad de México, revela esa intención de controlar los espacios públicos. Sin ningún elemento construido, se puede tener una visibilidad completa de los espacios y evitar reuniones, encuentros sociales, intercambios de ideas. Desde esta perspectiva, el ciudadano está totalmente negado en la planeación de la ciudad y su presencia está anulada en los espacios públicos. Este análisis de la ciudad y de los espacios públicos parece un poco limitante, le quita todo poder de acción a la masa de habitantes, cuando en realidad tiene muchas posibilidades de manifestarse.

Abordaremos otro análisis de la ciudad y de los espacios urbanos, complementario pero menos negativo, que le da más espacio y oportunidades al ciudadano. El cambio ocurre cuando nos trasladamos del concepto de ciudad concebida al de ciudad practicada, cuando ya no se analiza desde el punto de vista de los que construyen sino de los que habitan, pasando del afuera al adentro. Si es cierto que el ciudadano no está tomado en cuenta en el momento de planificar y concebir las ciudades y que los espacios públicos se privatizan cada día más, hay que subrayar que una vez construidas, las ciudades se vuelven territorio de la masa de

⁵ Barcelona, Anagrama, 1999.

habitantes que tarde o temprano terminan apropiándose las. Hasta este momento del análisis, utilicé el término *ciudad* indiferentemente refiriéndome a la vez a los elementos arquitectónicos construidos y a los espacios intermediarios como las plazas, calles... Me parece interesante introducir un matiz en cuanto a los diferentes componentes de esa *ciudad* general, apoyándome en las propuestas de Manuel Delgado en *El Animal Público* y que se encuentran también en *Sociedades Movedizas*. Delgado propone una distinción entre los conceptos de *ciudad* y de *urbano*, la misma distinción que entre *lugar* y *espacio*. La ciudad es « un sitio, una gran parcela en que se levanta una cantidad considerable de construcciones, donde se encuentra desplegándose un conjunto complejo de infraestructuras y vive una población más bien numerosa, la mayoría de cuyos componentes no suelen conocerse entre sí »⁶. La ciudad es una composición espacial caracterizada por una alta densidad de población y el asentamiento de un conjunto de construcciones fijas y estables. Es la estructura, lo concreto, lo inmovil. A la diferencia, lo urbano se caracteriza por las prácticas que no dejan de transitar por la ciudad y de llenarla de recorridos, es un estilo de vida marcado por la multiplicidad de lazos relacionales efímeros, deslocalizados y precarios. Es lo instantáneo, el movimiento, lo inestable. De la misma manera, el lugar tiene una estructura organizada, se puede identificar físicamente y espacialmente, se puede nombrar. Manuel Delgado explica que « el espacio, en cambio, no tiene un nombre que excluya todos los demás nombres posibles : es un texto que alguien escribe, pero que nadie podrá leer jamás, un discurso que solo puede ser dicho y que solo resulta audible en el momento mismo de ser emitido »⁷. El espacio es el lugar donde ocurre la vida, los lazos sociales, es fluctuante, constantemente cambiante. El espacio es un lugar practicado. Como lo urbano es la ciudad practicada. Lo urbano genera un espacio social específico : el espacio urbano. Y los que hacen el espacio urbano son los ciudadanos o habitantes que lo transitan, se lo apropian, lo habitan. « Es la actividad configurante de los transeúntes, los lenguajes naturales que estos despliegan, los que dotan a esos espacios urbanos

⁶ Delgado Manuel, ob.cit., nota 4, p.11

⁷ Delgado Manuel, ob.cit., nota 5, p.39

de su carácter y hacen de ellos toda la vida del espacio social»⁸. Sin la presencia de los usuarios, el espacio urbano no podría existir, seguiría siendo un lugar, algo vacío y muerto. El espacio urbano es una actividad constante, una acción interminable. Según las palabras de Delgado: « campo de fuerza, universo de tensiones y distorsiones, el espacio urbano es un confín que se estructura por las agitaciones que en el se registran»⁹. Los transeúntes moldean el espacio urbano, reinterpretando la ciudad, dándole la forma que quieran al momento de acceder a ella, transitar y caminarla. Michel de Certeau muestra la importancia del caminar como proceso de apropiación de la ciudad. El espacio urbano vive gracias a esos movimientos, esas derivas de la gente, esos pasos que lo transforman. De Certeau explica que los que llama *los practicantes ordinarios de la ciudad* juegan con los espacios, crean caminos que escapan a la legibilidad pero que hacen el espacio urbano. Gracias a esas prácticas del espacio, una ciudad *transhumante* se insinúa en el texto claro de la ciudad planeada y legible, los pasos son la trama de los lugares. No se pueden localizar, ellos hacen el espacio. Así, en vez de estar supuestamente sometidos a algún orden, los transeúntes se apoderan de la ciudad. « Son los practicantes de la ciudad quienes constantemente se desentienden de las directrices diseñadas, de los principios arquitecturales que han orientado la morfología urbana y se abandonan a apropiaciones efímeras y transversales, todo un océano interminable de acontecimientos, de descargas energéticas moleculares o masivas»¹⁰.

Esta visión del espacio urbano es más alentadora que la idea según la cual los habitantes no tienen ninguna posibilidad de acción en la ciudad, que todo se decide por ellos y que solo tienen que seguir direcciones impuestas. Nos permite pensar que no todo está perdido, que podemos actuar en y sobre la ciudad y apropiárnosla. Que aunque los gobernantes y planificadores traten de evitarlo, existe una vida que no pueden controlar porque es incontrolable, caracterizada por la velocidad, los encuentros furtivos y efímeros. Desde el punto de vista del arte público, esta visión del espacio es interesante porque abre un horizonte ilimitado

⁸ Delgado Manuel, ob.cit., nota 4, p.13

⁹ Ibidem, p.16

¹⁰ Ibidem, p.15

de oportunidades de apropiación de los espacios urbanos, nos da el poder de ocupar la ciudad para darle un sentido o un significado nuevo.

Una duda surge en ese momento de la reflexión; se habla del poder de *los transeúntes* para apropiarse de la ciudad y de los lugares convirtiéndolos en espacios urbanos, dándoles alma y movimiento; se habla de una masa de habitantes, como una entidad que invade la ciudad y la hace suya. Pero ¿cómo se relacionan entre sí esos transeúntes al momento de habitar y convivir en los espacios urbanos? ¿Cuáles son las interacciones entre los individuos que forman esa masa? ¿Qué se ha escrito sobre la convivencia de individuo a individuo en este campo tan cambiante y móvil? Manuel Delgado, en *El Animal Público* propone un análisis de los comportamientos de los habitantes de la ciudad, haciendo énfasis en su carácter frío e impersonal.

Aborda el anonimato y la invisibilidad como síndromes de la vivencia en los espacios públicos, conceptos que se encontraran de nuevo en el análisis de mi producción. Según Delgado, al momento de estar en el espacio público, los transeúntes dejan de lado su personalidad para fundirse en la masa: « el ser de las calles ostenta su invisibilidad y, justamente por ello, se convierte en fuente de inquietud para todo poder instituido: es visto porque se hace visible, pero no puede ser controlado porque es invisible»¹¹. El transeúnte existe, camina, sube, baja, su cuerpo está presente pero se pierde entre todos los cuerpos presentes. Es un ser identificable pero que se puede perder en cualquier momento entre los demás seres y entrar al anonimato. Su conducta no deja filtrar su propia personalidad, actúa en función de su papel social. Delgado nos informa que « la persona en público puede parecer dominada por un estado de sonambulismo o antojarse víctima de algún tipo de zombificación, hasta tal punto actúa disuadida de que toda expresividad excesiva o cualquier espontaneidad mal controlada podría delatar ante los demás quién es en verdad, qué piensa, qué siente, cuál es su pasado, qué desea, cuales son sus intenciones »¹². Según él, la prioridad del transeúnte es perderse en el anonimato, no revelar nada de su verdadera

¹¹ Delgado Manuel, ob.cit., nota 5, p.13

¹² Ibidem, p.15

identidad para no ponerse en riesgo. Existirían leyes implícitas de convivencia, papeles prefijados que uno tiene que respetar para que los demás respeten su espacio. En ese contexto, el transeúnte se comporta como se “debe”, asumiendo maneras neutras de caminar, circular, relacionarse. Se asistiría entonces a una pérdida del sujeto que se transforma en un ser como todos los demás, como un número o una máquina anónima que solo sigue un esquema determinado. En la interacción entre personas, se trataría de una *desatención cortés* como lo llama Delgado. En esa idea, la buena convivencia pasa por ver al otro sin verlo realmente. Tomar en cuenta su presencia física pero no considerarlo como persona. Así, la masa de transeúntes está formada por una multitud de seres anónimos que conviven ignorándose cordialmente, pero que juntos se apropian de la ciudad.

Según Manuel Delgado, este comportamiento se da por encontrarse en el espacio público, en el *afuera*, lo que supone un *adentro* en la reflexión. La dicotomía entre adentro y afuera, privado y público es muy importante para el análisis de mi producción, por lo cual es interesante profundizar esos conceptos aplicándolos a la vida en la ciudad. Efectivamente, según Delgado, si el transeúnte actúa de tal manera en el espacio urbano es para protegerse de los demás, como si lo exterior fuera un peligro. Afuera no se tiene que mostrar su propia personalidad, cuando adentro uno es el mismo. Adentro se pueden dar relaciones auténticas, basadas en la confianza, en la convivencia familiar o amistosa, afuera solo se aparenta, se actúan papeles en función de las situaciones. Delgado explica que « es así como cerrar la puerta tras de sí para entrar o salir se convierte en actos simbólicos en que se expresan otras oposiciones: lo interior y lo exterior, lo profundo y lo superficial, lo esencial y lo aparente, lo intrínseco y lo extrínseco; en otras palabras: lo privado y lo público [...] el dentro y el afuera connotan, en sus expresiones extremas y respectivamente, el secreto y la exposición total»¹³.

El ser del afuera es un ser cualquiera, que no deja traspasar ninguna información sobre su historia, sus gustos, su personalidad. Efectivamente, solemos

¹³ Delgado Manuel, ob.cit., nota 4, p. 30

encerrarnos en nuestro “mundo” en el espacio público, dar pocas indicaciones sobre quien somos realmente y tener poca curiosidad sobre el otro. Este fenómeno puede ser la causa de tanta indiferencia hacia los demás, de tanto anonimato en el espacio urbano. La mayoría de las relaciones que se dan en el espacio urbano es de índole comercial, económica, cada quien asumiendo su papel de vendedor o de comprador. Veremos en el capítulo siguiente que el arte público se propone romper con este esquema de relaciones en el espacio urbano o público. A través de mi producción, busco también mezclar esos dos aspectos antagónicos, exponiendo sensaciones muy íntimas en el espacio público, tratando de apropiármelo, hacer que se vuelva expresivo. Aunque parezca amenazante y cause malestares, trato de insertarme en el, llevar un poco de mi personalidad para romper con el anonimato y la falta de expresión. Delgado escribe que « estar fuera es también estar fuera de si, dado que es uno mismo lo primero que se abandona cuando se sale ». Como lo veremos quisiera ir en contra de esa idea a través de mis propuestas de arte público, que cada uno pueda expresarse en el espacio público, para luchar contra la transformación del ciudadano en puro consumidor, receptor pasivo de instrucciones y estrategias de control.

Fernando Gomez Aguilera pide una renovación de la ciudad que implique la renovación del paisaje urbano y la recuperación actualizada y “antinostálgica” del espacio público como lugar de expresión, de identidad y de pluralidad de las formas de ciudadanía democrática contemporánea. Reclama que el proceso pase por un cúmulo de operaciones que, de una manera u otra, no puedan desestimar de nuevo la condición básicamente humana y social del protagonista urbano: el ciudadano, frente al banquero, el mercader y el administrador.

