



UNAM  
POSGRADO

**ESTRATEGIAS PARA LA IRUPCIÓN PÚBLICA  
EN UNA CIUDAD INVISIBLE .....**

**ACCIONES E INTERVENCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO**

**Tesis para optar el grado de maestro en artes visuales**

Presenta: María Pía Vásquez Cepeda .....

Director de Tesis: Maestro Gerardo García-Luna .....



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



## **AGRADECIMIENTOS**

A Pavel por ser mi pareja, mi compañero y amigo, porque siempre me apoyas pero también eres mi más grande crítico.

A Damián por ser todos los colores de mi arcoíris y por ser el reto más importante de mi vida.

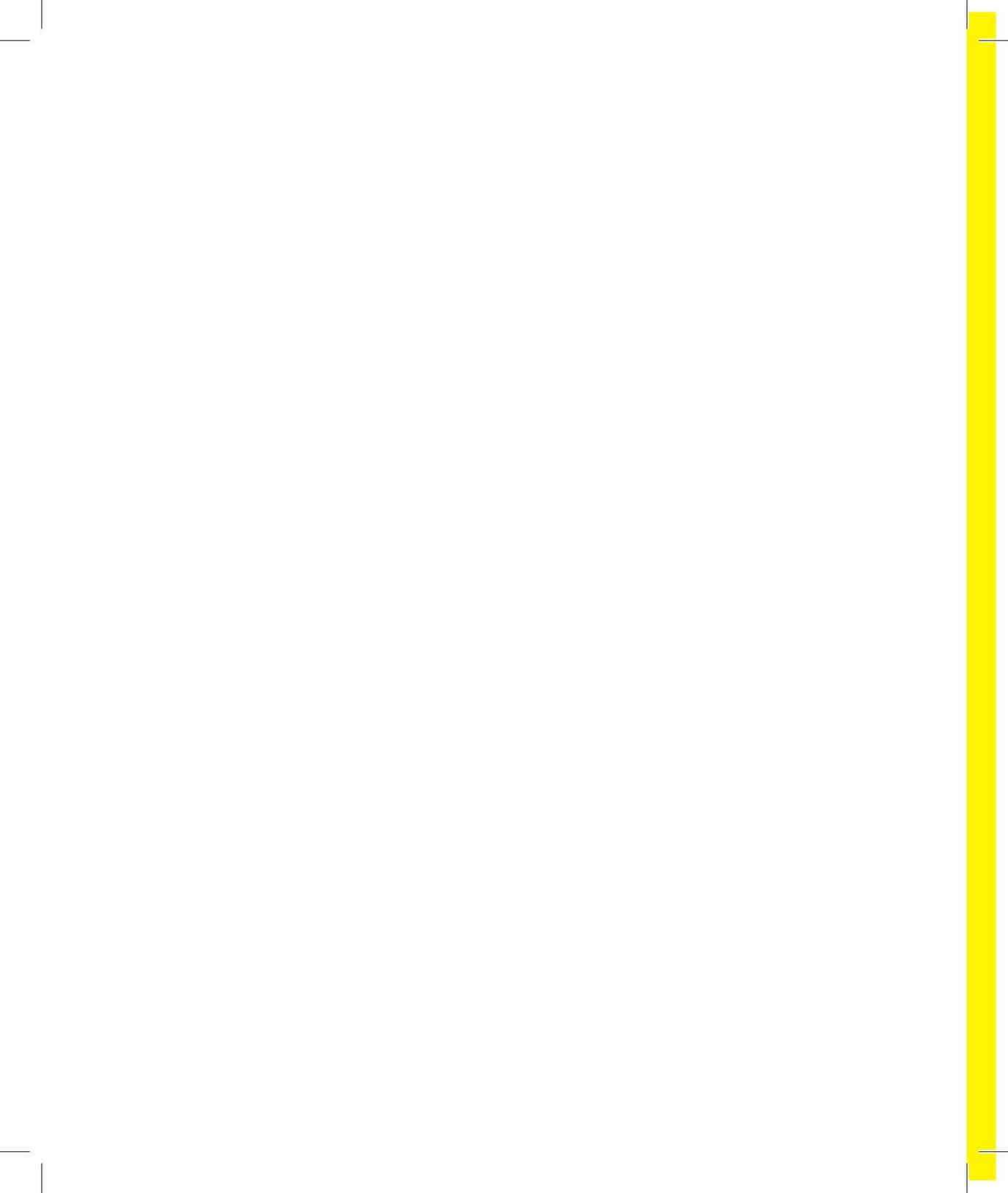
A mis padres y a mi familia chilena por el apoyo y por toda la fuerza para dar grandes pasos en mi vida.

A mi familia mexicana por abrirme las puertas de su casa y su corazón.

Y a todos mis amigos que sin sus abrazos y risas esto no se hubiera logrado: Pame, Seba, Gonza, Clau, Chavis, Diego, Yadira, Koral, Osfa, Pao, Yoli, Momo, Marce, Saúl, Oscar, Esteban, Coni, Gitana y Bárbara.

Y a mi amigo Isra y a Muñequita Bañera que diseñaron e hicieron posible la edición de esta tesis.

**GRACIAS A TODOS.**







**08** INTRODUCCIÓN

**12** PRIMERA PARTE

*Un parpadeo para a*

- 15 La ciudad
- 25 De cómo se concibe el Arte Público
- 30 Estrategias de Arte Público, la Acción y la Intervención

**34** SEGUNDA PARTE

*Ensayo sobre la ceguera*

- 36 De la invisibilidad a la visibilidad
- 40 Del desvanecimiento a la aparición
- 46 Aprender a caminar o caminar para aprender

**60** TERCERA PARTE

*Ceguera Blanca*

- 64 "Desplazamiento cotidiano"
- 66 "Vida de perro"
- 68 "USV"
- 70 "Monumento"

**72** CONCLUSIONES GENERALES

**74** FUENTES DE INFORMACIÓN

**79** ANEXO CD

תְּחוּבָּה וְחֵסֶד



*Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos  
ciegos, ciegos que ven, ciegos que, viendo, no ven.*

— Saramago

Cuando uno empieza a interesarse en estudiar arte, regularmente piensa solo en la existencia de la pintura y la escultura como únicas disciplinas y es hasta que uno cursa una Licenciatura en arte cuando se amplía el panorama y uno conoce otras áreas en las que el arte se desarrolla, pero este proceso aun es insuficiente frente a una serie de términos y construcciones que se dan en arte a partir de su evolución constante, por ello cuando decidí continuar mi formación académica viaje a la ciudad de México el año 2008 y en ese momento fue entonces donde la presente investigación realmente comenzó. Pero esto ¿por qué es importante?

Hay que entender que viniendo desde el sur del continente, de un país más pequeño que México, donde solo en el Distrito Federal viven la cantidad de población que en todo mi país, donde las expresiones, no solo artísticas, sino sociales y culturales son muy distintas a las de Chile sobre todo después de un largo golpe militar. Cosas tan sencillas como el orden o la organización son muy distintas entre ambos países a pesar de ser latinos y compartir el mismo idioma. Pero el punto importante de esta reflexión es que decidí estudiar en la maestría la orientación Arte Urbano lo cual en México fue un reto, ya que para entender en un primer momento como lograr incidir en esta disciplina tuve que hacer cuestionamientos sobre el Espacio Público, tuve que entender el espacio que intentaba abarcar y cuáles eran sus características. Sobre todo aprender a ver.

Al poco tiempo descubrí, como éste espacio tenía muy pocas y casi ninguna semejanza con el lugar que habité toda mi vida. Lo que resultaba en adecuaciones considerables a mi proyecto de investigación. A partir de ese momento la ciudad y los habitantes, fueron motivo de mi atención y análisis. Las diferencias que surgieron eran considerables y la pregunta se enfocó entonces, no a enumerarlas, sino más bien a analizarlas ¿por qué se producían? y ¿qué hacía que yo las notara? En relación al resto de la población acostumbrada a esa relación con su espacio y sus habitantes.

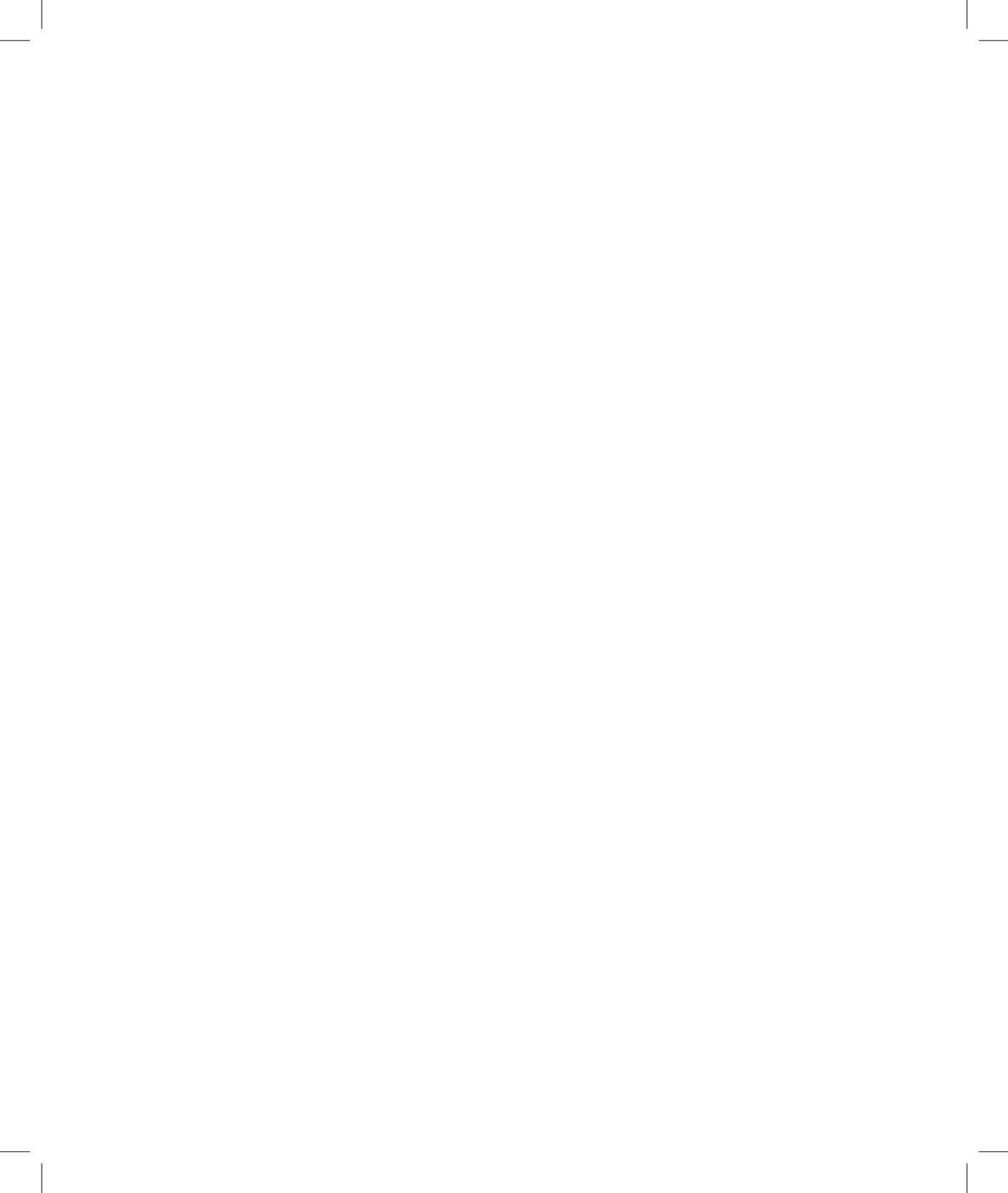
Por ello me permití hacer la siguiente relación entre los contenidos del proyecto final de investigación:

En el primer capítulo desarrollo los conceptos base de la investigación como son la ciudad, los tipos de ciudad y específicamente la ciudad de México, también delimito los conceptos de Espacio Público y las estrategias que los artistas emplean para trabajar en el *lugar*; lo cual me ha permitido plantear y ejemplificar a través de diferentes movimientos artísticos, así como de artistas contemporáneos. La idea acerca del espacio público, la manera de habitar y por sobre todo la relación del artista con la gente y la ciudad son lo que articula este planteamiento.