2. La « distancia íntima » en la proxémica de Edward Hall.

Ya se habló de la percepción que tiene el transeúnte del espacio urbano, la relación entre el hombre y el entorno general de la ciudad. Existe otro tipo de percepción del espacio, más personal, mas íntima, que se da entre las personas y que también ocurre en el espacio urbano. Es la percepción del espacio

interpersonal, social y cultural que se da en la interacción y que Edward T. Hall ha llamado *proxémica*. Hall era el responsable del departamento de antropología de la Universidad Americana del Noroeste. Publicado en Estados Unidos en 1966, su libro *La dimensión oculta*¹⁴ constituye una larga disertación sobre los orígenes y aplicaciones de la proxémica. Hall anuncia que « el tema principal de este librito es el espacio personal y social y la percepción que el hombre tiene de él. He empleado la palabra proxémica para designar las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio, que es una elaboración especializada de la cultura »¹⁵. Hall dedica la primera parte del libro a la etología¹⁶ que estudia la importancia de la territorialidad en los animales. Explica que a cada tipo de especie animal corresponde un sistema de percepción del espacio y de distancias entre los miembros de una misma especie. Hay especies de contacto y de no contacto y cada una tiene sus propias reglas territoriales, que si no se conocen o no se respetan llevan a una situación de crisis. Hall transfiere la idea de territorialidad a los humanos, agregándole la carga cultural que adquiere el concepto en las sociedades humanas, y sobre todo en las ciudades contemporáneas. Explica que los individuos se identifican con un área que interpretan como propia y que se entiende que ha de ser defendida de intrusiones, violaciones o contaminaciones. Según él, el hombre es un ser rodeado de una serie de campos que se ensanchan y se reducen. Así, cada individuo se crea una serie de distancias en su relación con los demás, distancias que varían en función de las situaciones. Hall propone una clasificación en cuatro distancias – íntima, personal, social y pública (Fig.1 y 2)- y explica que esta clasificación “refleja el deseo de dar una orientación acerca de las clases de actividades y relaciones asociadas a cada distancia y que así se relacionaban en la mente de las personas

¹⁴ Mexico, Siglo XXI Editores, 1972

¹⁵ Hall, Edward, ob.cit., nota 14, p.6

¹⁶ La etología (del griego *ethos*, que significa "costumbre") es la ciencia que tiene por objeto de estudio el comportamiento animal. Los seres humanos, también animales, formamos parte del campo de estudio de la etología. Es la rama de la biología y de la psicología experimental que estudia el comportamiento de los animales en libertad o en condiciones de laboratorio. La etología corresponde al estudio de las características distintivas de un grupo determinado y cómo éstas evolucionan para la supervivencia del mismo. En el marco de esta investigación, se puede considerar que la ciudad es un enorme “laboratorio” donde vivimos y circulamos y que sirve para estudiar los comportamientos humanos.

con repertorios específicos de relaciones y actividades. Debe notarse que es un factor decisivo en la distancia empleada el modo de sentir de las personas una respecto de la otra en ese momento »¹⁷. En el reino animal como en el humano, se busca un equilibrio entre la aproximación y el evitarse para mantener una buena convivencia y no llegar a situaciones conflictivas.

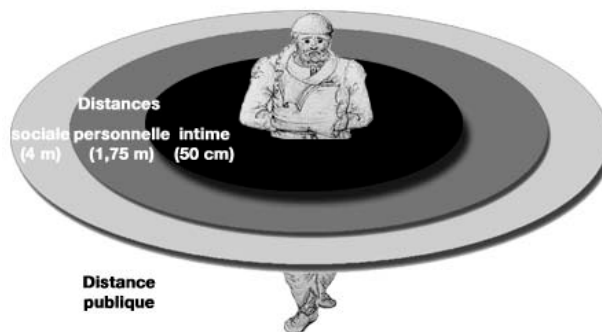
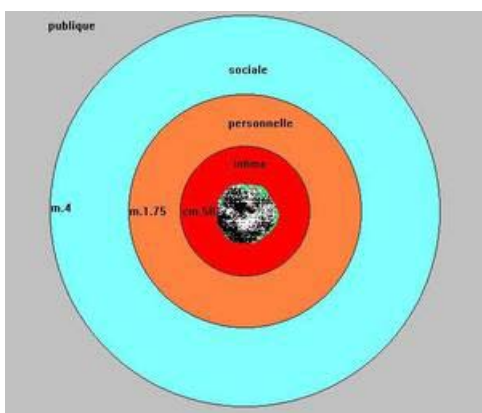


Fig. 1. Dos esquemas de las diferentes distancias establecidas por Edward Hall en la teoría de la proxémica **Fig.2**

Antes de entrar a un análisis más extenso de la proxémica, cabe mencionar que como entre las diferentes especies animales, existen diferencias en el uso y la percepción del espacio social y personal entre los grupos humanos. Hall insiste en que cada cultura tiene su propia proxémica, porque esa depende de la manera en que cada grupo humano percibe y actúa en su entorno. Explica que se percibe el espacio gracias a receptores sensoriales como el oído, la mirada, el olor, la piel, etc. El aparato sensorial define entonces nuestra percepción de la realidad, y las relaciones que el hombre mantiene con su entorno dependen de la manera en que ese aparato está condicionado para reaccionar. Cada cultura tiene sus códigos perceptuales, sus normas en cuanto a las interacciones humanas, lo que explica que no percibimos el mundo en su realidad sino tal como se nos enseñó. Por ejemplo, según Hall : « la misma percepción por el hombre del mundo que lo rodea está programada por la lengua que habla »¹⁸. Así, cada uno construye su propia realidad gracias a la influencia de las fuerzas físicas pero también culturales

¹⁷ Ibidem, p.140

¹⁸ Ibidem, p.7

sobre nuestros receptores sensoriales. Se puede decir que la relación entre el hombre y la dimensión cultural es tal que tanto el hombre como su medio ambiente participan en un moldeamiento mutuo. Si cada grupo social tiene sus propias costumbres perceptuales, sus propias maneras de relacionarse, en el momento en que esos grupos tienen que convivir en un espacio reducido, pueden surgir malentendidos o incomodidades grandes porque un acto desencadenador de agresión y por ello estresante para un pueblo puede ser neutro para otro. Así, Hall argumenta que « la comunicación se frustra principalmente porque ninguna de las partes comprende que cada una de ellas vive en un mundo perceptual diferente»¹⁹. Eso nos permite entender los posibles problemas de convivencia entre los diferentes grupos sociales en nuestras megalópolis multiculturales.

Pero ¿qué pasa entre miembros de un mismo grupo social, cuáles son las diferentes distancias que se crean entre dos personas que interactúan, aunque pertenezcan al mismo mundo perceptual ? ¿Cómo se adaptan esas distancias a las condiciones de vida en una megalópolis como la Ciudad de México ?

Como lo mencione anteriormente, Hall propone una clasificación en cuatro distancias : la distancia íntima, personal, social y pública. Esa clasificación resulta de un observación que hizo sobre las personas en su interacción y reflejan que las fronteras del hombre no empiezan y acaban en su epidermis. Cada distancia corresponde a situaciones específicas, de lo más cercano a lo más lejano. En el marco de esta investigación y en relación con mi propia producción de arte público, me interesaré principalmente en el concepto de *distancia íntima*. La distancia íntima, que Hall caracteriza a partir del contacto físico hasta 45 cm, es la distancia de la confianza. Está destinada a los miembros de la familia, a los seres queridos, a los amantes o a los amigos muy cercanos. Según Hall, es la distancia del acto de amor y de la lucha, de la protección y el confortamiento. A nivel de percepción : « a la distancia íntima, la presencia de otra persona es inconfundible y a veces puede ser muy molesta por la demasiado grande afluencia de datos

¹⁹ Ibidem, p.11

sensorios²⁰ ». La distancia íntima es nuestro espacio mínimo necesario, nuestro « territorio » propio, nuestra frontera física y cultural básica. Hall argumenta que todos los animales tienen necesidad de un espacio mínimo sin el cual no pueden sobrevivir: es el « espacio crítico » de cada organismo. Como se mencionó en las páginas anteriores, cada individuo en función de su grupo social tiene una distancia íntima diferente, por ejemplo muy reducida en las culturas árabes y muy lejana para los japoneses. Pero aunque varíen las distancias entre diferentes culturas, lo que no cambia son las propiedades de cada distancia. Que sea casi inexistente o muy amplia, la distancia íntima está siempre reservada a las relaciones cercanas. Si algún extraño penetra el perímetro de la distancia íntima, uno experimenta una sensación de malestar físico y emocional. Hall cita a W.H. Auden en su libro *la Dimensión Oculta* para explicar ese fenómeno: « a unas treinta pulgadas de mi nariz está la frontera de mi persona, y todo el aire intacto que hay en medio es mi privado pagus solariego. Extraño, a menos que con ojos íntimos te haga yo señas fraternales, cuidado, no lo pases rudamente: que no tengo cañón pero sí escupo »²¹. En la mayoría de las situaciones, pero sobre todo en el espacio público, el hecho de entrar a la distancia íntima de otra persona sin su acuerdo, aunque sea involuntario, provoca una sensación de invasión, y en algunos momentos, casi de violación. ¿Qué pasa entonces en las ciudades superpobladas como la Ciudad de México, donde la densidad de gente por metro cuadrado es muy elevada? ¿Qué pasa cuando en la calle o en el transporte público se aglomera un número impresionante de personas desconocidas, entrando en un contacto físico inevitable? Que sea en París, Tokyo, Nueva York o México, que la proxémica sea diferente para cada cultura, las distancias no se respetan en las ciudades superpobladas. La distancia íntima está constantemente invadida, aunque sea involuntariamente, por extraños, lo que provoca incomodidades y malestares. Hall explica que « cuando el apiñamiento es demasiado grande a consecuencia de los aumentos bruscos de la población, las acciones reciprocas se intensifican, y la tensión estresante es cada vez mayor »²².

²⁰ Ibidem, p.143

²¹ Ibidem p.139

²² Ibidem p.11

En las ciudades superpobladas, la mayoría de los habitantes se resigna y aprende a aguantar condiciones de vida extremas, adaptando su manera de percibir y de actuar. Según él: « en el metro y los autobuses llenos de gente, personas extrañas unas a otras se ven a veces envueltas en relaciones espaciales que normalmente se clasificarían entre las íntimas, pero los que viajan en el metro usan de procedimientos defensivos que suprimen la intimidad del espacio íntimo en el transporte en común”²³. Según esa idea, cuando uno se encuentra en el transporte público, transforma su mundo perceptual y su interacción con la gente. Suprime la intimidad bloqueando sus receptores sensoriales. Así, el hecho de quedarse lo más fijo posible, de no mover ninguna parte del cuerpo en el contacto con el otro, de no mirar a los demás serían reflejos para proteger su intimidad. Si lo que caracteriza la distancia íntima es la estimulación de los sentidos y la generación de emociones, cuando uno siente que su distancia está invadida trata de anular toda señal exterior para no sentirse incómodo. Por eso mucha gente escucha música en el metro, para encerrarse en su espacio propio y no dejarse invadir por la presencia y la cercanía de los demás. Pero a veces es imposible evadir esas situaciones, cuando el otro invade demasiado nuestra distancia íntima, que sea físicamente, auditivamente o emocionalmente, estimulando nuestros sentidos y causando malestar. Por ejemplo, la omnipresencia de la música en el metro de la Ciudad de México impide que uno pueda tomar distancia y no se involucre tanto en el contexto. Los vendedores de discos, por sus gritos y el volumen de su música, invaden totalmente nuestra distancia íntima, agrediendo nuestros sentidos. Desafortunadamente algunas personas –casi siempre los hombres, siendo realistas- aprovechan la falta de espacio para entrar en contacto físico voluntario con los demás, violando totalmente la distancia íntima y causando sensaciones violentas de malestar. Y a veces, solo la mirada de los demás basta para estimular los sentidos y causar incomodidad. En esas situaciones, y aunque cada uno tenga cierto número de personalidades situacionales aprendidas o grados de tolerancia, se vuelve imposible bloquear los receptores sensoriales y la superpoblación se convierte en causa de conflictos internos pero también

²³

Ibidem p.145

colectivos. Sin llegar a soluciones tan extremas como los animales que resuelven ese tipo de crisis eliminando a los que “sobran”, habría que pensar en como convivir en los transportes públicos o en los espacios de mucha afluencia para respetar las distancias de cada uno. Habría también que pensar en cómo planear las ciudades para crear espacios urbanos más agradables, tomando en cuenta la percepción del espacio personal y colectiva para no llegar a una frustración sensorial permanente.

Si uno ve al hombre rodeado de una serie de burbujas invisibles pero mensurables, la arquitectura aparece de otro modo. Es posible imaginar que la gente se sienta apretada en los espacios donde tiene que vivir y trabajar. Es posible incluso que se sienta obligada a comportamientos, relaciones o descargas emocionales en extremo estresantes. Como la gravedad, la influencia de dos cuerpos uno en otro es inversamente proporcional no solo al cuadrado de la distancia entre ellos sino tal vez aun al cubo. Cuando aumenta el estrés aumenta con el la sensibilidad al hacinamiento (la gente se pone más irritable), de modo que hay cada vez menos espacio disponible cuanto más se necesita.²⁴

En este contexto de crisis de las ciudades superpobladas y más precisamente de la Ciudad de México, donde la convivencia entre personas es difícil, donde el espacio propio del ciudadano no está respetado, ¿cuál sería el lugar y el papel del arte público? A pesar de las imposiciones de los que las planean, los transeúntes tienen muchas posibilidades de apropiación de las ciudades, moldeándolas y dándoles vida. ¿De qué manera puede el arte público participar en esa apropiación? ¿Cómo percibe el artista público su entorno, y cuáles son sus posibilidades de acción? Edward Hall dedica una parte de su libro al arte y a la relación entre el artista y el espacio:

²⁴

Ibidem, p.158

No podemos en unas cuantas páginas contar toda la historia de la creciente conciencia perceptiva del hombre, primero de sí mismo, después de su medio ambiente, a continuación de sí mismo a la escala de su ambiente y finalmente de la transacción o relación entre sí mismo y su ambiente... el hombre ha vivido en mundos perceptuales muy diferentes y el arte es una de tantas abundosas fuentes de datos de la percepción humana. El artista, su obra y el estudio del arte en un contexto de comparación transversal entre distintas culturas, todos tres proporcionan valiosa información no meramente del contenido sino también de la estructura de los diferentes mundos perceptuales del hombre²⁵.

Así, el arte sería un indicador de la manera en que el artista percibe su entorno. Como se mostrará en el capítulo siguiente, parece efectivamente que los artistas están cada vez más conscientes de las problemáticas de su entorno, y como se desarrolló, el espacio urbano es un espacio conflictivo a muchos niveles. ¿Cuál es el lugar del arte público en el espacio urbano? ¿Cuáles son sus posibilidades y alcances en un ámbito donde las relaciones sociales se basan la mayoría de las veces en el mero comercio o en la ignorancia cortés del otro? ¿Cuáles pueden ser las respuestas del arte a las problemáticas planteadas en este capítulo? ¿A través de qué estrategias?

Así, habitar una ciudad superpoblada como la Ciudad de México se vuelve un tema de estudio interesante y un campo de trabajo inmenso para el arte.

²⁵

Ibidem, p.113

II. El arte público y el artista público

Para situar mi producción en el campo del arte, es necesario analizar algunas definiciones del *arte público*, su historia, su evolución, sus metas y alcances. ¿Qué se entiende por arte público? ¿Cómo se puede manejar una disciplina que todavía está en pleno desarrollo y que la mayoría de la gente – conocedores o no del mundo del arte – no entiende o no valora? Después de abordar la evolución histórica del arte público, se intentará definir lo que es el « nuevo género de arte público » desde los años 90, y se terminará viendo una postura específica que servirá de introducción al análisis de mi producción.

1. Evolución del arte público

Hasta los años 60, principalmente en Estados Unidos, lo que se denominaba « arte público » era la colocación de objetos artísticos en los espacios públicos. En el libro *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Paloma Blanco, artista y teórica española retoma palabras de Judith Baca explicando que en esa época se tenía « una concepción del arte público que funcionaba a base de elementos tales como esculturas dedicadas a glorificar lugares comunes de la historia nacional o popular, y que muy a menudo, por cierto, excluían a amplios segmentos de la población o ignoraban conflictos pasados o presentes »²⁶. La intención era recordar, a través de monumentos, momentos y personajes importantes de la historia, utilizando el espacio público como medio de propaganda. Se escogía un lugar con buena visibilidad o simbólicamente importante como una plaza o un cruce de avenidas, y se colocaba cualquier objeto escultórico, imponiendo el estilo del artista a toda la población.

A partir de los años 60, la concepción del arte urbano cambió, cuando los curadores de museos empezaron a voltear hacia el exterior para exponer sus piezas. Paloma Blanco explica que el « cannon in the park » (literalmente cañon

²⁶ Blanco, Paloma, « Explorando el terreno », en Blanco, Paloma, Carrillo Jesus *et al* (comp.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p.24

en el parque) fue reemplazado por un cierto « arte elevado », cuando « los espacios exteriores, al aire libre, particularmente en las áreas urbanas, llegaron a ser vistos como un nuevo espacio potencial de exhibición del arte mostrado previamente en galerías y museos »²⁷. Los espacios públicos empiezan a convertirse en vitrinas de los museos, en receptores de obras creadas para espacios interiores. Los curadores simplemente sacan las obras de las galerías o de los museos y las colocan afuera. A partir de ese momento, el arte se utiliza para realzar espacios públicos tales como plazas, parques y sedes empresariales. No se utiliza tanto para crear memoria colectiva acerca del contexto directo de la obra, sino para revitalizar el interior de las ciudades que están comenzando a colapsarse por los crecientes problemas sociales, políticos, urbanísticos etc. El arte en los espacios públicos se emplea como un medio para « revalorizar » el ámbito urbano, darle cierto aspecto cultural. En este contexto se crea en 1967 en Estados Unidos el Art in Public Places Program (el programa para el Arte en los Espacios Públicos) del National Endowment for the Arts (Fundación Nacional para las Artes, NEA) con el afán de impulsar el arte a través de una serie de subvenciones por parte del Estado y los gobiernos locales. Gracias a la creación del NEA, se empezaron a apoyar proyectos de arte fuera de los museos. A través de convocatorias enfocadas a abrir el concepto de « espacialidad », el NEA incitó a los artistas a replantear su proceso creativo, tomando en cuenta todos los aspectos del emplazamiento que iba a recibir su obra.

Se propone « dar acceso al público al mejor arte de nuestro tiempo fuera de las paredes del museo », trasladando la experiencia privada del museo al espacio exterior. El espacio público todavía se considera como mero contenedor de las obras, no se toman en cuenta sus especificidades. Paloma Blanco explica que « así, y puesto que estas obras eran monumentos indicativos de la manera personal de trabajar del artista más que monumentos culturales « simbólicos » de la comunidad que los recibía, todo el debate público que suscitó su aparición se centró en el « estilo » artístico en lugar de en los « valores públicos » específicos

²⁷

Ibidem, p.25

que dichas obras hubieran podido conllevar »²⁸. Más que de un arte público, se trata en ese momento de arte ubicado en los espacios públicos. Fernando Gomez Aguilera argumenta : « La resistencia social, e incluso la hostilidad, a las obras de arte público contemporáneo ha sido favorecida por las prácticas invasivas de numerosos artistas, que han tomado el espacio público simplemente como una prolongación del museo, desatendiendo el contexto específico y las características, necesidades e intereses de la comunidad »²⁹. Retoma palabras de Jeff Kelley que ha reflejado críticamente este comportamiento : « Lo que hicieron muchos artistas fue lanzarse en paracaídas a un lugar e invadirlo con una obra. La *site specificity*, de hecho, consistía más bien en la imposición de una especie de zona incorpórea del museo en lo que ya era de antemano un contexto con sus propios significados, es decir, un lugar (*site*) »³⁰.

En esa época, a comienzos de los 70, se empezó efectivamente a llamar arte *site-specific* las obras con destino a un espacio en particular, teniendo en cuenta las cualidades físicas y visuales del emplazamiento. Ya no sólo se trató de colocar cualquier obra en cualquier espacio sino que empezaron a surgir propuestas más interesadas en las connotaciones de la localización o el espacio destinado para la obra. Los artistas comenzaron a tomar en cuenta el entorno, fijándose en sus aspectos cromáticos, arquitectónicos, espaciales. Las instituciones como el NEA convocaban obras « apropiadas para el emplazamiento inmediato », obras que se crearan para un espacio específico. Más tarde se buscó « aproximarse de un modo creativo al amplio abanico de posibilidades para el arte en situaciones públicas ». Así, se crearon propuestas que integraran la obra en su emplazamiento, para ir más allá del tradicional « objeto-con-pedestal » adaptable a cualquier localización.

Poco a poco, propuesta tras propuesta, los artistas pasaron de una preocupación meramente espacial a una preocupación por un contexto más amplio. Se dieron cuenta que pensar una obra para un espacio específico suponía conocerlo a fondo, no solo tomando en cuenta sus cualidades espaciales sino también su

²⁸ Ibidem, p.26

²⁹ Gomez Aguilera, Fernando, ob.cit., nota 1, p.40

³⁰ Idem

historia, sus problemáticas, su gente. Cabe mencionar aquí un matiz propuesto por Fernando Gomez Aguilera entre los terminos *lugar* y *emplazamiento*, distinción un poco diferente a la que se expuso en el capítulo anterior, pero que resulta similar en las conclusiones. « Mientras que un *emplazamiento* representa las propiedades físicas que constituyen un *lugar* : su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales, un lugar representa las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como los marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar. Un emplazamiento es util, y un lugar es utilizado »³¹. Lucy Lippard apoya este matiz explicando que el lugar es entendido como emplazamiento social con un contenido humano. Se propusó entonces concebir las obras considerando el lugar y ya no solo el emplazamiento.

« Finalmente, al tiempo que la práctica maduraba, los artistas dirigieron su atención hacia los aspectos históricos, ecológicos y sociológicos del emplazamiento, aunque por lo general solo metafóricamente, sin comprometer a los públicos de una forma sustancialmente diferente del modo en que lo hacía el museo»³², subraya Paloma Blanco. Así, en un primer tiempo, y aunque los artistas tengan la preocupación de tomar en cuenta todos los aspectos del espacio, parece que las dinámicas de las obras no cambiaban realmente. Todavía funcionaban en un solo sentido, del artista hacia la gente. Cuando volteaban hacia las comunidades, la intención de los productores era más informar a la gente que propiciar su participación. Se tomaba en cuenta a la gente del lugar simplemente para dirigirse a ellos en el momento de colocar las obras, no durante el proceso creativo. Primero se buscó educar a la comunidad, como si necesitara a los artistas para desarrollarse. Los artistas escogían un lugar y una vez colocada la obra se le introducía a la comunidad, en una relación unilateral de maestro-alumno. Un ejemplo muy significativo de esa tendencia fue la obra *Tilted Arc* de Richard Serra (Fgs. 3 y 4), que causó una gran controversia cuando los usuarios

³¹

Ibidem p.45

³²

Blanco Paloma, ob.cit, p.27

de las oficinas circundantes de la Plaza Federal de Nueva York, donde se había instalado la obra, pidieron que fuera retirada.



Fig.3



Fig.4 Richard Serra, *Tilted Arc*, 1985

Se quejaban de que la obra, colocada arbitrariamente por el artista en esa plaza, estorbaba el tránsito peatonal, demostrando la falta de comunicación con el público directo de la obra.

Después de una serie de situaciones conflictivas parecidas, se buscó más el diálogo y la implicación de las comunidades en el proceso de la obra, todavía en un afán pedagógico. Sin embargo, gracias a la evolución de los programas del NEA, se empezó a desarrollar una consciencia creciente de las funciones y resultados del arte en los emplazamientos públicos. « Vemos pues como a cada paso se va tramando una concepción de contextualidad y espacialidad más compleja y multidimensional, como se va entendiendo que era necesario incluir en la concepción pública de la obra otras dimensiones, como la historia de ese espacio o las connotaciones sociales que lo caracterizan »³³ explica Blanco. Poco a poco algunos artistas empezaron a reconsiderar el papel del arte en los espacios públicos, alejándose de una intención meramente espacial o decorativa para llegar a una concepción más social de la obra. Gomez Aguilera escribe que « para ciertos artistas norteamericanos, la implicación de las obras de arte público con el contexto resultaba insuficiente porque no daba respuesta a uno de los constituyentes centrales del *lugar*: el público »³⁴. En los años 80, a pesar de los avances en la reflexión y la producción, parece que todavía no se aplicaban

³³ Ibidem, p.28

³⁴ Gomez Aguilera, Fernando, ob.cit., p.45

realmente esos principios, lo que condujo en parte a un debate acerca de la necesidad de desarrollar una mayor responsabilidad pública por parte de los artistas. Algunos artistas y críticos como Jeff Kelley empezaron a cuestionar la validez de las propuestas de arte en los espacios públicos, argumentando que todavía no consideraban realmente todo el contexto, y que faltaba una verdadera preocupación social en los proyectos. Fue cuando se empezó a reclamar un cambio y a utilizar el concepto de *nuevo género de arte público*.

2. El « Nuevo género de arte público » o el arte público después de los 90.

Con la necesidad de avanzar realmente en la concepción del arte público, en los meses de marzo a mayo del 1989 tiene lugar en Estados Unidos un programa llamado *City Sites : Artists and Urban Strategies* en el que se reúnen diez artistas dentro de los cuales Judith Baca y Susanne Lacy, para tratar de encontrar una definición del llamado nuevo género de arte público. Paloma Blanco explica que los artistas hablaron de sus obras relacionadas con comunidades particulares y asuntos específicos, que también servían como prototipos de relaciones entre el trabajo artístico y una amplia variedad de problemáticas sociales y políticas. Los artistas discutieron sobre las estrategias desarrolladas para llegar a públicos más amplios y para incluir a la gente en el proceso mismo de la obra. Se formuló la emergencia de dar una dimensión más consciente a las propuestas de arte público, que éste se inserte a la vida cotidiana. Gomez Aguilera explica que se solicitaron artistas que, superando los comportamientos convencionales, tomaran consciencia de la necesidad de asumir negaciones, que se formularan preguntas en diversas direcciones e « incorporaran reinenciones en la perspectiva de un horizonte inedito, mestizo y complejo, aun por dibujar »³⁵. Se buscaron propuestas artísticas o proyectos que pudieran exponer contradicciones, que se atrevieran a adoptar una relación irónica o subversiva con el público al que se dirijan pero también con el espacio público en que se manifiesten. Las palabras de Nina Felshin exponen claramente esos nuevos requisitos : « las discusiones sobre lo

³⁵

idem

que se ha venido a llamar el *nuevo género de arte público* han incluido la noción de comunidad o de público como constituyentes mismos del lugar y han definido al artista público como aquel o aquella cuyo trabajo es sensible a los asuntos, necesidades e intereses comunitarios »³⁶. Ya no se iban a tolerar proyectos que solo consideren el espacio público como receptor de la obra. Lo que importaba ahora era concebir propuestas que puedan existir a través de la implicación de la comunidad y del espacio en sus totalidad. Lucy Lippard reclamó efectivamente « un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones prácticas, sociales, psicológicas, económicas, políticas »³⁷. Se empezaron a desarrollar numerosos procesos de colaboración y diálogo y surgieron obras realmente involucradas con las comunidades. El trabajo de Judith Baca es muy representativo de esa tendencia. A través de la organización SPARC (Social and Public Art Resource Center) creada en 1976, la artista estuvo trabajando durante muchos años con comunidades minoritarias de Estados Unidos, pintando junto con adolescentes, inmigrantes y mujeres, creando murales sobre la historia no-blanca de California. Basándose en la convivencia con las comunidades, realizó numerosos proyectos que no hubieran existido sin la participación de la gente, y que buscaban reafirmar la identidad de las minorías (Fgs 5 y 6).