En el segundo capítulo, aterrizo dos conceptos y sus opuestos semánticos que lograron abarcar de una manera global la problemática, estos fueron *Invisibilidad*

– *Visibilidad, Desvanecer- Aparecer*, ambos enfocados y utilizados directamente como conceptos artísticos, haciendo una diferenciación con el concepto usualmente empleado; así logré generar una línea investigativa para presentar mi tercer y último capítulo el cual contiene la producción elegida para este proyecto.

El trabajo que aquí se presenta ha sido producto de mi investigación y de diferentes planteamientos que se fueron presentando en mí accionar en el Espacio Público, como el recorrido de la ciudad. El cual se llevó a cabo a través de diferentes acciones e intervenciones y de las cuales fueron seleccionadas solamente las obras que delimitaban y apuntaban hacia diferentes problemáticas ocurridas en el lugar; llevando a plantear un concepto personal y una manera de ver desde otra perspectiva, el Espacio Público.





**PRIMERA PARTE**

UN PARPADEO PARA ACERCARSE A

La manera más clara para desarrollar esta parte de la investigación, es trabajar concretamente con conceptos básicos de: Ciudad, Estrategia y Espacio Público; de tal suerte que a partir de la estructuración y descripción de los mismos, en el entorno del Arte Público, me permitan ensayar una propuesta desde la concepción y realización de mi obra.

Aclaro que considero indispensable decir, que los conceptos que voy a desarrollar están permeados no solo por la discusión de distintos autores, sino que a su vez existe una serie de factores que intervienen en su significación, como el tiempo, la tecnología, la globalización, etc. Tal como Oliver Debroise lo dice:

***“La globalización implantó sus redes para someter a todos los campos de la vida social constituyéndose en retórica planetaria, utopía e ideología del estado puro.”<sup>1</sup>***

En este sentido infero, que cualquiera de los conceptos que se manejen en estos apartados, se encuentran insertos en una discusión global y ya planteada desde diferentes perspectivas. Es decir, que los términos utilizados por el arte no escapan a esta situación.

Cuando se discuten términos muy generales acerca de las artes visuales suelen usarse las denominaciones *lenguaje artístico internacional o lenguaje artístico contemporáneo*, sin embargo, la transformación, la interpretación o apropiación de distintos conceptos nos llevan a un estado de mutaciones, que desde mi punto de vista enriquecen dichos significados, llevándolos más lejos que los conceptos globales (aparentemente correctos y universales). Es decir, que en nuestra época marcada por la transformación o hibridación cultural, ocurren diversas readecuaciones de los conceptos donde los límites se vuelven más vulnerables y permeables. Es entonces que las interpretaciones locales cobran vital importancia para el quehacer artístico, pues se rompe un cierto orden o alineación conceptual que pone en entredicho la validez y viabilidad de conceptos universales y nacionalistas. Donde el mismo Debroise señala que:

***“quizás la principal característica del estado-nación es la idea de que dentro de las fronteras territoriales, el mito de las características étnicas particulares podría perpetuarse”.<sup>2</sup>***

1 DEBROISE, Oliver, *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, ed. Fomento editorial de la UNAM, exposición MUCA, México, p. 330

2 Idem. DEBROISE, Oliver, p. 88

Y específicamente asevera que en el caso del arte mexicano, la recaptura de los signos de identidad, (los culturales y de las referencias iconográficas) implica una crítica violenta y radical, no carente de ironía, de las construcciones del Estado Nación y por otro lado, plantea estrategias de refundación iconográfica, deliberadamente paradójicas y muchas veces exageradas. Es por ello que las significaciones conceptuales globales sufren transformaciones locales específicas y en el caso del Arte Público son más evidentes y reveladoras, como en México. De igual forma ocurre en distintos puntos del mundo pues el afán de alinear, ocurre con frecuencia.

*“El prejuicio de considerar el arte latinoamericano simplemente derivativo de los centros occidentales, sin tener en cuenta su complicada participación en occidente.”<sup>3</sup>*

Pero sabemos que no solo es el latinoamericano o mexicano, como ya lo venía mencionando, en realidad se refiere a una cultura global y a partir de ésta cada lugar busca transformar las imposiciones conceptuales creando hibridaciones o como lo comenta Mosquera, al mencionar que se impone una cultura dominante sobre otra dominada y la apropiación cultural no es un fenómeno pasivo, por lo que *“Los receptores siempre transforman, resignifican y emplean de acuerdo a sus visiones e intereses. La apropiación, y en especial la incorrecta, suele ser un proceso de originalidad, entendiendo como nueva creación de sentido.”<sup>4</sup>* Ahora bien es importante esta introducción, porque no pretendo definir los conceptos de manera global, sino permitirme un acercamiento a distintas miradas de lo que pueden significar, porque ha permitido que el desarrollo de mi obra tenga más posibilidades, ahora bien es el momento de iniciar con Ciudad, Estrategia y Espacio Público.

---

3 MOSQUERA, Gerardo, *Good-bye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina, para el proyecto de investigación: Arte Contemporáneo del Ecuador*. Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC). 2000, p. 7

4 *Ibíd.* p. 4

## LA CIUDAD

A partir de las ideas que se desarrollan en el texto “*Arte, Ciudadanía y Espacio público*” de Fernando Gómez Aguilera<sup>5</sup> estructuro la idea de ciudad de la siguiente forma:

- La conformación de las ciudades contemporáneas (en su modelo de ciudad histórica) se produce bajo los impulsos de un modelo único o universal de ordenación del territorio.
- Un modelo urbanístico que recibe su energía del sistema económico hegemónico: el capitalismo, la economía de mercado, cuya primera y última finalidad es el beneficio. En términos generales este modelo se da a partir de la concepción urbanística y planificadora moderna esbozada en el S. XIX, a partir de la II Guerra Mundial.
- Las ciudades y los tejidos territoriales son expresión del orden económico y social neoliberal, que entiende el desarrollo en términos de producción.
- Su funcionalismo ha provocado la segregación de la ciudad, ha modificado radicalmente la estructura urbana (incluida la degradación de calles, mobiliario urbano, avenidas, puentes, parques y plazas) haciéndola impersonal.
- 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.
- Las redes de infraestructuras, en particular las viales, facilitan la dispersión espacial de las funciones, al tiempo que generan grandes deterioros ambientales y territoriales que acrecientan la dependencia.

---

5 GÓMEZ, Aguilera, Fernando, *Arte, Ciudadanía y Espacio público*, on the line magazine on Waterfronts, Public Art, nº 5 marzo 2004 p. 36-37

- El modelo de ciudad da lugar a continuos urbanos de crecimiento ilimitado, constituidos por ámbitos comerciales y residenciales, en los que las áreas naturales y los espacios públicos se sacrifican o degradan.
- Diversas variables confluyen en la crisis actual de la urbe:
  - a. concentración de pobreza y segregación
  - b. funcionalización económica
  - c. pérdida de calidad de vida
  - d. degradación de los centros históricos
  - e. indiferencia hacia la naturaleza
  - f. problemas de gobernabilidad y deterioro de los espacios públicos
  - g. voracidad de consumos energéticos y producción de residuos a gran escala
  - h. decadencia arquitectónica.
- 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.
- Consecuentemente, se han deteriorado los modos de vida y la calidad urbana.
- El ciudadano vive las tensiones urbanas con sensación de malestar e incomodidad y por lo general, se siente desposeído de los espacios abiertos donde podía socializar experiencias personales, disfrutar de emociones estéticas y ejercer el derecho a la convivencia o la participación social.

Los ciudadanos constatamos que los antiguos espacios públicos de relación social, espacios intermedios y de transición (plaza, calle, avenidas, parques, etc.), han sido disueltos y sustituidos por lugares homogéneos, estandarizados y deshumanizados, los lugares de ocio de masas o de consumo han originado nuevas centralidades urbanas tales como: grandes superficies comerciales, supermercados, aeropuertos, estaciones, etc.; como lo menciona Néstor García Canclini en su libro "Imaginarios urbanos"<sup>6</sup> donde habla de como a partir de la degradación de los centros históricos, se busca una recomposición de lo que llamamos cultura urbana. Y a partir de esto, cambian los usos del espacio urbano, al pasar de ciudades centralizadas a ciudades multifocales y policéntricas, donde se desarrollan nuevos centros a través de los shoppings, tanto

6 GARCÍA, Canclini, Néstor, *Imaginarios urbanos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina 1997 p. 34- 36

populares como de clases altas y define tres tipos de ciudad que coexisten al mismo tiempo: la ciudad histórico territorial, la industrial y la informacional.

“Es por ello que el habitante de la ciudad vive en un entorno físico conflictivo, denso y hostil, incómodo e inseguro, despersonalizado, paisajísticamente duro, que cuestiona diariamente la habitabilidad y la solidaridad exigible a la urbe, consecuencia de un tejido democrático insuficiente y de un modelo de producción espacial desequilibrado urbanísticamente, insostenible e injusto ambiental y socialmente”<sup>7</sup>

Hay que afrontar sin más demora que las ciudades han pasado de ser el mejor instrumento del que se ha dotado la Humanidad para satisfacer sus múltiples necesidades, a ser focos desestabilizadores y desestabilizados en su interior, donde las tensiones y disfunciones tradicionales se incrementan, a la par que se acelera la depredación de sus entornos inmediatos y contribuyen (de forma severa) a la crisis ambiental a escala planetaria. Analicemos pues de forma breve el caso de América Latina.

## LAS CIUDADES LATINOAMERICANAS Y MÉXICO D. F.

Según un informe de las Naciones Unidas sobre las aglomeraciones urbanas realizado en el 2003, de las 24 megaciudades del mundo (con más de 8 millones de habitantes), cuatro se encuentran en América Latina: Ciudad de México (18,7 millones, la segunda ciudad más grande del mundo), São Paulo (17,9 millones), Buenos Aires (13 millones) y Río de Janeiro (11,2 millones). Lima, con (7,9 millones) que pronto formará parte de estas cifras oficiales que la colocarán entre las megaciudades latinoamericanas. Entre 1950 y el año 2005 el porcentaje de la población urbana en América Latina y el Caribe pasó de 41,9% a 77,6%. Se estima que para el año 2030 esta cifra aumentará a 84,6%. Actualmente la mayoría de la población en América Latina y el Caribe es urbana, más que la población urbana europea (73,3%) y un poco menor que la población urbana norteamericana (80,8%).

En ese mismo informe de la CEPAL se señaló, que uno de los rasgos más sobresalientes de la situación social de América Latina es la marcada distribución desigual del ingreso que prevalece en la mayoría de los países, con la consiguiente polarización y segregación social. Los grupos más ricos reciben en promedio el 36,1% del ingreso de los hogares, aunque en países como Brasil, ese porcentaje supera el 45%.