Fg.5



Fg.6 Proyecto SPARC, *The Greatwall*, 1980

A partir de esa época, se empezó a concebir de manera muy diferente el papel del arte dentro de la sociedad. Ya no se trataba de crear obras en los talleres y exponerlas en el espacio público. Ya no se trataba de llegar con actitudes superiores intentando educar a las comunidades. Se trataba de insertar el arte a la

³⁶ Felshin, Nina, « ¿Pero esto es arte ? El espíritu del arte como activismo », en *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa*, ob.cit., p.71

³⁷ Lippard, Lucy, « Mirando alrededor : donde estamos y donde podríamos estar » en *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa*, ob.cit., p.56

vida cotidiana, borrando las fronteras entre arte y público, uniendo todos los componentes de la realidad. Sin buscar soluciones definitivas, la intención a partir de ese momento fue abordar los conflictos sociales desde el punto de vista del arte, proponiendo otra manera de reunirse y actuar. El artista ya no era el genio creador aislado en su taller, produciendo obras que pudieran iluminar el mundo, sino un ciudadano cualquiera tratando de encontrar alternativas a problemas reales. La intención de los productores de arte público fue evidenciar conflictos o incongruencias y tratar de encontrar soluciones a través de propuestas de arte público. No creo que los artistas o productores de arte sean seres aparte, más aptos o preparados que los demás, simplemente pienso que son más atentos y perceptivos a su entorno, que desarrollaron la capacidad de tomar distancia sobre los acontecimientos exteriores. Me parece que los productores de arte público, por su preocupación por el contexto, en el sentido más amplio de la palabra, se convirtieron en observadores de la realidad, volviéndose más lúcidos y críticos. Paloma Blanco escribe que no hay que olvidar la importancia de la experiencia pública, así según ella, el artista puede ayudar a despertar en el paisaje social su sentido latente de lugar.

3. De lo personal a lo público

A modo de introducción al análisis de las piezas de arte público que realicé, abordaré una concepción de los posibles papeles llevados a cabo por parte del artista público, apoyándome en la propuesta de Susanne Lacy, artista, educadora y teórica Estadounidense que tomó un lugar importante en el análisis del arte público a partir de los años 90 y que estructura las prácticas artísticas desde lo privado hacia lo público.

Estoy convencida de que lo personal permea lo público y viceversa, de que individuo y espacio se moldean mutuamente, como se mencionó anteriormente. En la vida en la ciudad, ocurre un constante ir y venir entre el habitante y el contexto que lo rodea. Existe una clara relación entre individuo y entorno, el uno no puede ir sin el otro, por más que se quiera aislar o independizar. Vivir en la

ciudad nos moldea y moldeamos la ciudad. Por lo cual parece natural, siendo productores de arte público, que queramos incidir en el marco mismo de nuestra experiencia, expresándonos y borrando las fronteras entre privado y público.

Oscar Olea plantea uno de los problemas característicos del crecimiento exponencial de la ciudad : lo que él llama la *negatividad social* o la imposibilidad de expresión de los ciudadanos en el espacio público, fenómeno que según él puede modificar el arte público. Escribe: «[...] la forma como la ciudad actual afecta la capacidad estética de los individuos impidiendo su cabal desarrollo como seres humanos, y de la manera como el arte actual puede y debe contribuir a contrarrestarla.»³⁸. La planeación y la organización de las ciudades contemporáneas no permite la libre expresión de los ciudadanos que son reducidos a seres anónimos sin personalidad. En el espacio público, uno solo tiene que respetar el papel que le es impuesto, sin cuestionar nada ni dejar traspasar lo que realmente piensa. Se compartimenta tanto el adentro/afuera, privado/público, que en los espacios exteriores uno olvida quien es realmente y no le es permitido expresarse. Manuel Delgado propone una explicación de la percepción tan diferente que uno tiene de lo privado y de lo público.

Si el ámbito de lo privado está definido por la posibilidad que supuestamente alberga de realizar una autenticidad tanto subjetiva como comunitaria, basada en lo que cada cual realmente es en tanto que persona y en tanto que miembro de una congregación coherente –el hogar, una comunidad restringida de afines-, el espacio público tiende a constituirse en escenario de un tipo insólito de estructuración social, organizada en torno al anonimato y la desatención mutua o bien a partir de relaciones efímeras basadas en la apariencia, la percepción inmediata y relaciones altamente codificadas y en gran medida fundadas en el simulacro y el disimulo. El hecho de que el dominio de lo público se oponga tan taxativamente al de la inmanencia de lo íntimo como refugio de lo de veras natural en el hombre, hace casi inevitable que aquel aparezca con frecuencia como

³⁸ Olea, Oscar, *El arte Urbano*, UNAM. 1989, p. 65

insoportablemente complejo y contradictorio, sin sentido, vacío, desalmado, frío, moralmente inferior etc.³⁹

Segun Olea, el papel que tendría el arte público en las ciudades sería entonces permitir de nuevo la expresión personal en el ámbito urbano y público. Susanne Lacy apoya esa idea escribiendo que “la experiencia privada ha perdido su autenticidad en el ámbito público y quizás el arte, al menos simbólicamente, puede devolvernosla”⁴⁰. Frente a esas observaciones, el papel del artista público podría ser de revalorar la experiencia personal trasladándola al afuera, a lo público. El artista público se convertiría entonces en “mediador”, en mensajero de lo privado, en vocero de una experiencia privada o íntima perdida. El artista irani Siah Armajani precisa : “El arte público es mediación. Sin mediación el arte público carece de valor. La mediación convierte al espacio en algo sociable, dándole forma y atrayendo la atención de sus usuarios hacia el contexto, más amplio, de la vida, de la gente, de la calle y de la ciudad »⁴¹. El artista público tendría esa capacidad de percibir el espacio público como un lugar en que reflexionar sobre el tiempo, la vida, la muerte, su propia condición y la de los demás. Sabe tomar la distancia necesaria para verse y ver a los demás, y a través de sus propias observaciones expresar sensaciones compartidas. Paloma Blanco insiste en la importancia de la subjetividad del artista, de su experiencia subjetiva. Explica que en las formas de arte más tradicionales, la experiencia subjetiva del artista queda representada en un objeto visual. El artista, a través de su vivencia y experiencia, plasma sus observaciones o sensaciones en un objeto concreto, que sea una escultura, una pintura, una imagen etc. En el arte público, la experiencia subjetiva toma aún más importancia y se convierte en el proceso creativo mismo, en un componente esencial de la obra. Es a través de esa experiencia subjetiva que el artista público se identifica y comunica con los demás. En efecto, la experiencia individual tiene unas profundas implicaciones sociales. Paloma Blanco explica que « Lo personal es político » fue uno de los lemas centrales introducidos por el

³⁹ Delgado Manuel, ob.cit., nota 4, p.23

⁴⁰ Citada por Paloma Blanco, ob.cit., p.33

⁴¹ Citado por Fernando Gomez Aguilera, ob.cit., p.45

feminismo. Según las mujeres artistas de la época, la revelación personal, a través del arte, podía convertirse en una herramienta política. Esto trajo consigo que la autobiografía y otros temas que hasta ahora no se consideraban relevantes se introdujeran. Las historias autobiográficas y la imaginación que las acompañan sirvieron para situar lo personal en un contexto político, para entender e iluminar las visiones sociales por medio de las historias personales. El arte feminista se trazó como principales objetivos conscientizar, invitar al diálogo y transformar la cultura, la politización de lo personal como proceso de autoestima, de autoconsciencia del sujeto, un paso más para la toma de consciencia colectiva. Aunque esas líneas de producción hayan surgido en los años 70 en el ámbito específico del feminismo, el contexto actual es parecido y que esa teoría sigue vigente.

Lacy explica que hacer entonces del artista el medio de expresión de todo un grupo social puede considerarse un acto de profunda empatía⁴². Donde no existen criterios fijos para afrontar los problemas sociales más urgentes, solo podemos contar con nuestra propia capacidad para sentir y ser testigos de la realidad que nos circunda. Según ella, esta empatía es un servicio que los artistas ofrecen al mundo. Para convertirlo en medio de expresión, Susanne Lacy concibe al artista como experimentador, informador, analista y activista. Considero situarme en mi producción entre los conceptos de artista experimentador e informador, por lo cual me interesaré principalmente en esas definiciones. Hablando del artista experimentador, Lacy sugiere tomar en cuenta « la capacidad de mediación e interacción que los artistas visuales pueden aportar a la agenda pública, valorando

⁴² Me parece interesante definir la palabra empatía para entender mejor la cita de Lacy. El término empatía fue creado en alemán (“sentido desde el interior”) por el filósofo Robert Vischer para referir a la empatía estética, el modo de relación de un sujeto con una obra de arte que permite acceder a su sentido. La palabra fue después reutilizada en filosofía del espíritu por Theodore Lipps para designar el proceso por el cual “un observador se proyecta en los objetos que percibe”. Más tarde, Lipps introdujo la dimensión afectiva que heredara nuestra concepción moderna: la empatía como mecanismo que por la expresión corporal de un individuo en un estado emocional dado provocaría de manera automática este mismo estado emocional en el observador. Así pues, la empatía describe la capacidad intelectual de una persona de vivenciar la manera en que siente otra persona; ulteriormente, eso puede llevar a una mejor comprensión de su comportamiento o de su forma de tomar decisiones. Es la habilidad para entender las necesidades, sentimientos y problemas de los demás, poniéndose en su lugar, y responder correctamente a sus reacciones emocionales.

cómo estas capacidades les permiten relacionarse con públicos más amplios. En aquellas obras que tienen lugar, en un sentido amplio, dentro del dominio de la experiencia, el artista penetra en el territorio del otro y presenta sus observaciones sobre la gente y los lugares a través de un informe que procede de su propia interioridad. De este modo se convierte en un medio para la experiencia de otros, y la obra en una metáfora de dicha relación»⁴³.

En cuanto al artista como informador: « en el papel de informador, el artista no se centra sencillamente en la experiencia sino en su reelaboración, una recapitulación que supone narrar una situación : reúne toda la información posible con el fin de hacerla accesible a otros. Llamamos nuestra atención sobre algo. Algunos artistas meramente reflejan lo que existe sin asignarle valor alguno y hay quienes informan, ejerciendo una selección mas consciente de la información»⁴⁴.

Lucy hace énfasis en las capacidades intuitivas, receptivas, experimentadoras y observadoras del artista. Así, el artista público comparte sus experiencias del cotidiano con la gente, su manera de informar a la gente sobre algún problema o algún acontecimiento es a través de la obra de arte público. El artista público transforma su experiencia y sus preocupaciones personales en públicas, las vuelve generales al presentarse en el espacio público. La pieza de arte público se convierte en una manera de llamar la atención de la gente sobre algún hecho y tal vez de generar cambios de comportamiento de su parte.

Apoyando esa idea de empatía, de que el artista a través de su producción puede comunicar una sensación y provocar que la gente se identifique, Lucy Lippard escribe: « Aquellos de nosotros que actualmente vivimos en una gran ciudad nos vemos enfrentados a un enorme espejo siempre que salimos al exterior. Nos refleja a nosotros y a quienes, como nosotros, vivimos en un mismo territorio. A menudo, nuestras apariencias y nuestras vidas difieren, pero no podemos mirarnos en el espejo sin ver también el resto»⁴⁵. Efectivamente, en los proyectos de arte urbano donde la vida y el arte son uno mismo, hay una preocupación por

⁴³ Citada por Paloma Blanco, ob.cit, p.33

⁴⁴ Ibidem, p.34

⁴⁵ Lippard, Lucy, art.cit., nota 37, p.59

los problemas cotidianos que están latentes pero que se viven naturalizando día con día. Vivir en la ciudad provoca cierto tipo de resignación ante modos de vida difíciles. Uno tolera situaciones extremas como vivir agresiones físicas o verbales, estar en contacto directo con la miseria, sin tener consciencia de ello o sin hacer nada para cambiarlas. Parece entonces que ya no hay problemas, que es el estado normal de las cosas y que no se puede hacer nada. El artista público, a través de sus observaciones y su producción significa que comparte las mismas sensaciones que los demás, pero que se puede incidir, aunque sea metafóricamente, en las problemáticas. El primer paso es hacerlas visibles y denunciarlas. Esta preocupación del arte público tiene que ver con el habitar, con ocupar un lugar y mirar alrededor. Se siente entonces la necesidad de dejar constancia de lo que se está viendo, pero también de lo que nos gustaría ver en nuestro entorno. Lippard subraya:

El artista es o debería ser generoso. Pero solo pueden dar lo que reciben de sus fuentes. Creyendo como creo que la conexión con el lugar es un componente necesario y fundamental para sentir de un modo cercano a la gente, a la tierra, me pregunto qué lograría hacer posible que los artistas « devolvieran » los lugares a las gentes que hace tiempo que no los ven. Las alternativas tienen que surgir orgánicamente a partir de las vidas y las experiencias de los artistas. Y no lo harán a menos que quienes están explorando estos nuevos territorios creen un amplio conjunto de opciones. El artista debe participar en el proceso tanto como dirigirlo, tiene que « vivir allí » de algún modo : físicamente, simbólicamente o empáticamente⁴⁶.

El artista requiere estar inmerso en su entorno para poder ser testigo de sus problemáticas y para poder compartir su experiencia de los demás. El arte público no puede surgir de una vivencia aislada en un taller, surge de la vivencia compartida del entorno. Solo de esa vivencia pueden concebirse propuestas

⁴⁶ Ibidem, p.71

relevantes, que partan de lo personal para llegar a lo público. De esa manera, el arte se vuelve una práctica de diálogo e intercambio, un proceso creativo que cataliza la reclamación y la reapropiación del lugar, de la expresión individual para la construcción de la comunidad, entendida como el respeto de cada individuo como parte de un grupo, con una identidad propia y colectiva, reafirmando los puntos comunes entre miembros de un mismo grupo social.

A modo de ejemplo de artista interesada en la relación entre privado y público, hablaré de la obra de Sophie Calle. En toda su obra se encuentra un ir y venir incesante entre personal y colectivo, íntimo y público, adentro y afuera. Analizaré principalmente dos obras suyas : *Les Dormeurs* realizada en 1979 (Fgs. 7 y 8) y *Prenez soin de vous* del 2007 para la Bienal de Venecia (Fgs. 9, 10 y 11).

En la obra *Les Dormeurs* (Los Durmientes), Sophie Calle invitó a desconocidos a que subieran a su casa a descansar unas horas, con el objetivo de ocupar constantemente su cama durante ocho días. Se ponía a conversar con sus visitantes, les leía cuentos, los observaba durmiendo, apuntando cada información, cada gesto de la gente. Tomó fotos de cada persona que se quedó a dormir en su cama. Calle cuenta : "Pedí a algunas personas que me proporcionaran algunas horas de sueño. Venir a dormir a mi lecho. Dejarse fotografiar. Responder a algunas preguntas. Mi habitación tenía que constituir un espacio constantemente ocupado durante ocho días, sucediéndose los durmientes a intervalos regulares. La ocupación de la cama comenzó el uno de abril de 1979 a las 17 horas y finalizó el lunes 9 de Abril de 1979 a las 10 horas, 28 durmientes se sucedieron. Algunos se cruzaron(...) un juego de cama limpio estaba a su disposición (...) no trataba de saber, de encuestar, sino de establecer un contacto neutro y distante. Yo tomaba fotos todas las horas. Observaba a mis invitados durmiendo."



Fg.7

Sophie Calle, *Les Dormeurs*, 1979



Fg.8

Detalles de la exposición



Fig. 9.



Fig. 10.

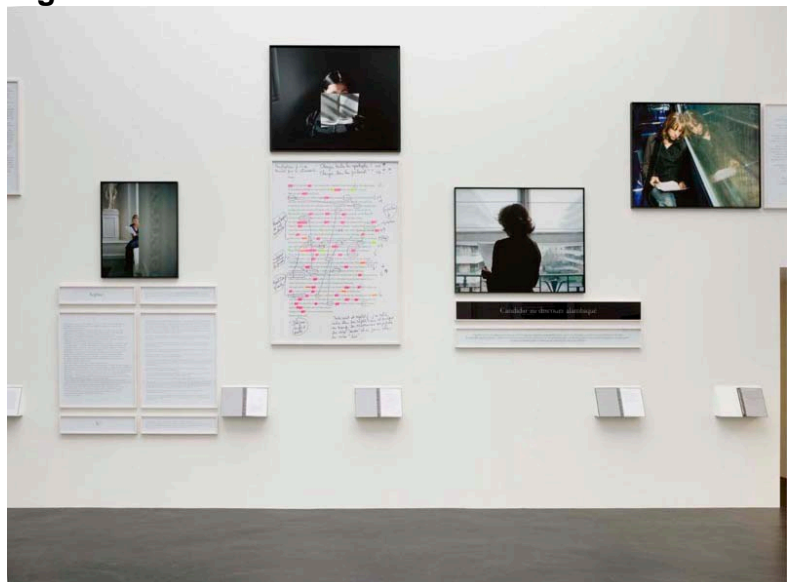


Fig. 11. Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, 2007

El hecho de abrir lo más íntimo de su casa a desconocidos tenía como objetivo borrar las fronteras entre la propiedad individual y lo colectivo. Ofrecía su cama y recibía en contraparte el acto muy íntimo de dormir. Se creó un intercambio intenso con las personas que quisieron subir a su cuarto, aunque fueran totalmente extraños. « Lo que me gustaba era tener en mi cama gente que no conocía, de la calle, que no sabía lo que hacían, pero que a mi me daban su parte más íntima, (...) ver como dormían ocho horas por la noche, como se movían, si hablaban, sonreían. Esta gente no sabía quién era ni qué hacía...".

En vez de llevar su intimidad al espacio público, Calle trajo lo público a su privacidad.

En *Prenez soin de vous* (Cuidese) se realizó otra dinámica de retroalimentación entre privado y público. El proceso de la obra empezó cuando Sophie Calle recibió un correo electrónico de ruptura, que terminaba por las palabras « Prenez soin de vous ». Sophie Calle cuenta : « Recibi un mail de ruptura. No supe contestar. Era como si no me estuviera destinado. Se acababa por la palabra: « Cuidese ». Tome esta recomendación al pie de la letra. Pedi a 107 mujeres, escogidas por su oficio, que interpretaran la carta de manera profesional. Analizarla, comentarla, jugarla, bailarla, cantarla. Disecarla. Agotarla. Entender por mi. Contestar en mi lugar. Una manera de tomar el tiempo para cortar. A mi ritmo. Cuidarme ». Mandar el correo a 107 mujeres desconocidas fue otra manera de exponer su intimidad, su propia tristeza, su impotencia frente a esa ruptura. Expuso lo más profundo de su ser, su desesperación a personas extrañas, esperando que le devuelvan su fuerza. De las respuestas que recibió, Calle hizo una instalación en un museo, exponiendo los diversos análisis del correo, convirtiendo nuevamente ese asunto privado en público, poniendolo ante la mirada de un público todavía más amplio. Un comentario sobre esa exposición dice

« este camino – del desamparo de un abandono a la exposición pública, de la soledad a una comunidad de voces y miradas – ilustra perfectamente el proceso de Sophie Calle. En el corazón de su obra, siempre encontraremos esta ida y

vuelta entre el arte y la vida, si mismo y el otro, que lo hace un verdadero diálogo y no una simple exhibición narcisista. Lo que se presentaba al principio como relevando de lo íntimo, de lo más propio al artista, de su excepción, se vuelve así una manera de anonimato, de colectivo, donde cada uno podra reconocerse e identificarse ».

En la misma dinámica que Sophie Calle, y retomando los conceptos previamente expuestos, me baso en mi intimidad, en mi propia experiencia de vida en la ciudad para producir piezas de arte público. El espacio de mi cotidianidad, el lugar donde habito y siento es donde el arte se vuelve una táctica, una manera de digerir y transformar experiencias cotidianas, una práctica de apropiación de espacios en la búsqueda de una identificación de parte de los demas.

III. Cinco propuestas de arte público en la Ciudad de México.

Como se mencionó, abordar una megalópolis como la Ciudad de México no es tarea fácil, sobre todo cuando uno pretende apropiársela e intervenirla. Es imposible tener una visión global del Distrito Federal, es demasiado extenso y diverso. Uno va conociéndolo zona por zona, ambiente por ambiente pero nunca teniendo una sensación general como se puede tener de ciudades más pequeñas. A los extranjeros que visitan el país no les gusta quedarse mucho tiempo en el DF por su tamaño, su gente, su caos. Se tiene la imagen de una jungla urbana indomable, altamente contaminada, donde reina la violencia y donde el ritmo de vida es infernal. En pocas palabras, una ciudad imposible de habitar. Por haberla conocido antes, yo no tenía esa sensación al llegar a la Ciudad de México para estudiar y vivir. Solo recordaba fragmentos de viajes pasados, pero siempre con una sensación agradable y con una curiosidad enorme por conocerla a fondo.

Así que durante los dos años del Posgrado en Arte Urbano aprendí a descubrir la Ciudad de México, a circular en ella, tratando de entender sus mecanismos, sus movimientos. Caminé en la ciudad, miré a la gente, tomando a veces la distancia del observador y otras veces mezclándome al flujo incesante de habitantes. Experimenté una serie de sensaciones muy diversas, de goce, de enojo, de plenitud o de desesperación. De esa vivencia surgieron piezas de arte público, algunas colectivas y otras individuales, todas fruto de mi experiencia directa de la ciudad.

Es importante subrayar, hablando de experiencia, que soy extranjera. Vengo de otro país, de otra cultura, otro idioma y otras costumbres. Como lo mencioné en el primer capítulo, según Edward Hall: « la gente de diferentes culturas no solo habla diferentes lenguajes sino, cosa probablemente más importante, habitan diferentes mundos sensorios ». Explica que se puede pensar que es la experiencia lo que todas las personas comparten y que siempre es posible en cierto modo soslayar lengua y cultura y remitirse a la experiencia para llegar hasta otro ser humano. Esta creencia acerca de la relación del hombre con la experiencia se basa en las suposiciones de que, cuando dos seres humanos son sometidos a la misma

experiencia, virtualmente entran los mismos datos en los dos sistemas nerviosos centrales y los dos cerebros los registran del mismo modo. Analizar la proxémica nos aclaró que cuando dos personas son originarias de culturas diferentes, su percepción de las experiencias es muy diferente y que eso puede llevar a malentendidos o incomprendimientos. Mi experiencia de la Ciudad de México no se puede desprender de mis orígenes y de mi mundo sensorio y lo que pueda sentir en algunas ocasiones como agradable o muy molesto será percibido de manera diferente por un nativo del Distrito Federal. Cabe mencionar también que además de ser extranjera, de tener como base una cultura específica, soy del mar, de los montes, del aire y del horizonte, donde uno goza de un espacio sin límite. El traslado a ciudades superpobladas como París y actualmente la Ciudad de México para estudiar y vivir representó un cambio importante en cuanto a mi manera de vivir y a mi percepción del espacio. En París como en la Ciudad de México siento mi espacio limitado, me siento encerrada entre los edificios, entre la gente, en el Metro. Siento que me falta espacio, me falta aire, campo para moverme.

Algunas veces esa sensación de opresión llega a dominar, la sensación de no poder moverme, de tener que controlarme para no gritar o salir corriendo. Fue a partir de esta experiencia que llegué a los conceptos de *espacio crítico* y *distancia íntima*, entendiendo algunas razones de mi malestar en esta ciudad superpoblada. El concepto de distancia íntima puede parecer extemporáneo considerando la época en que fue inventado pero creo que nunca fue tan de actualidad como hoy, cuando las megalópolis tienen una concentración exagerada de habitantes que tienen que convivir y transportarse a diario. Hay que aprender a aguantar esas condiciones de vida específicas, pero a veces, uno entra en crisis, sintiendo claustrofobia, angustia relacionada a la falta de espacio, estrés, hasta depresión. En mi caso cuando llega la crisis, cuando siento mi distancia íntima invadida, es cuando me surgen proyectos. Como productora de arte público, cada experiencia puede ser fuente de una nueva intervención en el espacio público, sobre todo cuando se repite, cuando se vuelve parte de mi cotidianidad y cuando siento que es una sensación compartida por mucha gente. En esos momentos, siento que el arte público es la mejor herramienta para externar una sensación, para

materializar y trascender una experiencia personal convirtiéndola en pública. Ya se hablo de la importancia de la experiencia personal como génesis de la obra y como intermediario entre lo personal y lo público para las artistas feministas de los años 70. En efecto, siento que además de ser extranjera, el hecho de ser mujer me vuelve mas sensible a mi entorno y convierte cada experiencia en un acontecimiento importante. Cada pieza relata de manera distinta mi vivencia de la ciudad, reclamando un poco más de espacio, materializando mi burbuja protectora, en un intento de comunicación y de expresión en el espacio público.