La descripción general de algunas cifras y porcentajes del panorama urbano en América Latina y el Caribe, permite contextualizar y comprender de forma sintética el complejo panorama que caracteriza a las ciudades latinoamericanas en la actuali-

7 Op. Cit., GÓMEZ, Aguilera, Fernando ,p. 37

dad. Me refiero al crecimiento urbano sin control —producto de la migración interna, tanto de zonas rurales, de otras ciudades y de países limítrofes— que ha provocado la formación de las megaciudades y grandes aglomeraciones, la extensión de los cinturones de miseria en las periferias urbanas, la continua segregación de la población en *ghettos* y residenciales exclusivas, la transformación del espacio público y la pérdida de sentido de los lugares públicos tradicionales como las plazas o parques centrales y del creciente aumento de las desigualdades sociales.

Los altos niveles de contaminación del aire y de los ríos, el colapso de algunos servicios públicos, la insuficiencia de recursos de las municipalidades para hacer frente a las necesidades de la población, el precario transporte público y el congestionamiento del tráfico urbano, se suman a esta lista de problemas urbanos que son el pan de cada día de las ciudades latinoamericanas. La fusión de todos estos factores, ha provocado el deterioro de las condiciones de vida en general, de los habitantes en las urbes, especialmente para los sectores pobres y de extrema pobreza que cada día son más numerosos en la ciudad.

Dentro de este complejo panorama es necesario entender cómo viven, perciben e imaginan las ciudades sus pobladores y como se modifican estas percepciones, como producto de las transformaciones en la ciudad.

La formación de megaciudades y otras grandes aglomeraciones en América Latina, plantean nuevos retos y formas de cómo analizar lo urbano, es dentro de este contexto que es fundamental repensar que está ocurriendo con la dimensión cultural en las ciudades latinoamericanas.

Como apuntó el historiador y urbanista argentino Jorge Hardoy, lo que prevalece en América Latina desde hace varias décadas es una ciudad-región que combina las peores consecuencias de un masivo crecimiento demográfico y de un crecimiento físico sin controles, que han producido a la vez dos ciudades paralelas: la legal y la ilegal. La primera es parte de la historia oficial, la segunda está formada por los barrios pobres y las urbanizaciones ilegales y constituye un componente esencial de la ciudad latinoamericana contemporánea.

La ciudad ilegal, con un mosaico de nombres diferentes de acuerdo con cada país latinoamericano (*callampas* en Chile, *pueblos jóvenes* en Perú, *favelas* en Brasil, *villas miseria* en Argentina, *vecindades* o *colonias populares* en México, *tugurios* en Costa Rica, *ranchos* en Venezuela y Guatemala), ha transformado la estructura y el paisaje de las ciudades latinoamericanas. Estos asentamientos se localizan en los sitios menos favorecidos de la ciudad, generalmente en las laderas de las montañas o en los cauces de los ríos y están propensos a inundaciones y deslizamientos que ponen en riesgo la vida de sus

pobladores. Si los asentamientos no son intervenidos por las autoridades, con el tiempo se convierten en permanentes y se comienzan a instalar algunos servicios públicos.

El aumento de la economía informal, en las ciudades latinoamericanas es otro de los muchos problemas que aquejan por igual a las urbes en la región.

Este sector informal, representado de manera más visible por los miles de vendedores ambulantes, está presente en las calles y aceras a lo largo y ancho del continente y plantea serios problemas de índole social y económico.

El centro histórico y/o el casco antiguo de la ciudad, expresión de la traza fundacional propuesta por los colonizadores españoles, la retícula ajedrezada que constituía hasta alrededor de 1950 el corazón de las ciudades latinoamericanas, ha tenido un proceso de clara decadencia, degradación y disminución de sus habitantes. El incremento de la contaminación, el tráfico y el creciente congestionamiento en esas áreas centrales no estimula tampoco la inversión pública o privada.

Los antiguos centros históricos, por ejemplo en el caso de las capitales centroamericanas, han sido tomados por los vendedores ambulantes que proliferan en sus estrechas aceras y calles, los comercios de baratijas "made in China" ahora wcolman los viejos almacenes comerciales. Muchos de estos edificios permanecen abandonados y en un continuo deterioro. La ausencia de recursos locales y la falta de interés para fomentar la inversión, no presentan un futuro muy alentador y existen pocas perspectivas a corto plazo para la transformación y renovación de los distritos centrales.

El proceso de deterioro se ha revertido en algunos casos a partir de la década de 1990, como en Lima, Quito, Bogotá y la Ciudad de México, que han llevado a cabo proyectos de restauración de sus antiguos centros históricos.

Las que en otro tiempo fueran congestionadas calles y aceras llenas de ventas ambulantes, han sido literalmente limpiadas y los vendedores relocalizados a otros puntos de la ciudad, el patrimonio arquitectónico ha sido restaurado y se han creado bulevares peatonales y otros servicios que intentan recrear o emular a las ciudades de inicios del siglo XX.

Casi como un modelo repetitivo, se vuelven a instalar faroles, bancas y todo tipo de infraestructura de inicios del siglo pasado, para emular ese glorioso pasado urbano que se ha idealizado.

Al mismo tiempo, la segregación residencial sigue en incremento y se ha acentuado el proceso con una creciente polarización del espacio urbano. Los crecientes niveles de delincuencia, secuestros y otros crímenes ha derivado en el enclaustramiento de las familias ricas como auto- protección. El modelo de condominio de lujo con sistemas de seguridad privados se ha extendido en las ciudades de América Latina de forma generalizada.

Las clases medias, que cada vez son menos numerosas, también han adoptado un sistema similar de vivienda en condominios o multifamiliares, con organización barrial. El acceso a estas antiguas vías públicas, ahora es regulado por los vecinos y se han creado nuevos sistemas privados de seguridad mantenidos por ellos mismos, lo que también ha producido cambios sustanciales en el uso de las vías públicas, ahora convertidas en privadas.

En suma, la segregación espacial y el abandono del centro tradicional, plantea una transformación importante en los usos comunes del espacio público en las ciudades latinoamericanas.

No sólo las élites se segregan cada día más sino también, otros grupos sociales medios y populares quienes siguen un patrón similar por razones de seguridad.

Estos factores unidos al crecimiento en la periferia y diversificación de servicios, da como resultado que ya no exista un solo centro, sino múltiples centros dispersos. Las megaciudades latinoamericanas y otras capitales de "menor tamaño" son hoy día policéntricas, con diversos polos de desarrollo.

A pesar de que en algunas de ellas todavía existe un centro simbólico, en la mayoría de las ciudades ya no es posible definir cuál es su centro. Las megaciudades y grandes aglomeraciones urbanas latinoamericanas se extienden como una gran mancha que se pierde en el horizonte, cuyos habitantes difícilmente llegan a conocer en su totalidad y mucho menos a transitar o a imaginar en conjunto.

Un fenómeno de finales del siglo XX, en la mayoría de las ciudades latinoamericanas, es la proliferación de los macrocentros comerciales a la manera norteamericana, que representan hoy día un papel cultural de importancia.

Los *Malls*<sup>8</sup> han producido nuevos "seudo-espacios públicos" para el consumo de un estilo de vida, que imita la cultura estadounidense, dominados y controlados por grandes franquicias extranjeras. En estos espacios se promueve un modelo de vida, representado, sobre todo, por los valores y cultura de los Estados Unidos. En ellos se consume desde comida rápida o chatarra, vestimenta de todo tipo, video juegos, discos compactos y diversos entretenimientos (como los multicinemas con el monopolio de la distribución *hollywoodense*). Además se ofrecen servicios públicos diversos: gimnasios, discotecas, oficinas públicas, todo en un solo espacio.

Los *Malls* son lugares donde la arquitectura monumental importada, está asociada con el paseo y la recreación, pero ante nada son espacios creados y pensados para el consumo.

---

8 Centros Comerciales

A la vez, son un nuevo espacio público para la distinción y diferenciación simbólica especialmente de las clases altas y medias. La construcción ilimitada de estos “moles/males” comerciales (pareciera que se reproducen como hongos en el bosque), en diferentes puntos de la ciudad, no sólo ha cambiado el paisaje urbano, sino que también ha transformado el uso del espacio público de las ciudades de América Latina, además de reestructurar en forma concentrada las inversiones y servicios y por lo tanto, provocando la desaparición de pequeños comercios y locales que no pueden competir con ellos.

La percepción de protección que se tiene de estos lugares por sus condiciones de infraestructura, distinción, higiene y seguridad, también fomenta el uso de estos espacios comerciales para la sociabilidad. Por ejemplo, los padres de familia, preocupados por la seguridad de sus hijos —especialmente de los adolescentes—, prefieren que estos socialicen y se diviertan en el *mall* con sus amigos, en un ambiente cerrado y seguro, a que frecuenten otras zonas de la ciudad consideradas y percibidas como peligrosas. En suma, los centros comerciales han transformado de manera fundamental el uso del espacio urbano y del consumo, incluido el consumo cultural en las ciudades latinoamericanas.

De esta forma preciso la idea de lo público o del espacio público, considerando que lo aquí expuesto, aclara conceptos principales para entender la ciudad y los factores que la aquejan y la componen.

Ahora bien podemos entender el siguiente planteamiento acerca del arte, como se vive en la ciudad y que estrategias genera el artista para la resignificación del lugar y la reconquista del espacio público gracias la participación ciudadana.

## **LA FORMA DE VIVIRLA, DE COMPARTIRLA Y DE IMAGINARLA**

La población urbana adopta diferentes estrategias y formas de vivir la ciudad de acuerdo con sus condiciones económicas y socio-culturales, cada habitante tiene formas diferentes de pensar e imaginar la ciudad, y adoptan prácticas territoriales particulares. Según García Canclini, la ciudad “se concibe tanto como un lugar para vivir, como un espacio imaginado”<sup>9</sup>. Las representaciones simbólicas o imaginarios urbanos permiten entender como el ciudadano percibe y usa la ciudad, como elaboran de manera colectiva ciertas maneras de entender la ciudad subjetiva y la ciudad imaginada, que termina guiando con más fuerza los usos y los afectos que la ciudad “real”.

9 Op. Cit., GARCÍA, Canclini, Néstor, p.54

La creación de las megalópolis en el caso de México, Brasil, Argentina y Perú, entre otras naciones, al igual que la formación de grandes aglomeraciones urbanas latinoamericanas, han modificado significativamente los usos, formas de vivir, pensar e imaginar a la ciudad.

Gustavo Remedi<sup>10</sup> argumenta, que como parte del proceso de transformación urbana de las últimas décadas, en las ciudades latinoamericanas se ha dado una evolución del modelo cultural. Remedi se refiere a cuatro fenómenos espaciales que han sido determinantes: "la emergencia de 'zonas' y 'locales' especializados para el paseo y el consumo, 'la casa mundo', 'el barrio-mundo' y el aumento de la importancia de los espacios públicos y virtuales (teléfono, radio, Internet, video)"<sup>11</sup>.

La percepción y determinación que una zona de la ciudad es la más peligrosa, es la que incide en la decisión de transitar, habitar, o invertir en ella, no siempre basada en hechos y datos reales, sino muchas veces definida por la percepción que tenemos de esa zona específica de la ciudad y de ese "mapa mental" que nos hemos formado de ella.

Algunos sectores, son considerados por ciertos grupos sociales como "peligrosos" ¡por esas zonas violentas e inseguras nunca se transita! Para las élites urbanas, que se han recludo en sus "burbujas" y mundos exclusivos de condominios cerrados, clubes, escuelas, centros comerciales, el antiguo centro ha perdido sentido y valor. Ahora es un espacio "vacío", según su nueva reconceptualización de la ciudad, ¡ya no vale la pena frecuentarlo! Estos centros tradicionales, simbolizados por el parque o plaza central, que todavía conforman el centro histórico y son patrimonio arquitectónico en muchas ciudades latinoamericanas, han sido "tomados" especialmente por los sectores populares en la vida cotidiana, como lugar de trabajo y diversión, lo mismo que los nuevos inmigrantes que dan nuevos usos y funciones a ese espacio público.