En el marco de esta investigación, analizaré cinco piezas de arte público que realicé en diferentes ambientes y lugares, la mayoría en el espacio público de la Ciudad de México. La primer pieza que se va a abordar es *Opresión*, un performance realizado en febrero del 2008 en la vitrinas de la estación Centro Médico del Metro de la Ciudad de México (Fgs. 12 a18). La segunda se llama *Traje de supervivencia*, fue una instalación performática, realizada en octubre del 2008 en la colonia Condesa del Distrito Federal (Fgs 19 a 24). La tercera es *Burbuja*, otro performance realizado en mayo del 2008 en las calles de la Ciudad de México (Fgs. 25 a 29). La cuarta pieza es *El Nido*, instalación realizada en diciembre del 2008 en la Reserva de Peñas Cargadas en Real del Monte, Hidalgo (Fgs 33 a 38), y la ultima se llama *Hazte pa'tras*, performance realizado en el metro de la Ciudad de México en junio del 2009.

Antes de entrar al análisis detallado de cada propuesta, me parece interesante abordar la cuestión del performance porque todas las piezas que produje fueron por medio de este modo de expresión. Paloma Blanco explica : « el performance sigue en parte las consignas sobre desmaterialización de la obra que había impuesto el conceptual, pero incorporara a su vez cuestiones absolutamente claves como la presencia, comprometiendo la corporeidad del artista, y ocasionalmente del público, en la ejecución misma de la obra »⁴⁷. Antes de llegar a México, nunca me había llamado la atención el performance, no por

⁴⁷ Blanco Paloma, ob.cit., p.42

desconsideración o falta de interés sino porque no había sentido la curiosidad de expresarme de esa manera. Así que nunca fue una voluntad consciente usar exclusivamente este modo de expresión en mi producción aquí, sino una necesidad. Porque todo parte de una experiencia corporal, de una sensación sobre todo física de falta de espacio. Mi cuerpo es el que siente, es el receptáculo de mi vivencia en la ciudad. A través de mi propio cuerpo surge el malestar por la escasez de espacio y nace el proceso creativo de las piezas que voy a producir. Por esta razón siento la necesidad de informar y compartir esa experiencia de nuevo a través de mi propio cuerpo, que se convierte a la vez en receptor y en emisor.

1. OPRESION

En una megalópolis como la Ciudad de México, el transporte público y más precisamente el Metro es una herramienta extraordinaria para moverse de un punto a otro. Además de ser accesible a toda la población, el Metro permite llegar rápida y fácilmente a la escuela, al trabajo, a la casa. Las cosas se vuelven menos idílicas cuando, a la hora pico, uno experimenta la desagradable sensación de estar comprimido con decenas de personas desconocidas abajo de la tierra, tratando de encontrar aire y un poco de espacio. Por muchos aspectos, viajar en el metro de la Ciudad de México es una experiencia interesante a nivel de sensaciones. Utópico es pensar que uno puede descansar o relajarse al subir al metro al principio o al final de su jornada. Utópico también es querer aislarse y escuchar su propia música, en un intento de gozar del momento, cuando pasan vendedores ambulantes de discos subiendo al máximo el volumen de sus bocinas, escupiendo « música » de todos los géneros y épocas, recordándonos que además de transportarnos, el metro es también un espacio comercial. En el viaje de regreso a casa, además de música, uno puede comprar mapas, tijeras, libros, juegos, chicles, pastillas, pinzas para depilar, alfileres, lamparitas, lentes, pilas, DVDs, cortauñas y toda una gama de productos que da la sensación de estar en un tianguis subterráneo y en movimiento. El metro es un escenario

constantemente cambiante que puede provocar una gama variada de sentimientos, y que en lo personal me provoca la mayoría de las veces una sensación de opresión y de exasperación. Cuando, con unos compañeros, nos propusimos intervenir las vitrinas de la estación Centro Médico del metro bajo la pregunta « ¿Cuál es mi experiencia de la Ciudad de México y del transporte colectivo ? », surgió *Opresión*, un performance que realicé varias veces durante el mes de febrero del 2008. Cada participante disponía del espacio de una vitrina de la estación Centro Médico para realizar su pieza, ocupandolo en función del propósito de su intervención. Decidí recrear en la vitrina el escenario del metro como yo lo percibo, creando un ambiente frío e impersonal, con telas negras y siluetas blancas. Las siluetas blancas representaban la masa anónima de usuarios del transporte colectivo, toda la gente que uno cruza una vez en su vida en el metro y que nunca más vuelve a ver. Quería neutralizar la personalidad propia de la gente, para convertirla en el ser anónimo que se desplaza por la ciudad como una sombra, sin nombre, sin historia. Colgué unas máscaras blancas en el espacio de la vitrina, para subrayar la sensación de anonimato y para recordar el papel que reviste la gente en el espacio público, como lo explica Manuel Delgado :

De la inmensa mayoría de esos urbanitas no sabemos casi nada, puesto que gran parte de su actividad en los espacios por los que se desplazan consiste en ocultar o apenas insinuar quienes son, de donde vienen, adonde se dirigen, a que se dedican, cual es su ocupación o sus orígenes o que pretenden. El sentimiento de vulnerabilidad es, precisamente, lo que hace que los protagonistas de la vida pública pasen gran parte de su tiempo escamoteando u ofreciendo señales parciales o falsas acerca de su identidad, manteniendo las distancias, poniendo a salvo sus sentimientos y lo que toman por su verdad. ⁴⁸

⁴⁸

Delgado Manuel, ob.cit., nota 4, p.13



Fig. 12 *Opresión*, performance, 2008

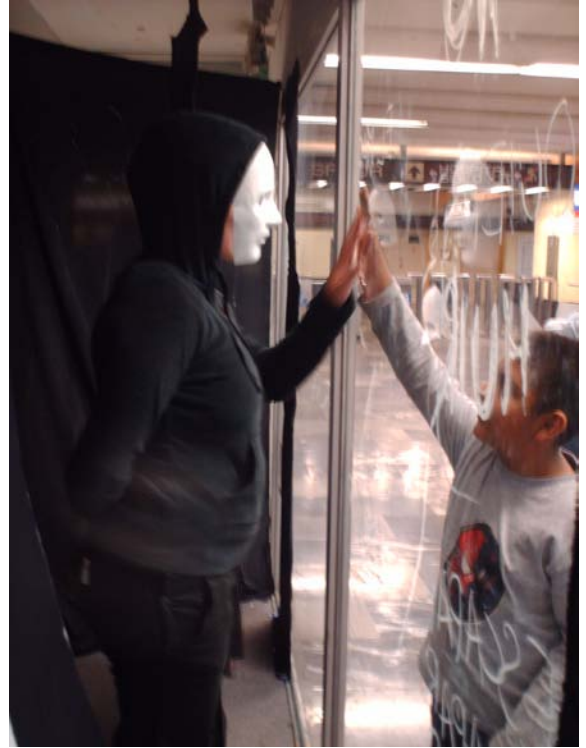


Fig. 13.



Fig. 14.



Fig.15.



Fg. 16.



Fg. 17.



Fg. 18.

Opresión tomó lugar en el marco mismo del contexto que quise expresar, en un pasillo de la estación Centro Médico extremadamente transitado por estar en el cruce de varias líneas. Al cambiar de línea, todos los usuarios pasan por esas vitrinas, otorgándome una gran visibilidad y un gran impacto en la gente. Realicé el performance varias veces al día durante unas semanas, siempre a la hora pico para abarcar a un máximo de público y para poner mi propuesta en su contexto. Esta pieza se dirigió a todos los usuarios del transporte colectivo que transitaban por las vitrinas, con el afán de comunicar una sensación personal convirtiéndola en pública, buscando crear cierta identificación de parte de la gente.

El performance se desarrolló en varios momentos, creando una narratividad que se repetía varias veces, como un ciclo eterno.

Encerrada en la vitrina, vestida de negro con una máscara blanca como las que colgaban, empezaba quedándome inmóvil y observando a la gente pasando, como testiga de mi propio performance, inmersa en el entorno anónimo de la vitrina y retomando un concepto de Manuel Delgado, volviéndome « invisible » :

El Hombre Invisible deviene metáfora perfecta del hombre público, que reclama una invisibilidad relativa, consistente en ser « visto y no visto », ser tenido en cuenta pero sin dejar de ocultar su verdadero rostro, beneficiarse de una « vista gorda » generalizada, que alardea de ser quien es sin ser incordiado, ni siquiera interpelado por ello ; que quiere recordar que está, pero que espera que se actúe al respecto como si no estuviera.⁴⁹

Poco a poco empezaba a mover mi cabeza de izquierda a derecha, de manera muy lenta, siguiendo de la mirada a la gente, hasta que se de cuenta que pasaba algo en el espacio de la vitrina. Pasando de observadora a observada, seguía moviéndome saliendo de atrás de las telas para que el público pueda ver que había una persona entre las siluetas inmóviles. Captando cada vez más miradas, me volteaba hacia el fondo de la vitrina, dándome cuenta que con mi ropa negra y la máscara blanca, formaba parte de la masa anónima, un ser más encerrado en

⁴⁹ Ibidem, p.17

un ciclo infernal, otro de los « protagonistas de esa sociedad dispersa y multiple, que se va haciendo y deshaciendo a cada momento, que son personajes sin nombre, seres desconocidos o apenas conocidos, que protegen su intimidad de un mundo que pueden percibir como potencialmente hostil, fuente de peligros posibles para la integridad personal»⁵⁰.

Quitándome la ropa negra, empezaba a recobrar mi personalidad, a salir de lo blanco y negro para ser yo de nuevo. Pero la sensación de opresión no me dejaba. El hecho de encerrarme en la vitrina tuvo varios significados paradójicos. Creando un espacio protector, una especie de burbuja a mi alrededor, también era sinónimo de encerramiento, metáfora de la opresión que siento en la ciudad y en el transporte público. Durante todo el performance, jugaba con la máscara, quitándomela para liberarme del anonimato y poniéndomela de nuevo para protegerme de las miradas, creando otra distancia visual con el público. Me ponía a escribir sobre el vidrio palabras como « Quiero escapar », « Quiero huir », me aventaba contra la vitrina en un intento desesperado de salir. Después de unos minutos de performance, escribía « Ahora voy a escapar » y me ponía en el piso en posición de descanso, como si me pusiera a dormir, el sueño siendo el último intento de huida, un momento en que uno puede escaparse del cotidiano, correr y volar...

Opresión fue uno de mis primeros performance en la Ciudad de México, y logré crear un momento de convivencia interesante. Por su visibilidad, el momento en que lo realicé y los materiales empleados, la pieza tuvo un gran impacto entre la gente que pasaba. Muchos transeuntes se paraban, esperando que se acabara el performance, comentando la acción. Se pudo percibir que algunos usuarios se identificaron al verme encerrada en la vitrina, como reflejo de su propia situación. Funciono el traslado de lo privado a lo público, expresando una sensación compartida de encerramiento y de falta de expresión. Reclamando más espacio, materializando mi distancia íntima, buscaba una toma de consciencia en cuanto a la falta de espacio en la ciudad y en cuanto a las condiciones de vida ciudadinas. Al

⁵⁰ Ibidem, p.13

final de cada ciclo del performance, varias personas aplaudían, lo que me hizo sentir que comuniqué mi experiencia y que el público se la apropió.

2. TRAJE DE SUPERVIVENCIA

La intervención *Traje de Supervivencia* (Fgs. 19 a 24) fue uno de los proyectos ganadores de la convocatoria Arte en Vía que se realizó en octubre del 2008. Se convocaban proyectos de arte urbano y arte público que llamaran la atención de los habitantes de la Ciudad de México sobre los accidentes viales. Aproveche para proponer un proyecto que correspondiera a la convocatoria y que siguiera la línea de mi producción para esta investigación.

Los organizadores querían crear consciencia en la gente pero sobre todo en los automovilistas sobre su responsabilidad al momento de manejar. Todos conocemos el peligro que corre cualquier peatón o ciclista al transitar en la Ciudad de México, cuando muchos automovilistas y conductores de camiones no respetan los semáforos. Mantenerse a salvo es un verdadero reto diario y uno se siente pequeño y frágil frente a la masa de coches y camiones. Todos tuvieron por lo menos un susto al cruzar una avenida sintiéndose expuestos a cualquier accidente por la irresponsabilidad de un conductor. Un amigo siempre me repite al cruzar una calle « Correle, porque sino, nos atropellan ! », reflejando la tensión que puede sentir frente a los coches. El peatón vive con una sensación perpetua de peligro, porque no se respetan su cuerpo y su espacio. A partir de mi propia experiencia como peatón en la Ciudad de México, y para llamar la atención de la gente sobre ese problema, hice un traje de supervivencia que dejaba a disposición de la gente para que se lo pueda poner al cruzar la calle. El traje era de color blanco, para que resalte en medio de tantos colores y asfalto. Lo rellene de espuma, para crear un caparazón de protección que pueda aguantar un empujón. En algunas partes del traje escribí « Cuidado, dejame pasar », dirigiendome a los automovilistas. Construí dos pórticos que coloqué en cada lado de la calle, con un cartel que decía « Protección para cruzar. Ponte el traje para cruzar la calle y enganchalo en el pórtico del otro lado».