Ciudades policéntricas, con una gran diversidad de formas de vivirla, pensarla y de apropiarse de diferentes espacios dentro de la misma. Como bien lo ha estudiado García Canclini para el caso de la Ciudad de México (identificó al menos cuatro diferentes ciudades) en relación a los usos de la ciudad y los viajes urbanos que realizan sus habitantes, considera que se ha perdido la experiencia del conjunto urbano y que se ha debilitado el sentido de solidaridad y el sentimiento de pertenencia.

---

10 Nacido en Montevideo, en 1962, es doctor en Literatura Hispánica (U of Minnesota, 1993). Se desempeña como Profesor Titular en Trinity College, Hartford, Connecticut, EEUU. Desde 1993 responsable del *Spanish & Latin American Film Festival*. Premio del MEC (1997) por su libro *Teatro del Carnaval: Crítica de la cultura nacional desde la cultura popular*.

11 REMEDI, Gustavo. *La ciudad latinoamericana S. A. (o el asalto al espacio público)*. Escenarios 2, No. 1, abril 2000, s/p

### ARTE PÚBLICO

Me parece importante analizar ¿qué es el arte público? y para ello de manera concreta me enfocaré en el concepto que propone Lucy Lippard, a sabiendas de que existen diversas perspectivas sobre dicho concepto, tomaré éste por ser el más cercano a mi idea de producción y acción en el espacio público.

En este sentido Lippard menciona que el arte público es: *“cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio”*<sup>12</sup> ahora bien relacionaré este concepto con el de espacio público de la siguiente manera.

Pienso que el espacio público debe estar siempre abierto a la comunicación, no debe contener residuos inaccesibles, debe poder recorrerse por completo y alcanzar cada uno de sus puntos. Debe ser accesible desde cada lugar habitado eliminando la distancia y la separación, esto significa la expropiación del espacio público, haciéndolo un espacio común y funcional, donde su indiferencia y aplastamiento se sacrifique a la identidad y a la diversidad.

Con esta misma idea Vito Acconci<sup>13</sup> en su catálogo “Public Space in Private Time” hace referencia a este concepto diciendo que *en el espacio que es público, el público*

---

12 LIPPARD, Lucy, *Modos de hacer “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”* ed. universidad de Salamanca, 2001 p.56

13 ACCONCI, Vito, 1940. Es un artista y poeta estadounidense cultivador del llamado arte corporal, derivado del minimalismo escultórico. El proceso artístico de Vito Acconci sigue un camino singular y complejo. Se inició artísticamente como poeta a mediados de los años sesenta. En sus obras trabajaba con la página en blanco como un espacio en el que se podía actuar, utilizando las palabras como objetos para el movimiento, y la página como un contenedor. Sus acciones poéticas pasaron del papel a la galería de arte. Proponía una nueva definición del objeto material y un espacio de encuentro entre el espectador y el artista. Empleó el vídeo hasta 1980, evolucionando a partir de aquí hacia lo que él mismo denominó arquitecturas autoenderezables.

*al cual pertenece acepta ser público; son personas que representan la ciudad, son público cuando actúan en nombre de la ciudad.*

La definición de cierto espacio de la ciudad como público es un aviso, una advertencia de que el resto de la ciudad no es pública. Nueva York o París no nos pertenecen, tampoco México o Santiago. El espacio público es un lugar situado en el centro de la ciudad pero aislado de ella. *El espacio privado se vuelve público cuando el público lo quiere; el espacio público se vuelve privado cuando el público que lo posee lo abandona.*<sup>14</sup>

Por ello la vinculación del público en el espacio y con la pieza de arte es fundamental como lo afirma Rudi Duch *"la idea es que los espectadores se tomen su tiempo y escuchen los sueños y los descubrimientos que el arte les ofrece"*<sup>15</sup> de esta manera la relación de los conceptos anteriores dan pie para abordar el último concepto considerado en este apartado.

## EL PLANEAMIENTO ASISTIDO

En las formas de renovación de la ciudad y en la estructura territorial (en el paisaje), el planeamiento tiene una responsabilidad determinante. Las prácticas planificadoras vigentes reproducen comportamientos institucionales que reclaman una inaplazable revisión y actualización, de cara a recuperar la dignidad.

Un aspecto clave en esta dirección lo constituye el replanteamiento de la participación en el proceso de planificación urbanística, de modo que se incorporen mecanismos colectivos de construcción de la ciudad y de ordenación del territorio: el planeamiento asistido.

En este sentido si recordamos que para Habermas<sup>16</sup> es central que el ámbito público burgués fuera un terreno discursivo en el que (personas privadas) deliberarían sobre

---

14 ACCONCI, Vito, *Public Space in Private Time*, Catálogo, s/p

15 Op. Cit., GÓMEZ, Aguilera, Fernando , p. 39

16 HABERMAS, Jürgen, nació en Dusseldorf, Alemania, en 1929. Estudió en Gottinga y en Bonn, doctorándose con una tesis sobre Schelling y fue ayudante de Adorno desde 1956 a 1959 en el Instituto de Investigación Social de Francfort. Entre 1961 y 1964 ejerció como Profesor en Heidelberg, luego fue profesor titular de Sociología y de Filosofía en Francfort desde 1964 a 1971, y dirigió a partir de este último año el Instituto Max Planck de Starnberg. En 1983 regresa a Francfort. Realiza importantes trabajos empíricos sobre comunicación de masas y socialización política: considera al pragmatismo americano como una interesante propuesta para compensar las debilidades de la teoría marxista de la sociedad.

(asuntos comunes), aquí hay un juego de varios sentidos diferentes de privacidad y lo público por ejemplo:

1) Relacionado con el Estado 2) Accesible a todos 3) De interés para todos 4) Perteneciente al bien común o de intereses compartidos; cada uno de estos corresponde a un sentido contrastante de lo privado.

Aquí hay otros dos sentidos de privacidad que flotan apenas debajo de la superficie 5) perteneciente a la propiedad privada en una economía de mercado y 6) perteneciente a la vida doméstica, íntima o personal que incluye la vida sexual.

Para Habermas

- a. La concepción de lo público no es una concepción adecuada que solo requiere poner un paréntesis a la desigualdad social sino eliminarla.
- b. Es preferente que exista una multiplicidad de lo público a que haya un ámbito Público único.
- c. Una concepción sostenible del ámbito público tendría que favorecer la inclusión de intereses y temas etiquetados como privados (ideología masculina y burguesa).

Por ello Patsy Healy, en un artículo publicado a comienzos de los 90 titulado "El planeamiento a debate. La acción comunicativa en la teoría del planeamiento"<sup>17</sup>, sigue las ideas de Habermas para reformular la participación en el planeamiento, entendido como empresa comunicativa y propone que "el planeamiento urbanístico se debe entender como un proceso basado en la colectividad y en la interactividad", criticando "la dominación unidireccional del racionalismo científico", que ha obstruido la interactividad.

Para superar ese vacío, Healy sostiene que Habermas ofrece "una alternativa que conserva la noción de liberalidad y el potencial democrático del razonamiento, que ensancha el campo no sólo hacia las formas técnico-racionales, sino también a la percepción moral y a la experiencia estética". Dos dimensiones claves, sin duda, en el replanteamiento de las formas de producir la ciudad.

.....

17 HEALY, Patsy (nacido el 1 de enero de 1940) es un urbanista británico. Es profesor emérito de la Unidad Global de Investigación Urbana en la Escuela de] Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, en la Universidad de Newcastle . Es especialista en la planificación de la teoría y la práctica, con especial hincapié en la estratégica planificación territorial para las regiones de la ciudad y en la regeneración urbana políticas. Ella es Editor Senior de Planificación de Teoría y Práctica de revista, publicado conjuntamente por TandF y el RTPI.

Frederick Steiner, plantea que la información sociocultural y la participación ciudadana, son un elemento importante a la hora de definir usos del paisaje. Como señalaba el urbanista Joaquín Sabaté Bel, si los planes urbanísticos del siglo XIX estuvieron marcados por las respuestas al crecimiento de la población y al desarrollo industrial, el nuevo paradigma del siglo XX parece asumir la naturaleza y la cultura como ejes de su reflexión a la hora de proyectar el territorio. Quizás en este contexto urbano de crisis y al mismo tiempo de oportunidad, el arte tenga algo que aportar, pero en el mejor de los casos, habrá de tratarse de un arte que superando los comportamientos convencionales, tome conciencia de la necesidad de asumir negaciones, formularse preguntas en diversas direcciones e incorporar reinenciones en la perspectiva de un horizonte inédito y complejo, aún por dibujar.

## **EMERGE UN SENTIDO DISTINTO DE ARTE PÚBLICO**

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. El artista debe mostrarse sensible hacia los asuntos e intereses de la comunidad, más allá de las características físicas del emplazamiento. Le concierne la noción de lugar entendida como "contenido humano".<sup>18</sup> Su interés se centra en hacer un arte comprometido con la ciudadanía, abordando conflictos sociales: un arte del lugar y de su tiempo, que rechaza la imagen de una esfera pública pacífica, para interesarse en "exponer contradicciones y adoptar una relación irónica, subversiva con el público al que se dirige y el espacio público en que se manifiesta", como ha señalado W. J. T. Mitchell<sup>19</sup>.

De este modo, reformulan las prácticas del arte público alumbrando lo que sus teóricos han denominado *nuevo género de arte público*, y Mitchell prefiere llamar arte público *crítico*, confrontándolo al arte público *utópico* (heredero de las Vanguardias) que, a su juicio, "pretende construir un esfera pública ideal, un *nonsite*, un paisaje imaginario"<sup>20</sup>.

De una manera sugerente, Jeff Kelley ha establecido la diferencia entre *lugar* y *emplazamiento*, ilustrativo para apreciar el desplazamiento del centro de interés de

---

18 Op. Cit. LIPPARD, Lucy, p.56-59

19 Op. Cit., CÓMEZ Aguilera, Fernando p. 38

20 Ibid p.38

los artistas del nuevo género de arte público en relación con el *site specificity*: 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.

Lucy R. Lippard ha completado la aproximación de Kelley apuntando que "aunque lugar y hogar no son sinónimos, un lugar tiene siempre algo de hogar dentro de sí. En la frialdad de estos tiempos, el concepto de lugar conserva una cierta calidez"<sup>21</sup> En los últimos años de la década de los 80 y a comienzos de los 90, este tipo de respuestas artísticas comienza a categorizarse a través de formulaciones críticas.

Estaba ya en marcha una nueva dirección de arte público que reorientaba el concepto de lugar, interpretado por Lucy R. Lippard como un "emplazamiento social con un contenido humano", por lo que reclama "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..." El arte se conecta, pues, con las problemáticas sociales y estrecha críticamente sus lazos con la política.

---

21 Op. Cit. LIPPARD, Lucy p. 60

## ESTRATEGIAS DE ARTE PÚBLICO, LA ACCIÓN Y LA INTERVENCIÓN

El sistema visual tiene una capacidad limitada y no puede procesar todo lo que capta la retina. En vez de ese procesamiento completo, lo que hace el cerebro es basarse en la atención para concentrarse en los detalles importantes y filtrar todo lo que sea secundario.

En nuestra actividad cotidiana al observar algo, el detalle visual que es el objetivo de nuestra atención, suele estar rodeado por muchos otros estímulos que de momento resultan irrelevantes. La atención dirige dinámicamente la información relevante hacia áreas de toma de decisiones dentro del cerebro y elimina el ruido de fondo. “Lo que ven, es lo que ven”, como decía el pintor Frank Stella, de tal suerte que mi estrategia se relaciona con ver, es decir que la mirada o el ver son la estrategia.