Fg. 19.



Fg.20.



Fg. 21. *Traje de supervivencia, instalacion-performance, 2008*



Fig. 22.



Fig. 23.



Fig. 24.

Además de dejar el traje a disposición de la gente, yo me lo puse varias veces durante el mes de exposición, convirtiendo la pieza en una instalación-performance.

El lugar en que realice la acción era un cruce muy transitado por estar a una cuadra de la avenida Insurgentes, a la hora pico no paraban de pasar coches. Vestida con el traje, me ponía a cruzar varias veces la calle, dando vueltas durante un tiempo indefinido, tratando de llamar la atención de un máximo de gente, principalmente de automovilistas. A veces cruzaba de manera muy lenta, para manifestar que me sentía protegida y que no necesitaba correr para evitar un accidente. Cruzaba sin poner toda mi atención a los coches, reclamando el derecho de poder caminar sin estar todo el tiempo pendiente de la acción de los conductores. Otras veces cruzaba brincando, expresando mi tranquilidad, disfrutando del paseo. Por estar relleno de espuma, el traje realmente me hacía sentir protegida, creando una distancia con los coches y los demás peatones. Aunque el tema de base haya sido diferente, como en *Opresión*, se trató de materializar una protección, pedir un poco de respeto a nuestro espacio propio. Indirectamente, fue otra manera de reclamar nuestra distancia íntima, recrear nuestro espacio crítico para poder sobrevivir en la ciudad.

Se logró un gran impacto entre los automovilistas, porque cada vez que se ponía rojo el alto, me ponía a caminar adelante y entre los coches, provocando la reacción de la gente. Varios me tocaron el klaxon, unos me insultaron cuando caminaba lento, otros me hicieron señales positivas.

Creo que también fue positiva la reacción de los peatones. La mayoría de ellos solo se paraba a leer el cartel cuando el traje estaba enganchado, y dos personas se atrevieron a ponerse el traje para cruzar. Aunque solo haya leído el cartel y observado el traje, la gente entendió el propósito de la intervención, pues a todos nos concierne el problema. Cuando yo tenía el traje puesto, mucha gente me felicitó, la gente grande decía que era una muy buena idea, que los coches tenían que respetar más nuestro espacio de peatón. Fue una experiencia muy constructiva.

3. BURBUJA

En la *Dimensión Oculta*, Edward Hall explica que existe una serie de campos físicos y culturales que rodean al hombre en función de sus relaciones con los demás. Muchas veces, estando en el transporte público o en la calle con esa sensación de opresión y de falta de espacio, tengo ganas de aislarme, de poder materializar un caparazon que me otorgue más espacio, para respirar y relajarme por un momento. En esos momentos, me imagino un tipo de estructura a mi alrededor que podría ponerme y quitarme en función de las situaciones, un campo para aislarse que cada persona podría tener a su disposición cuando desea un poco de tranquilidad y privacidad en el espacio público. De esta experiencia casi cotidiana surgió la pieza *Burbuja* (Fgs. 25 a 29) , un performance en forma de recorrido que realicé en varios puntos de la Ciudad de México en mayo del 2008.

Construí una esfera con un esqueleto de metal para que se pueda abrir y cerrar fácilmente y que no sea muy pesada al momento de cargarla. Forre la esfera de tela blanca semi transparente, para que se pueda tener una visibilidad del interior de la burbuja desde afuera. Quise construir yo misma la esfera, diseñándola, buscando los materiales, doblando y soldando el metal, cosiendo la tela, ajustando la forma. Fue un proceso importante porque de nuevo materialice mi espacio propio, cree mi caparazon, mi membrana de protección, la volví física y concreta.

Es importante notar la omnipresencia del blanco en mis tres primeras piezas. Aunque haya sido de cierta manera inconsciente al momento de escoger los materiales, creo que la presencia del blanco remite a una necesidad de tranquilidad, de pureza. Nada queda blanco en la ciudad, todo se ensucia, se pisa. El blanco es una oposición al ruido visual, a todos los colores de los anuncios, de los coches, de los edificios, un momento de descanso para la vista en medio de un universo tan mezclado de formas y colores. La burbuja blanca remite a la sensación de intimidad, a una necesidad o un recuerdo de protección.

Por las mismas razones, siento que el uso del blanco fue una estrategia inconsciente para destacar del fondo, para llamar la atención del transeúnte.



Fig. 25. *Burbuja, performance, 2008*



Fig. 26.



Fig. 27.



Fig. 28.



Fig. 29.

Burbuja fue una pieza muy intimista y pública a la vez. Con la intención de poder aislarme en el momento en que lo desee en medio del espacio público, efectué un recorrido en la ciudad, cargando mi burbuja. Caminé por las calles de mi zona, por puentes impersonales, por lugares de tránsito. Cuando me sentía cansada, o con ganas de reclamar un poco de espacio, me ponía en la burbuja, entrando a mi propio universo, aislándome pero quedandome en el espacio público. Efectué la acción en la calle, en diferentes puntos que llamaron mi atención. Esta pieza se dirigió a todos los transeúntes, automovilistas o peatones que me pudieron ver. Lo que buscaba con esa acción era llamar la atención de la gente sobre la falta de espacio propio en esa ciudad superpoblada. Compartir una sensación propia, concretarla efectuando la acción y presentandome ante todos.

A nivel de sensaciones, me sorprendió sentirme tan tranquila estando adentro de la esfera. Realmente logré construir un espacio donde descansar, sentirme a gusto estando en el espacio público. La dinámica de *Burbuja* se puede aparentar a una obra de Michael Webb, *Cushicle* que realizó en 1966 (Fgs 30, 31 y 32). Michael Webb formaba parte de la agencia inglesa de arquitectos ARCHIGRAM. Los integrantes de esa agencia estaban interesados en la arquitectura experimental y tenían una visión novedosa del concepto de ciudad y de urbano. En el marco de las investigaciones de ARCHIGRAM, Michael Webb desarrolló una serie de propuestas sobre arquitectura móvil y modular, de las cuales *Cushicle* es un ejemplo importante. Reduciendo al extremo el concepto de arquitectura móvil, Michael Webb diseñó una unidad de vivienda móvil para una persona. Con una estructura inflable y transportable, la unidad contenía todas las herramientas necesarias a la vivencia y a la comodidad que una persona necesita, como un lugar para descansar, comida, bebida etc. Michael Webb recreó el espacio mínimo de una persona, volviéndolo portátil y nómada y revolucionando el concepto de arquitectura y vivienda. En un segundo tiempo, Webb creó otra estructura que permitía conectar las células entre ellas, para que dos personas puedan compartir su espacio o para crear comunidades de viviendas.



Fg.30.



Fg.31.



Fg.32. Michael Webb, *Cushicle*, instalacion, 1966

En *Cushicle* como en mi pieza *Burbuja*, la idea es que cada habitante pueda gozar de un espacio propio en el espacio público, para sentirse a gusto, aislarse por momentos del caos, para cohabitar con los demás en un ambiente personal.

En cuanto a la recepción del público, siento que la gente se quedó bastante sorprendida por verme metida en la burbuja, presenciando un acto insólito en medio del espacio público. Lo que siempre busco al presentarme en el espacio público es generar un cuestionamiento, una sensación de sorpresa. Lo esencial no es que la gente entienda perfectamente el propósito de la obra, sino que se la apropie, que se identifique con un elemento de la pieza y que siga su camino con nuevas impresiones y dudas. Nunca se puede saber lo que el público recibe de las obras, que sean tradicionales o propuestas más conceptuales. Lo importante cuando uno presenta su pieza, es la intención de compartir con el público, pero cada persona interpreta las obras en función de su historia, sus conocimientos o su sensibilidad. Al presentar *Burbuja*, sabía que la reacción más frecuente iba a ser la sorpresa, tal vez el asombro o la incompreensión pero espero que cada persona que me vió se fue con nuevas preguntas. Una manera de enterarse de las impresiones del público podría ser a través de algún tipo de encuesta que otra persona realizara durante y después del performance, preguntando a la gente lo que le pareció, lo que sintió o entendió.

4. EL NIDO

La cuestión del público y de la visibilidad de las piezas de arte público se presenta al analizar la cuarta pieza de mi producción para esta investigación, *El Nido* (Fgs.33 a38), una instalación que realicé en la reserva ecoturística de Peñas Cargadas en Hidalgo, en diciembre del 2008. *El Nido* surgió de una dinámica inversa en comparación con las piezas anteriores, pero siempre en relación con la distancia íntima o el espacio crítico. Nos invitó la Escuela de Artes de Real del Monte, Hidalgo a producir piezas de sitio específico en la ciudad y sus alrededores. Me llamó la atención la presencia de una reserva ecoturística cerca de la ciudad, y decidí visitarla para iniciar el proceso creativo, con ganas de

producir una pieza en un entorno natural. Varios de los compañeros quisieron conocer el lugar y nos fuimos todos para descubrir ese ambiente específico. Por un malentendido, me perdí en la reserva y estuv' sola un largo momento, entre las rocas enormes y los árboles, con el viento como único ruido. Experimenté una sensación de angustia fuerte, ahora no por la cercanía sino por la ausencia de gente. Si en la ciudad la sensación de opresión domina, si angustia la falta de espacio, en la naturaleza ya no existen las diferentes distancias de la proxémica, nuestra burbuja explota sin límite, el espacio es infinito, tanto que llega a provocar la misma incomodidad como la superpoblación. Estando solo en la naturaleza, uno cambia de criterios, de automatismos, de referencias espaciales, se acerca más a un estado animal de supervivencia. Y estando sola en la naturaleza, sentí la necesidad de recrear mi distancia íntima, no para aislarme de los demás, sino como protección frente al vacío, como un espacio propio construido y cómodo, copiando a los pájaros que construyen un nido para proteger sus huevos y sus crías.

Busque un lugar para construir mi nido, aislado del viento, un lugar protector donde me sintiera cómoda. Una vez encontrado el lugar, a la manera de los pájaros empecé a recoger material en el bosque, ramas gruesas para la estructura, ramitas y paja para forrar el nido. Con la experiencia de la construcción de la esfera de metal, arme una estructura parecida para el nido, con lo que pude encontrar en el bosque. El lugar estaba en altura y tuve que bajar y subir muchas veces cargando las ramas, realizando un trabajo laborioso y metódico. Poco a poco se armó la estructura y en unas horas estuvo construido el nido, casi de las mismas dimensiones que la burbuja metálica. A través de ese proceso, me apropiaba del espacio, me sentía parte de esa naturaleza que en un principio me provocó miedo, sentí que me creaba mi propio espacio dentro de tanto vacío. Me quedé unas horas en el nido, descansando y disfrutando del sol, protegida, en mi burbuja. El nido se quedó en el lugar donde se contruyó, dejando huella de mi acción y de mi presencia, a disposición de los que quieran ocuparlo, seres humanos o animales. Se quedó una parte de mi intimidad abajo de esa roca.



Fg. 33. *El Nido*, performance, 2008



Fg. 34. Construcción del nido con materiales del lugar.



Fg. 35.



Fig. 36.



Fig. 37.

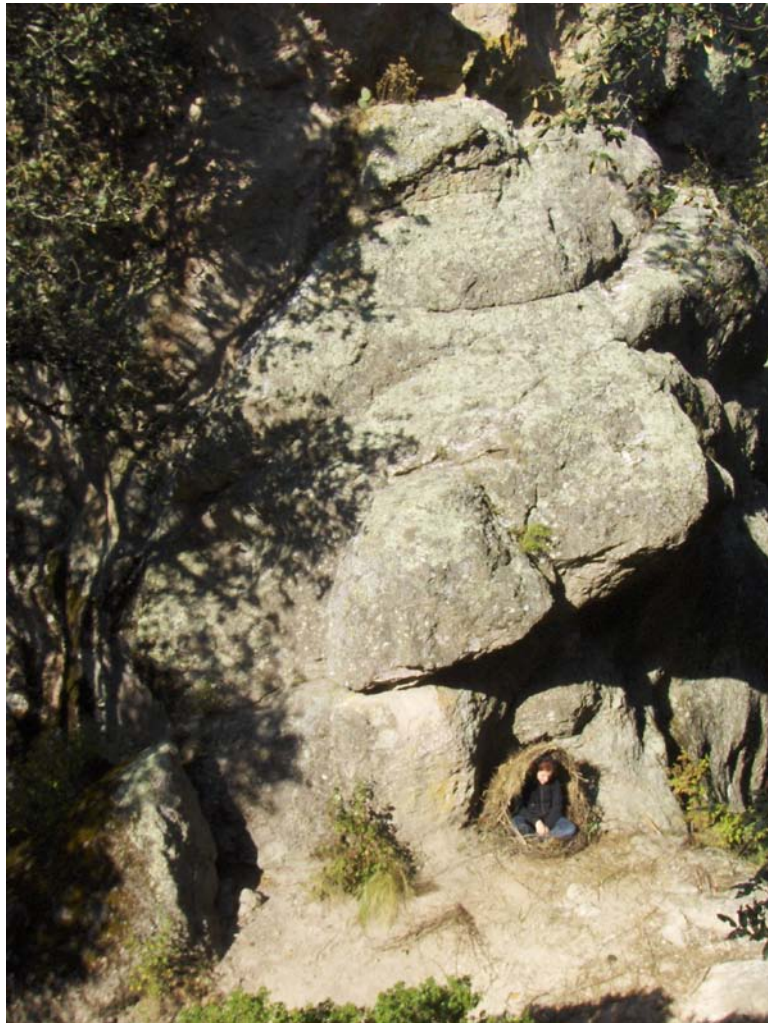


Fig. 38.

Aunque haya realizado *Burbuja* antes, siento que esas dos piezas se complementaron y me permitieron entender más mi proceso creativo.

Tal vez hubiera podido haber una segunda parte en esta pieza, si me hubiera construido un segundo nido pero en la Ciudad de México, en el marco mismo del caos y de la superpoblación, conectando ambos universos. Un artista belga, Benjamin Verdonck, usó el concepto de nido adaptandolo a la ciudad, retomando la dinámica de creación de un espacio propio en medio de lo urbano. Su pieza *Hirondelle / Dooi vogeltje / The Great Swallow*, una instalación-performance realizada en Birmingham en el 2008, consistió en construir un nido en la ciudad (Fgs 39 a 41). A 32 metros de altura, pegado a un edificio de oficinas, se construyó un nido de concreto y de materiales naturales. Se quedó a vivir una semana en su nido, reclamando un espacio propio donde expresarse y desarrollarse, recreando a su manera su distancia íntima.

Como lo mencioné anteriormente, la cuestión del público es interesante en cuanto a esta pieza. Por su ubicación, muy pocas personas podran verla. Como en la mayoría de las obras de Land Art, esta pieza solo tiene difusión a través del registro. Se tomaron fotografías durante todo el proceso de la obra, que es tan importante como el resultado. Por estar aislada del espacio urbano, esta pieza no tendrá un impacto directo sobre el público, es una pieza mas intimista, pero que forma parte integrante de la serie de piezas realizadas para esta investigación.



Fig.39. Benjamin Verdonck, *Hirondelle / Dooi vogeltje / The Great Swallow*, instalacion, 2008.



Fig.40



Fig. 41

5. HAZTE PA'TRAS

Esta última propuesta, también un performance, tuvo un desarrollo un poco complicado, lo que provocó que se quedara más como intento que como pieza concluida. Para cerrar el círculo de producción de la maestría y para abordar el concepto de *distancia íntima* o de *espacio crítico* desde otro punto de vista, pense en la pieza *Hazte Pa'tras*, que estuve desarrollando durante el último semestre de la maestría. Con el afán de reclamar, de una manera más metafórica, mi distancia íntima, construí un sensor de movimiento que materializara diferentemente mi burbuja protectora. Gracias a un circuito compuesto por un led, un fototransistor y un sistema de ampliación del sonido, se creó un sensor que al detectar los movimientos empezara a sonar. Se grabó una voz que decía « ¡Distancia íntima invadida ! », y combinada con un sonido de alarma, empezaba a sonar cada vez que se activaba el sensor por traspasarse cierta distancia. Se arregló la distancia de activación sobre 45 cm, que corresponde a la distancia íntima según Hall. Coloqué el sensor en un morral, para que la gente no supiera realmente de donde venía el sonido.

Efectué el performance en el metro de la Ciudad de México, a la hora pico en un vagón lleno de gente. Entré con el sensor activado que se puso inmediatamente a sonar. Y la sensación que experimenté fue lo contrario de lo que tenía previsto. La intención era materializar a través del sonido mi espacio crítico, hacer que al entrar a mi distancia íntima, la gente escuchara el sonido y se fuera para atrás. Otra vez activar mi membrana protectora. Pero lo que provocó la activación del sonido fue que todos los usuarios voltearan hacia mí, destruyendo totalmente la burbuja que me quise construir. Como se vio anteriormente, existen muchas maneras de invadir la distancia íntima del otro, y en vez de sentir que recuperaba espacio, sentí en ese momento que estaba demasiado expuesta. Que al querer materializar la distancia, en realidad la destruí. Me tuve que salir del vagón en la estación siguiente, porque me sentí realmente incomoda.

A pesar de que no logré el propósito inicial de la pieza, siento que fue una experiencia enriquecedora en varios niveles. Primero, entendí que cuando una propuesta surge de una experiencia específica, se tiene que realizar en un lapso

de tiempo reducido. La necesidad de construir y de salir con el sensor al espacio público respondió a una sensación de emergencia de pedir espacio en un momento dado. El proceso de creación del sensor fue algo laborioso y tardado, por lo cual cuando salí con el, esa sensación de opresión ya no era tan fuerte. Ya no sentía tanta necesidad de reclamar gritando mi distancia íntima. Eso influyó en el hecho de sentirme tan incómoda cargando con el sensor. Entendí también que uno nunca puede prever lo que va a pasar con una pieza de arte público. Ya me había dado cuenta de eso con las piezas anteriores, pero nunca de manera tan fuerte. Creo que la gente que me rodeaba en el metro se quedó impactada, en parte por la violencia del mensaje. En efecto, siento que la combinación del sonido de alarma y de las palabras « distancia íntima invadida » fue demasiado agresiva. En las piezas anteriores, la reclamación de la distancia íntima se hizo a través de objetos o acciones mas discretas, menos violentas. En vez de pedir que respetaran mi espacio, siento que yo agredí el espacio de los demás. No volví a salir con el sensor, y si lo hiciera, cambiaría el sonido emitido, grabaría una voz femenina que diría « Hazte pa'tras, no ? ».

A través de esas cinco piezas de arte público, siento que pude entender los mecanismos de mi vivencia en la Ciudad de México y porque a veces me siento tan incómoda. Es importante mencionar que en ninguna de la piezas la intención fue abstraerme totalmente de mi entorno. Que sea con el vidrio, la tela blanca, el traje de espuma, el nido o el sensor, las cinco piezas no me cortaron del mundo exterior. Formaban una protección simbólica que no anulaba el afuera. Siempre deje que la gente me viera, aunque no haya contacto físico directo posible. En todas las propuestas, la membrana⁵¹ materializada a través de los diferentes materiales separa y vincula a la vez. Creo que necesitamos tocar, estar en contacto con los demas, comunicar constantemente, pero también es importante preservar nuestra intimidad creándonos un espacio mínimo, una indispensable

⁵¹ En biología celular, la membrana designa un conjunto de moléculas que separa la célula de su entorno. Las membranas biológicas constituyen una barrera selectiva entre el interior y el exterior de una célula o de un compartimento celular. Presentan la propiedad de permeabilidad selectiva, que permite controlar la entrada y la salida de las diferentes moléculas entre el ámbito exterior y el interior. Eso permite a la célula tener una composición propia diferente de la exterior.

burbuja de intimidad. Aislarnos durante unos minutos, solo tener unos momentos y espacios de tranquilidad y descanso, para mantener el equilibrio y convivir de manera armónica con los demás en un entorno a veces conflictivo o amenazante caracterizado por el movimiento y las relaciones efímeras.

Conclusiones

Este escrito es el resultado de un proceso de reflexión y de investigación de dos años que me permitió abordar desde varios puntos de vista la serie de piezas de arte público que surgió de mi experiencia de vida en la Ciudad de México. Gracias a varias lecturas que me ayudaron a entender las problemáticas del habitar una ciudad multifacética como la Ciudad de México, pude tomar distancia y convertirme en observadora de mis propios hábitos y de los hábitos de los demás. Se cumplieron los objetivos, aclarando los conceptos mencionados y aplicándolos al ámbito del arte público. Se logró producir una serie de piezas entorno a un concepto de índole más antropológico pero que al aplicarse al contexto actual de la Ciudad de México se volvió buena base para la producción de obras de arte público. El estudio de la proxémica y del concepto de distancia íntima fue clave en el entendimiento de mis proyectos que siempre emergían de una misma necesidad de pedir un poco de espacio propio en el espacio urbano. Siento que el arte público como se concibió en esta investigación puede ser una respuesta muy relevante frente a las problemáticas planteadas como la falta de expresión o la necesidad de apropiarse de los espacios públicos. La reclamación de nuestra distancia íntima en la Ciudad de México puede parecer utópica, supondría cambiar todas las infraestructuras, los transportes públicos, replanear los espacios urbanos etc, pero la intención, más que pedir que se aplique realmente, es llamar la atención de la gente sobre esa problemática. No se trata de ser literales, sino de proponer alternativas a través del arte público, ofreciendo otra manera de concebir y denunciar las incongruencias del sistema. ¿Se podría realmente lograr el respeto del espacio propio de los ciudadanos y de su expresión personal? ¿Qué se tendría que cambiar para que la vida en la ciudad sea menos cansada y estresante? Creo que el papel del artista público, más que de encontrar soluciones, es de abrir las mentes, plantear cuestionamientos para avanzar en la reflexión y evolución de las ideas. Las prácticas de arte público todavía están por desarrollarse, por explorar sus alcances dentro del marco mismo de la realidad cotidiana. Espero que esta investigación práctico-teórica, este intento de abordar

una problemática de las ciudades contemporáneas a través del arte público pueda servir para tener una idea de sus posibilidades e implicaciones en la sociedad y propiciar la producción de más proyectos para seguir borrando las fronteras entre el ámbito artístico y la vida cotidiana. A nivel personal, este proceso de investigación me ha permitido entender mi propia vivencia de la Ciudad de México, como extranjera, mujer y artista. Mi producción es autobiográfica, refleja mi relación de amor-odio con esta ciudad, de atracción-repulsión, relata los momentos que viví y la evolución de mis sensaciones dentro del cuerpo de esa megalópolis.

FUENTES DE CONSULTA

- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Champs Flammarion, Paris, 2002.
- AUGE, Marc, *Los no lugares, Espacios del anonimato*, Gedisa editorial, Barcelona, 2005
- BLANCO Paloma, CARRILLO Jesus *et al* (comp.), *Modos de hacer : arte critico, esfera publica y accion directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001
- BOURRIAUD, Nicolas, *L'Esthétique relationnelle*, Les Presses Du Réel, Paris, 1998
- Catalogo de la exposición *Airs de Paris*, Editions du Centre Pompidou, Paris 2007
- DELGADO, Manuel, *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 1999
- DELGADO, Manuel, *Sociedades Movedizas*, Anagrama, Barcelona, 2007
- GARCIA CANCLINI, Nestor, *Consumidores y ciudadanos, Conflictos multiculturales de la globalizacion*, Grijalbo editores, Mexico, 1995
- GARCIA CANCLINI, Nestor, *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo editores, Mexico, 1990
- GOMEZ AGUILERA, Fernando, *Arte, Ciudadania y Espacio Publico*, Fundacion Cesar Manrique, Madrid, 2004
- HALL, Edward, *La dimensión oculta*, Siglo XXI, Mexico, 1992
- JOSEPH, Isaac, *El transeunte y el espacio urbano, Sobre la dispersión y el espacio urbano*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2002

- LACY, Suzanne, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995

- LEMOINE, Stéphanie, TERRAL, Julien, *In situ un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours : street art, peinture murale, graffiti, tag, postgraffiti, fresque, pochoir, collage d'affiches, mosaïque, propaganda*, Alternatives, Paris, 2005

- MONSIVAIS, Carlos, ALYS, Francis, *El centro historico de la ciudad de Mexico*, Turner, Madrid, 2006

- OLEA, Oscar, *El arte Urbano*, UNAM, México, 1989

- Memoria del segundo SITAC, *Arte y ciudad, Estéticas urbanas, Espacios publicos, Políticas para el arte público ?*, PAC, México, 2003

- SANCHEZ, Alma B., *La intervencion artistica de la ciudad de Mexico*, Conaculta, Mexico, 2003

- TADEO LOZANO, Jorge, *Arte y ciudad*, Fundacion Unversidad de Bogota, Bogota, 1998

- TREGUER, Annick, *Chicanos, murs peints des Etats-Unis*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000

- WODICZKO Krzysztof, SICHERE Marie-Anne *et.al, Art public, art critique: textes, propos et documents*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1995