“Pero ¿que es una estrategia?, El concepto de estrategia se usa normalmente en tres formas.

Primero, para designar los medios empleados en la obtención de cierto fin, es por lo tanto, un punto que involucra la racionalidad orientada a un objetivo.

En segundo lugar, es utilizado para designar la manera en la cual una persona actúa en un cierto juego de acuerdo a lo que ella piensa, cuál será la acción de los demás y lo que considera que los demás piensan que sería su acción; ésta es la forma en que uno busca tener ventajas sobre los otros.

Y en tercer lugar, se utiliza para designar los procedimientos usados en una situación de confrontación con el fin de privar al oponente de sus medios de lucha y obligarlo a abandonar el combate; es una cuestión, entonces, de los medios destinados a obtener una victoria.

Ahora bien la ventaja de estar consiente de la toma de decisiones me hizo generar estrategias en los siguientes niveles:

1. La estrategia relacionada con el arte y el espacio público: Intervención y Acción.

2. La estrategia dentro de Intervención y Acción: Invisibilidad – Visibilidad y Desvanecer- Aparecer.
3. La estrategia dentro de Invisibilidad – Visibilidad y Desvanecer- Aparecer: Análisis de Espacio a través de scouting.
4. La estrategia del scouting: La Bitácora con planteamiento del proyecto y del lugar en específico.
5. La estrategia de Bitácora: A partir del Arte y el Espacio Público”.<sup>22</sup>

Ahora bien a partir de estos significados, decidí que mirar era una estrategia efectiva para realizar arte público, porque desde mi llegada a México muchas cosas han llamado mi atención, la forma de hablar, de vestir, de alimentarse, de relacionarse, la forma en que habitan la ciudad, etc. Desde mi carácter de extranjera, visitante y observante, con diferentes costumbres, prácticas y rutinas, encuentro cosas que me asombran o algunas veces me disgustan, también muchas de las cuales no son elementos relevantes para los habitantes de la ciudad, como por ejemplo las fuertes creencias religiosas y su sincretismo, por otro lado la cantidad de mendigos, la basura o el comercio ambulante, que domina todos los espacios. Es por ello que el mirar se convierte en la forma de actuar para alcanzar ciertas finalidades, ya sea al desaparecer o aparecer lo que regularmente es invisible a los demás. Como dice Lucy Lippard

*“he pasado gran parte de mi vida mirando, pero apenas he mirado lo que ocurría a mi alrededor”<sup>23</sup>.*

Las cosas dejan de ser vistas, ya sea por costumbre o falta de interés, cosas que tenemos en frente a diario, llegan a desaparecer, son invisibles porque a pesar de que habitamos un lugar y creemos conocerlo, hasta ser parte de él, no somos capaces de reconocerlas. Siempre hay algo que de tanto mirarlo ya lo hemos olvidado y perdido de vista, saliéndose de nuestros interés y de nuestro percibir.

La estrategia que propongo para la ciudad y el espacio público versa sobre la realización de obras que trabajen con elementos, objetos y temas referentes a Invisibilidad – Visibilidad y Desvanecer – Aparecer, obras que tomen en cuenta los

22 FERRER, Pavel, *La deconstrucción de la memoria colectiva a través de la realización de un libro transitable*, Tesis de Maestría en Artes Visuales, UNAM ENAP. 2010 p. 79-80

23 Op. Cit. LIPPARD, Lucy p.56



planteamientos anteriores de ciudad y espacio público a partir de la participación intentando que nos cueste menos trabajo ver lo que está frente a nuestros ojos para volver la mirada hacia la luz, contemplar lo real que es invisible.





**SEGUNDA PARTE**

ENSAYO SOBRE LA CEGUERA

La ciudad se pierde frente a mis ojos y yo intentando atraparla, busco rescatar instantes de su cotidianidad -no dejar de oírla, no dejar de sentirla y no dejar de mirarla- éstas son mis premisas

Aparecen frente a mí, pequeños elementos que muchas veces no son importantes para la gran cantidad de gente que hay en la ciudad, no comprendía bien ¿por qué? y ¿cómo fue que dejaron de verlos? Pero descubrí que la mirada de una recién llegada a la ciudad, hacía que algunas cosas fueran más nítidas; en ese instante encontré características comunes en muchos de los elementos que están dentro de este gran caos urbano y algunos motivos por los cuales las cosas parecieran estar en proceso de desvanecimiento o volviéndose invisibles. Tomé estos conceptos y sus opuestos semánticos para comenzar a explicar mi proceso creativo y mi forma de ver la ciudad que me llevaron a generar esta investigación.

*Invisibilidad-Visibilidad*  
*Desvanecer-Aparecer*

En ciertos contextos estos conceptos pueden ser ocupados uno en el lugar de otro como si fueran sinónimos, pero hay características, en cada uno de estos, por lo que no pueden ser usados de la misma forma. Es por ello que en esta investigación es fundamental aclarar la relación que tienen dichos conceptos con mi producción artística en el espacio en donde se desarrollan.

## DE LA INVISIBILIDAD A LA VISIBILIDAD

Para hablar de invisibilidad en el arte, tenemos que entender que significa y cuales son sus características.

*La invisibilidad: es la cualidad de un cuerpo físico visible de no ser visto en condiciones de luz normales para un observador, un objeto puede ser clasificado como "invisible" si no puede ser observado por factores ambientales haciendo que éste no refleje luz.*<sup>1</sup>

Para clasificar un objeto visible en invisible, tendría que cumplir ciertas características:

- Estar detrás de un objeto
- Ser del mismo color o apariencia que el fondo, camuflaje que se da en los Humanos o mimetismo que se da en la naturaleza.
- Encontrarse en un ambiente que es demasiado oscuro o demasiado luminoso
- Estar en el punto ciego del observador
- Alterar su propia apariencia, ya sea biológicamente (como un pulpo) o por tecnología (dispositivos portátiles, cámaras, alguna tecnología inexistente necesaria).

Pero para hablar de este tipo de invisibilidad tendríamos que haber visto ese objeto, ese instante o esa acción, en algún momento para luego decir que ya no está, que es invisible, o que desapareció.

Respecto al arte, los distintos significados de invisibilidad, pueden acontecer de forma muy diversa, ya que muchas veces el artista sorprende con una visión subjetiva de las cosas a través de la metáfora, la síntesis, la crítica, etc. Lo que nos da nuevas lecturas de lo cotidiano. Al revelar la naturaleza de lo visto, el artista de alguna manera, hace visible lo que no se ha hecho visible; elementos, acciones, personas y objetos que no se podían ver por distintos factores, pero eso no quiere decir que no existían.

---

1 Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española - Vigésima segunda edición



El traje Nuevo del emperador

La estrategia de algunos artistas que trabajan con éste concepto es hacer visible lo invisible, pero no través de la creación de una obra, sino mas bien de la develación en donde se completa o se problematiza el proceso creativo.

Si hacemos una analogía entre el proceso de develación y el cuento *"El traje nuevo del Emperador"*, de Hans Christian Andersen<sup>2</sup>; que de manera sintética refiere a un Emperador tan aficionado a los trajes nuevos, que gastaba todas sus rentas en vestir con la máxima elegancia. Un día escuchó a dos charlatanes llamados Guido y Luigi

2 Nació el 2 de abril de 1805 en Odense. Hans recibió, de pequeño, muy poca educación, pero su padre cultivó su imaginación contándole historias fantásticas y enseñándole a crear su propio teatro de títeres. Con tan sólo 14 años, escapa a Copenhague para tratar de convertirse en actor. Trabajó para Jonas Collin, director del Teatro Real, que le financió sus estudios. Desde 1822 publicó poesía, obras de teatro y novela, pero es gracias a sus más de 150 cuentos infantiles los que le han establecido como uno de los grandes de la literatura mundial. Cabe destacar el uso de un lenguaje cotidiano y dar salida a las expresiones de los sentimientos e ideas que previamente se pensaba que estaban lejos de la comprensión de un niño. Entre sus populares cuentos se encuentran El patito feo, El traje nuevo del emperador, La reina de las nieves, Las zapatillas rojas, El soldadito de plomo, El ruiseñor, El sastrecillo valiente y La sirenita. Han sido traducidos a más de 80 idiomas y adaptados a obras de teatro, ballets, películas y obras de escultura y pintura. Falleció el 4 de agosto de 1875.

decir que podían fabricar la tela más suave y delicada que pudiera imaginar. Esta prenda, añadieron, tiene la especial capacidad de ser invisible a toda persona que no es apta para su cargo o que es irremediabilmente estúpida.

-¡Deben ser vestidos magníficos! -pensó el Emperador-. Si los tuviese, podría averiguar qué funcionarios del reino son ineptos para el cargo que ocupan. Podría distinguir entre los inteligentes y los tontos.

Por supuesto, no había prenda alguna, los estafadores simulaban que trabajaban en la ropa, pero se quedaban ellos con los materiales que solicitaban para tal fin. El Emperador sintiéndose algo nervioso acerca de si él mismo sería capaz de ver la prenda o no, envió primero a dos de sus hombres de confianza a verlo. Evidentemente, ninguno de los dos admitieron que eran incapaces de ver la prenda y comenzaron a alabar a la misma. Toda la ciudad había oído hablar del fabuloso traje y estaba deseando verla.

Los estafadores pretendieron que le ayudaban a ponerse la inexistente prenda y el emperador salió con ella en un desfile sin admitir que era demasiado inepto o estúpido como para poder verla. Toda la gente del pueblo alabó enfáticamente el traje, temerosos de que sus vecinos se dieran cuenta de que no podían verlo, hasta que un niño dijo: «Pero si va desnudo» La gente empezó a cuchichear la frase hasta que toda la multitud gritó que el emperador iba desnudo. El emperador lo escuchó y supo que tenían razón, pero levantó la cabeza y terminó el desfile”.

La idea de que el traje nuevo se estaba construyendo, es una problemática semiótica, ya que por la necesidad de visualizar un *objeto* en este caso el traje, de un significado conocido, no permitió darse cuenta de la farsa en un primer momento del significativo; un objeto que está ahí pero no todos pueden mirar por sus capacidades, por lo que el engaño de Guido y Luigi Farabutto fue completamente creíble, en este cuento se trabajaba directamente con el significado del objeto. Todos, creyeron en la idea de no parecer tontos, por lo que en ese momento el traje existía y la mayoría de observadores decide de común acuerdo compartir una ignorancia colectiva de un hecho obvio, aun cuando individualmente reconocían lo absurdo de la situación.

Los estafadores del cuento intentaron producir a través de mentir sobre un objeto falso y basándome en esto, yo me doy a la tarea de generar una serie de analogías para invertir este proceso a favor del arte. Para el artista esta operación es mucho más compleja, ya que lo que se construye y lo que se pretende hacer visible, no ha sido visto por nadie, ni en su forma física, ni en su concepto. El artista, a través de la obra, demuestra que eso existe y luego la gente cree y confirma ese instante subjetivo de la realidad.

El artista trae consigo el significado y el significante del objeto, aparentemente al generar esta operación, el artista crea algo nuevo, pero el proceso es más complejo y tiene más bien que ver con una reconfiguración o con el reordenamiento de ideas que generan un resultado plástico específico, éste se comprueba a partir de sus procesos creativos, que nutren al pensamiento de imágenes y viceversa y a través de éstas, las hace visibles en el pensamiento.

Las cosas no son únicamente lo que está allí, son también vehículos o instrumentos de una acción pensante por lo que el lenguaje, el discurso y la creación del artista se vuelven aún más complejos.

Desde mi punto de vista, el artista no es un creador de "trajes", más bien es un develador de éstos. El concepto de creador según el diccionario de la Real Academia de la lengua española se refiere a: *propiamente del que sacó todas las cosas de la nada*, tiene más relación con ser un Dios. En cambio el artista descubre a través del lenguaje de las imágenes y devela las cosas que son aparentemente invisibles.

El registro y la representación, entre otros, son procesos que se vuelven fundamentales para hacer visible lo invisible, ya que sin estos filtros, que se superponen a la realidad para darle soporte sensible y modelar las formas materializando las ideas abstractas y sin la intención del artista, esas cosas continuarían siendo imperceptibles.

Francastel<sup>3</sup> comenta: ***"Nos encontramos en el dominio de las realidades imaginarias (...) el objeto del arte no es construir una copia manejable del universo; es a la vez, explorarlo e informarlo de una manera nueva".***<sup>4</sup>

Por ello el arte se genera y se solidifica en un espacio tiempo autónomo, una experiencia paralela a la cotidianidad, pero integradas a la vida, es una especie de eco, una onda que se refleja y regresa al emisor pero con un tono diferente.

La visibilidad en el arte, no parte de una invisibilidad común, por lo que el proceso no tiene que ver con las condiciones de luz para un observador, ni tampoco de la capacidad del ojo, esta invisibilidad solo se puede comprender a través del pensamiento sin dejar de lado la emoción. Es la mente la que puede leer entre líneas y revelar lo invisible.

3 (1900-70)-, historiador y teórico de arte francés, fundador de la sociología del arte. Cumple estudios de humanidades y letras en La Sorbona. Su aporte mayor es postular la creación artística como un hecho que se debe analizar en un contexto histórico, cultural y político a fin de comprender en toda su extensión el significado de la obra de arte.

4 FRANCASTEL, Pierre, *Arte y Técnica de los siglos XIX y XX*, editorial Debate, Madrid, 1990, pag 19

## DEL DESVANECIMIENTO A LA APARICIÓN

Hay cosas que ya no vemos, no por que no estén o hayan desaparecido, sino más bien por que están ocultas, por que hay otras cosas que no nos dejan verlas. Lo oculto no es invisible, es visibilidad superpuesta que nos lleva a un ahito de imágenes y ésta nos cega.

A diferencia de invisibilidad anteriormente señalada; las cosas que ya no vemos las conocemos, solo que ya no las extrañamos y no las necesitamos. En este proceso de olvidar las terminamos por desvanecer, no es invisibilidad, por que físicamente es imposible que las hagamos desaparecer. Pero en la idea, al no retomarlas, se desvanecen en nuestro pensamiento y en nuestra vida. El desvanecimiento es el proceso a la invisibilidad, sin llevarse a cabo totalmente, el camino hacia el olvido.

En el espacio público, muchas veces ocurre que las personas y las cosas parecen desvanecidas, nosotros por costumbre dejamos de apreciarlas, generamos un filtro dejando pasar las cosas que nos parecen bellas o agradables y además dejamos pasar las que no nos gustan, las cuales con el paso del tiempo van perdiendo consistencia y de un momento a otro ya no notamos su existencia.

A diario desde que salimos a la calle, estamos plagados de elementos propios de la ciudad, muchos de éstos los pasamos por alto, parques, publicidad, arquitectura, banquetas, automóviles, comercio, etc.

Se nos vienen a la cabeza cuando esto nos afecta por algún motivo, como por ejemplo alguna calle cerrada, una construcción, un accidente. Estas miles de cosas se transforman en una nebulosa que pasa rápidamente por nuestro transitar.

Aunque no está mal que dejemos pasar muchas cosas, porque tampoco podríamos vivir sumergidos en la cantidad de información que nos entrega la ciudad, me es necesario aclarar que mi inquietud acerca del desvanecimiento en el espacio público tiene relación con la gente que lo habita. El desvanecimiento tarde o temprano afecta la conciencia de cualquier habitante de la calle o la ciudad.

Saramago<sup>5</sup> en su libro *“Ensayo sobre la Ceguera”*, se refiere a un hombre que en su auto detenido frente a un semáforo en rojo, súbitamente se queda ciego... Es el primer caso de una «*ceguera blanca*» que se expande de manera fulminante. Internados en cuarentena o perdidos en la ciudad, los ciegos se enfrentan con lo más primitivo en la naturaleza humana: la voluntad de sobrevivir a cualquier precio.

*Este libro* nos alerta sobre «la responsabilidad de tener ojos cuando otros los perdieron». El autor nos obliga a parar, cerrar los ojos y ver. Recuperar la lucidez y rescatar el afecto.

El escritor nos muestra como a través de la pérdida de la visión, es que valoramos lo que podíamos ver, mostrándonos como pasamos por el mundo sin percibir al otro y sin valorar los acontecimientos que suceden a diario, viendo sin ver a través una *“ceguera blanca”*.

La ceguera que nos relata Saramago no es una ceguera oscura de un ciego común, es una tan llena de luz, tan llena de cosas que nos encandila dejándonos ciegos, retrata un mundo que se va quedando así, si generamos una analogía con nuestra cotidianidad, esta ceguera blanca es la que no nos permite detenernos y observar por ejemplo a los niños pidiendo dinero en las calles, a la gente con problemas físicos o neurológicos con trabajos denigrantes o a familias completas mendigando por comida.

Como un segundo ejemplo, cuando juego a las escondidas<sup>6</sup>; mi hijo de dos años de edad, corre y se cubre los ojos, en ese instante él cree que desapareció, piensa que si él no me puede ver, yo tampoco. Entonces, en el espacio público se juega en una

.....

5 SARAMAGO, Mora, José nació el 16 de noviembre de 1922, en Azinhaga, Portugal. En 1947 llegó el momento de su ingreso al mundo literario con la publicación de su novela *Tierra de pecado*. A partir de allí escribió una novela, *Termina Clarabóia*. las obras publicadas entre 1966 y 1975: *Poemas posibles*, *Probablemente alegría* y *El año de 1993*. Posteriormente se acercó nuevamente a la novela y también realizó varios textos teatrales. En 1982 dio un importante salto en su carrera, a través de la popularidad que obtuvo con *Memorial del convento*. Posteriormente consolidó su merecido prestigio con *La balsa de piedra* (1986), la pieza teatral *La segunda vida de Francisco de Asís* (1987), *Historia del Cerco de Lisboa* (1989). En 1991 publicó la afamada y difundida obra *El Evangelio según Jesucristo*. Desde 1993, José Saramago vivió en la isla canaria de Lanzarote. Allí compuso una nueva obra de teatro *In nomine Dei*. Dos años después comenzó la publicación de la trilogía formada por los títulos *Ensayo sobre la ceguera*, *Todos los nombres* y *Ensayo sobre la lucidez*. A lo largo de su carrera José Saramago fue galardonado con muchos y muy prestigiosos premios, y en 1998 llegó el Premio Nobel de Literatura. En sus últimos años de vida, publicó *La caverna* (2000) y *Cáin* (2009).

6 Las escondidas es uno de los juegos infantiles más populares. Con reglas simples, sólo se requiere que un grupo de chicos se esconda mientras otro sale a buscarlos luego de contar con los ojos tapados hasta un número establecido por todos.



Christo and Jeanne-Claude  
Wrapped Coast, One Million Square Feet, Little Bay, Sydney, Australia, 1968-69  
Photo: Harry Shunk  
© 1969 Christo



Christo and Jeanne-Claude  
Wrapped Monument to Leonardo da Vinci, Piazza della Scala, Milano, Italy, 1970  
Photo: Harry Shunk  
© 1970 Christo

lógica parecida, no solo hemos dejado de ver lo que nos molesta, sino que a veces cuando no se puede evitar el enfrentamiento con esa imagen, jugamos a que somos invisibles, hacemos como que uno no existe para que el otro no te pueda mirar o viceversa. Henri Lefebvre, comenta que la vida cotidiana es “Lo que queda cuando se sustraen de lo vivido todas las actividades especializadas”.<sup>7</sup> De cierta manera la lógica es dejar de ver, dejar de sentir, dejar de vivir.

Este es un *juego* entre el ver y el no ver, el cual nos lleva a delimitar lo observado; en este contexto existen diferentes posturas del observador que pueden ayudar al análisis del espacio público y en base a esto, quiero dejar en claro que no significa necesariamente que éste tipo de posturas genere participación dentro del mismo. Existen distintos tipos de miradas para evaluar el contexto del espacio público, algunas de éstas pueden ser: La mirada turística, la mirada científica y la mirada artística, las cuales pueden abarcar en cierto sentido el análisis, el espacio público y así poder hacer una aproximación hacia la cotidianidad de una forma más completa, al poder relacionar y comparar una gran cantidad de información que se genera a partir de dichas miradas y posturas respecto al espacio público que la costumbre nos ha arrebatado. Lo que nos permite generar nuevas aproximaciones acerca de los fenómenos que se desarrollan en el entorno observado.

Guy Debord, declara que la vida cotidiana, está relacionada directamente con ***“la pobreza impuesta a cada instante por la fuerza y la violencia de una sociedad***

<sup>7</sup> LEFEBVRE, Henri, Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana, Publicado en el # 6 de Internationale Situationiste (agosto, 1961). Traducción extraída de Internacional situationista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999, s/p

*dividida en clases; una pobreza históricamente organizada de acuerdo con las necesidades de la historia de la explotación”<sup>8</sup>*

Una sociedad en donde el tiempo que es ocioso es un tiempo perdido, como los traslados en las grandes ciudades, del hogar al centro de trabajo o la escuela y en donde la frase “el tiempo es oro” encierra la calidad de vida de una sociedad, en donde se acepta que la vida se transforme en una actividad económica. Donde el trabajo y la fuerza laboral generan un tipo de individuo aislado, alienado al modo de producción y sus procesos institucionales.

Es por ello que la intervención del artista público en la sociedad, cobra mayor relevancia al intentar transformar instantes de cotidianidad en momentos de liberación, reflexión, crítica, participación, esparcimiento, etc.

Christo y Jeann Claude,<sup>9</sup> utilizan la estrategia de ocultar para hacer ver lo que hemos olvidado, ellos cubren monumentos, edificios históricos, he incluso islas con kilómetros de tela, generando obras efímeras que trabajan con nuestra percepción del espacio.

Lo que hacen es traernos a la mente lo que habíamos olvidado, de cierta manera lo que desaparece de la vista, aparece en el recuerdo; generando una imagen sensorial del edificio, ésta es mucho más compleja que una primera imagen por que viene cargada de nuestra percepción y nuestra subjetividad.

Didi-Huberman, dice que aprendemos a ver las cosas cuando nos tropezamos con ellas y podemos verlas porque siempre hay partes que se ocultan; cada cosa es un otro “que tiene identidad propia y se nos enfrenta y nos transforma”<sup>10</sup>

Alguien mira y otro devuelve la mirada, el artista busca generar nuevos significados para hacerlos evidentes frente al habitante y posibilitar ésta nueva relación, una relación entre lo cotidiano y el espacio público, sin olvidar que el artista debe tomar en cuenta lo que se produce alrededor y donde el habitante pueda participar en la operación de la obra, para aparecer lo olvidado, para recordar y aparecer lo desvanecido.

---

8 DEBORD, Guy, Esta exposición fue presentada el 17 de mayo de 1961 en cinta magnetofónica ante el Grupo de Investigaciones sobre la vida cotidiana, reunido por H. Lefebvre en el Centre d'études sociologiques del C.N.R.S.

9 CHRISTO, artista búlgaro nacido en el año 1935 y Jeanne-Claude su pareja artística, americana nacida en Francia 1935. El trabajo que realizan se encuentra dentro del marco del Land Art. Llevan a cabo un tipo de instalaciones artísticas destinadas a edificios monumentales, la naturaleza o el propio paisaje. En muchas de sus obras utilizan el recurso de envolver los edificios a modo de empaquetado, como es el caso de Reichstag o de Pont Neuf.

10 HUBERMAN, Didi, *Lo que vemos lo que nos mira*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997 , p. 46

## ESTRATEGIAS PARA VER

Para el Arte Público son útiles las estrategias y la forma en como se relacionan con las características de la ciudad, también son recursos que le permiten al artista replantear la relación ciudad — habitante. En éste sentido, la estrategia, nos ayuda a ampliar la visión que tenemos sobre la ciudad y empezar a entenderla como un espacio de investigación.

Teóricos, como Georg Simmel,<sup>11</sup> empezaron a codificar la experiencia urbana como un sentido sociológico y psicológico. En su ensayo "La Metrópolis y la vida mental", Simmel teoriza que la complejidad de la ciudad moderna, crea nuevos vínculos sociales y nuevas actitudes hacia los demás. Junto con esto, los problemas más profundos de la vida moderna se derivan de la reclamación de la persona a preservar la autonomía y la individualidad de su existencia frente a la inmensa fuerza social, del patrimonio histórico, de la cultura externa, etc. Es entonces que el individuo se condiciona por la más despiadada lucha de ellos mismos; el sentido concreto de la vida moderna y sus productos, debe tratar de resolver la ecuación que se estructura: el individuo y la ciudad como un contenido de vida.

Este contenido basado en la rutina, entendiendo ésta como la costumbre arraigada o hábito adquirido con la práctica, la cual permite hacer las cosas sin que las pensemos. La rutina nos impide ser conscientes, se transforma en un modo de vida, en un acostumbramiento tal, que nos da seguridad y perdemos la conciencia de las cosas y de lo que sucede a nuestro alrededor.

Es por ello que las estrategias de cómo actuar y como desarrollarnos en el entorno social y urbano se han ido desvaneciendo, pero estas estrategias no son nada innovadoras, de hecho éstas y sus variantes se suceden de manera constante en la ciudad, pero la misma monotonía las mantiene ocultas.

Ahora bien, en el contexto actual, la arquitectura y la planificación urbana, diseñan flâneurs<sup>12</sup> como una forma de abordar las cuestiones de los aspectos psicológicos

---

11 SIMMEL, Georg (1858-1918) Filósofo y sociólogo alemán. Representante del neokantismo relativista. Quiso resolver las contradicciones a las que conducía el formalismo del «a priori» kantiano. También se empleó en deducir tipos morales y clasificar los sentimientos y las ideas que determinan la reconstrucción histórica. Por otra parte, contribuyó decisivamente a la consolidación de la sociología como ciencia en Alemania (Sociología, 1908) y trazó las líneas maestras de una metodología sociológica, aislando las formas generales y recurrentes de la interacción social a escala política, económica y estética. Prestó especial atención al problema de la autoridad y la obediencia en su Filosofía del dinero y diagnosticó la especialización y despersonalización de las relaciones sociales en el contexto de una economía monetarista.

12 El término flâneur (Pronunciación: / fla-n r / ) viene del francés sustantivo masculino flâneur

del entorno construido. Arquitecto Jon Jerde<sup>13</sup>, por ejemplo, diseñó su Horton Plaza y su Universal CityWalk que son proyectos en torno a la idea de proporcionar sorpresas, distracciones, y secuencias de eventos para los peatones.

Pero lo importante es que en esta nueva relación que planteo entre la ciudad y sus habitantes se resignifique, para ello Debord menciona que:

*"La función del público, sino pasivo apenas figurante, ha de disminuir siempre, mientras aumentará la parte de aquellos que no pueden ser llamados actores sino, en un sentido nuevo de este término, vividores".*<sup>14</sup>

Y de manera complementaria Manuel Delgado opina que la:

*"Antropología de lo que define la urbanidad como modo de vida, de disoluciones y simultaneidades, de negociaciones minimalistas y frías, de vínculos débiles y precarios conectados entre si hasta el infinito".*<sup>15</sup>

Bajo estas dos ideas, donde la primera se refiere al habitante y la segunda a la ciudad, es que se deben generar las estrategias y los conceptos que refresquen la relación entre ambos. Y una de estas estrategias es la significación social de los objetos (en este caso aplicado a los cuerpos en movimiento y a las relaciones que de ahí se derivan) proviene del hecho de dar sentido al curso de nuestras interacciones. Y si algunas de estas significaciones son estables en el tiempo, tienen que ser negociadas en cada nueva interacción. La interacción se define como un orden negociado, temporal, frágil, que debe ser reconstruido permanentemente con el fin de interpretar el mundo.

---

-que tiene el significado básico de "paseo", "ocioso", "vago", que a su vez proviene del verbo francés Flaner, que significa "dar un paseo". Charles Baudelaire desarrolló un significado derivado del flâneur, como "una persona que camina por la ciudad con el fin de la experiencia".

13 Jon Jerde, arquitecto nacido en 1940 en estados unidos, generó una arquitectura de Diseño y una firma de Planificación Urbana que fue pionera en el concepto de Placemaking "arquitectura de la experiencia", ha creado varios desarrollos Comerciales que han sido galardonados en todo el mundo.

14 DEBORD, Guy Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional, Documento Fundacional, 1957.

15 DELGADO, Manuel, *Animal público*, Anagrama, Barcelona, 1996, p. 26

## APRENDER A CAMINAR O CAMINAR PARA APRENDER

### APRENDER A CAMINAR

*“el mundo social no se da, sino que se construye aquí y ahora”.*<sup>16</sup>

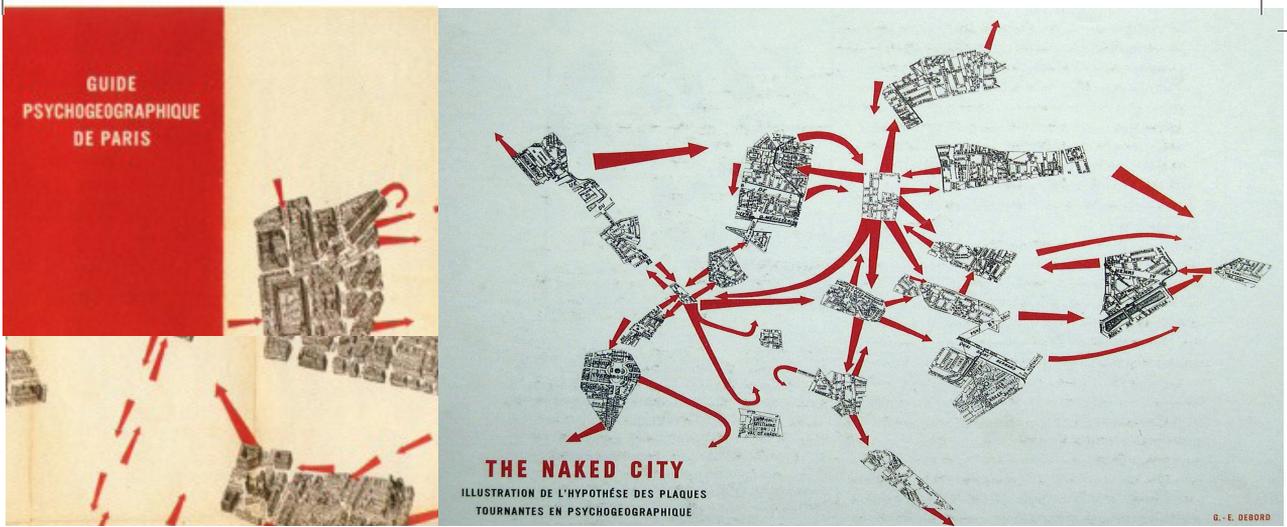
Ahora bien, considero que la mejor manera de vincular la idea de estrategia está referida de forma inmediata a las propuestas por el movimiento de La Internacional Situacionista<sup>17</sup> (El Juego, la Deriva, el Desvío, la Psicogeografía y el Flâneur) nos permiten generar a partir de ellas propuestas de obras artísticas en el entorno del Arte Público.

Entendiendo de igual forma que cualquiera de estas estrategias utilizadas en la ciudad, solo se pueden comprender al provocar ciertas dislocaciones en las rutinas cotidianas y esto solo es posible a partir de las acciones de caminar y observar.

El caminar no es solo desplazarse de un lugar a otro, es un ejercicio aún más complejo que lleva a la tarea de utilizar todo nuestro cuerpo para entender el entorno en donde se realiza la acción, no es lo mismo caminar en el campo, que caminar en la playa o la ciudad, tampoco es lo mismo hacerlo en Ciudad de México o en Santiago

16 COULON, Alain, *La etnometodología*. Madrid: Cátedra, Colección Teorema, 1998, p. 18

17 La Internacional Situacionista (IS) era una organización de artistas e intelectuales revolucionarios entre cuyos principales objetivos estaba el de acabar con la sociedad de clases en tanto que sistema opresivo y el de combatir el sistema ideológico contemporáneo de la civilización occidental: la llamada dominación capitalista. La IS llegaba ideológicamente hablando del pensamiento marxista de Anton Pannekoek, de Rosa Luxemburg, de Georg Lukács así como del llamado Comunismo de Consejo. Nace en el seno de otro movimiento contestatario de los años 1950: la Internacional Letrista. Junto a Debord participan otros exponentes situacionistas como Gianfranco Sanguinetti, Asger Jorn, Raoul Vaneigem, Constant Nieuwenhuys y otros. La IS es el producto de la fusión de una serie de grupos anteriores de artistas e intelectuales, el Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista (MIBI), el grupo COBRA (del que formará parte Lubertus Jacobus Swaanswijk) y el Psychogeographic Comité de Londres. Comúnmente se considera a la IS una de las principales impulsoras ideológicas de los acontecimientos sociales acaecidos en Francia en mayo de 1968.



de Chile y menos caminar en el Zócalo que en la periferia.

*Caminar-observar -oler - sentir- reconocer -interpretar- generar*

Son algunas de las etapas que nos pueden llevar a entender y a aprender a caminar; ver todo como un proceso donde a través de diferentes fases sucesivas, podamos comprender este complejo acto que la cotidianidad nos arrebató.

## **CAMINAR PARA APRENDER**

¿Qué es caminar? (De *camino*).

1. tr. Andar determinada distancia. *Hoy he caminado diez kilómetros.*
2. intr. Ir de viaje.
3. intr. Dicho de un hombre o de un animal: Ir andando de un lugar a otro.
4. intr. Dicho de una cosa inanimada: Seguir su curso. *Caminar los ríos, los planetas.*
5. intr. Dirigirse a un lugar o meta, avanzar hacia él.

El caminar definido por la Real Academia Española se refiere al término **andar** y éste se determina por la distancia, andar, recorrer, seguir su curso. Una distancia entre una cosa y otra, me hace pensar en el traslado o recorrido (empleados para el arte público) y en lo que sucede en ese intermedio; es decir, desde que uno decide salir (origen) hasta llegar al otro lado (destino). Para ello, se establece una ruta la cual articula el principio y el fin del trayecto, como también aglutina de manera

significativa el proceso de las cosas que suceden en dicho recorrido, el sentido que tiene lo anterior se puede ejemplificar con la música, porque el proceso de traslado sería igual a lo que sucede entre una nota y otra para hacer determinados sonidos, es una infinitud, la cual sin el silencio no existiría más que ruido.

La privación o ausencia de conciencia de ese intervalo produce y provoca un embotamiento de nuestra sensibilidad. Es por eso que caminar tiene relación con ver y aprender a ver o caminar y saber caminar, incluso aprender a ver y saber caminar. Si uno no ve, opera la desaparición (ligada a la rutina) como se explicó anteriormente. Si uno aprende a ver, vence a la invisibilidad.

## LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA

El situacionismo promovió una fuerte crítica al consumo en las sociedades del capitalismo tardío, rechazando todos los valores de la sociedad burguesa, uno de los motivos principales y del cual muchos movimientos artísticos tomaron esa postura, fue que ésta había sido la culpable del estallido de la II guerra mundial.

En el libro del movimiento situacionista "*la sociedad del espectáculo*", Guy Debord, plantea que la idea es liberar la personalidad y el comportamiento de la sociedad capitalista, en donde lo verdadero ha dejado de existir y las imágenes falsas construyen nuestra vida paralelamente a esto, la idea de Lefebvre; filósofo perteneciente al movimiento, consideraba necesario que la cotidianidad se liberara de los caracteres impuestos por el capitalismo a la vida individual y colectiva, de lo contrario, la cotidianidad sería como un depósito subterráneo, en que se sedimentarían los convencionalismos y las mentiras del poder y por lo tanto sería una barrera que no permitiría la creatividad.

Partiendo de ésta premisa se generan diferentes postulados y uno de ellos es el Urbanismo unitario, el cual en palabras de Debord, primero: ***"Se define en primer lugar como el uso del conjunto de artes y las técnicas como medios que concurren en una composición integral con el medio"***<sup>18</sup>

En segundo lugar dice que: ***"El urbanismo unitario es dinámico, es decir, esta en relación estrecha con los estilos de comportamientos"***<sup>19</sup>

En tercer lugar la vinculación de estas ideas se concentra en: ***"La idea central es la construcción de situaciones, es decir, la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior"***.<sup>20</sup>

18 DEBORD, Guy, Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional, Documento Fundacional, 1957.

19 Idem p. s/p

20 Idem p. s/p

En los años 60, los situacionistas describían esta problemática y le daban diferentes propuestas de cómo solucionarla; Para la sociedad de nuestra época, los momentos de esparcimiento diarios son mínimos, la vida, el trabajo y la estructura de la ciudad, están hechos para mantener un orden y conformar un estado homogéneo de las cosas.

Mirando y analizando hacia el interior de nuestras sociedades, podemos darnos cuenta que la gran propuesta situacionista no tuvo éxito, pero eso no quiere decir que sus postulados hayan sido incorrectos.

La pregunta sería ahora de qué forma transformar los momentos de la vida y los estilos de comportamiento en momentos de calidad superior; si ya tenemos una serie de estudios y análisis que nos pueden llevar a generar una ciudad más completa, útil y habitable.

Es por ello que el planteamiento de reconstrucción de relaciones entre la ciudad y el ciudadano se orienta con cinco de los postulados del Situacionismo:

*El Juego, la Deriva, el Desvío, la Psicogeografía y el Flâneur.*

## POSTULADOS

• **El Juego:** Esta idea pretende disminuir al máximo los momentos nulos y recuperar aquellos momentos que tienen que ver con el esparcimiento, los cuales en la sociedad de la época habían sido arrebatados, quedando supeditados a las clases burguesas.<sup>21</sup>

El juego situacionista se negaba radicalmente al elemento de competencia y como punto importante también se negaba a la separación de éste, de la vida cotidiana. El concepto del juego se transformaba en una opción moral y en una opción de vida, ya que se afirmaban que estas posturas se transformarían finalmente en libertad. El juego ya no formaba parte de la vida cotidiana, el trabajo la había transformado y como consecuencia, la había despojado totalmente del sentido de tiempo. Esta perspectiva tan importante estaba relacionada con los sistemas capitalistas que imperaban y que dominaban la vida cotidiana, ya que estaban ligados a los tiempos de ocio y a las fuerzas productivas de trabajo, así se transformaba en una lucha de clases donde los grupos más acomodados tenían y usaban su "tiempo libre" fabricando un sector industrial de actividades de ocio, pero generando necesidades a través de subproductos inhabilitantes, ideológicamente marcados hacia los gustos burgueses.

---

21 LA SITUACIONISTA INTERNACIONAL, Definiciones (1958), s/p

*"La abundancia de imbecilidades televisadas es probablemente una de las razones de la inhabilidad de la clase trabajadora estadounidense para desarrollar una conciencia política"*<sup>22</sup>

• **La Deriva:** el concepto propone una reflexión a las formas de ver y experimentar la vida urbana dentro de una propuesta más amplia de la psicogeografía. Así en vez de ser prisioneros de una rutina diaria, se planteaba seguir las emociones y mirar a las situaciones urbanas de una forma nueva y radical.

*"la deriva es el paso sin interrupción a través de variados ambientes; es la búsqueda del pasadizo y de la paradoja [que] impulsa a establecer una nueva lectura del territorio, presentando el espacio como un ente activo capaz de suscitar en nosotros, distintos comportamientos y emociones que nos incitan a interactuar con él"*<sup>23</sup>

Según Debor esta técnica estaba relacionada con un comportamiento, referido a una construcción a través el juego, no tenía relación directa con el paseo o el viaje clásicamente hablando, sino más bien debía tomar en cuenta las implicaciones psicogeográficas, generando un estudio previo de la deriva, a través de análisis sociológicos, psicológicos, etc. Esto lo hacían con la utilización de diferentes tipos de mapas, como los geográficos, políticos, ecológicos y también utilizando mapas mentales. Para el movimiento Situacionista dejar todas las acciones al azar, podría transformarse en una problemática ya que las acciones se volcarían muchas veces a tornarse monótonas o aburridas.

Más bien el azar se transforma en una alternancia en donde gracias a la psicogeografía se limitan las variantes, pero también se encamina a romper con el hábito de su significación cotidiana, en la deriva situacionista, las personas no actúan comúnmente, no van de camino al trabajo ni a los lugares propios de esparcimiento. Las derivas se transformaron en un estudio de lo social y se enfocaron en el uso del espacio urbano con fines propios que no eran los preestablecidos de la vida cotidiana, formaban parte de la "ciencia" enfocada al estudio del espacio público.

---

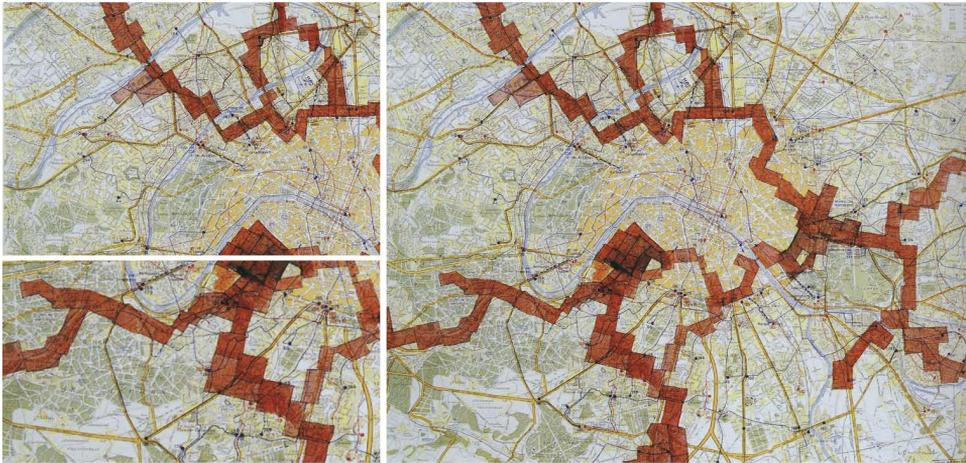
22 Idem. s/p

23 <http://www.bifurcaciones.cl>, El situacionismo, el cyberpunk y otras derivas, L. Lozsla, 23 de noviembre 2010



• **El desvío o La détournement:** la idea consiste en una integración de la producción artística, que posibilite la construcción de un ambiente de cualidad superior, intentando reconvertir los productos culturales del capitalismo para su beneficio, (comic, publicidad, cine) de acuerdo a una moral específica; la absoluta destrucción del capitalismo avanzado, a partir de un cambio semántico, implicando operaciones de descontextualización y re-contextualización.

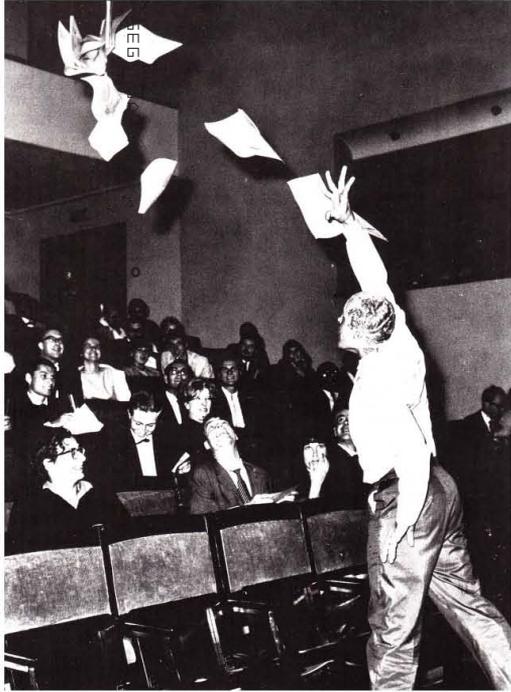
A través de los afiches y carteles viales o a través de cambios de letras o imágenes, que desvían el significado primero, intentaban deformar, desplazar y reasignar el alcance de la sociedad capitalista en la trama urbana.



El artista holandés Constant Anton Nieuwenhuis (1920-2005) fue uno de los miembros fundadores del grupo Cobra y de la Internacional Situacionista. Imagen de un plano de New Baylon Paris. 1963

Para los situacionistas, el desvío presentaba dos aspectos fundamentales: por un lado, que lo singular de cada elemento debía perder importancia y por el otro, que la reconfiguración generara significaciones diferentes, que dieran a cada elemento una nueva lectura e interpretación.

Estas prácticas no se alejaban de las acciones de la vanguardia como Ready-made y el collage que recontextualizaban los elementos preexistentes, no obstante, la diferencia entre los desvíos de las vanguardias y los situacionistas radica en el hecho de que, mientras el punto de llegada de los primeros es una obra que tiene un valor autónomo todavía artístico, el de los segundos es un producto que, si bien puede valerse de medios artísticos e incluso de obras de arte, se revela inmediatamente como negación del arte, sobre todo por el carácter de comunicación inmediata que lo impregna.



..... Dick Higgins, Danger Music No.2, 1962.

• **Investigación psicogeográfica:** Es el estudio de las leyes exactas y de los efectos precisos del medio geográfico, conscientemente dispuestas o no y que actúan directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos.<sup>24</sup>

Un estudio tal permitiría desmontar el mecanismo urbano que funcionaba como cerrojo de la relación entre las personas y su entorno; cerrojo que las convertía en espectadoras de una única realidad representada en los mapas y los itinerarios del transporte público —los horarios de los trenes paradigmáticamente y que ellas reproducían en su paso cotidiano sin siquiera notarlo.

• **Flâneur:** es un concepto que se ha convertido en significativo dentro de la arquitectura y la planificación urbana, ya que describe quienes son indirecta e involuntariamente afectados por un diseño particular. Walter Benjamin adoptó el concepto de las zonas urbanas como observador, como instrumento analítico y como estilo de vida. Desde su marxista punto de vista, Benjamin describe el flâneur como un producto de la vida moderna y de la revolución industrial sin precedente y lo convirtió en ejemplo dentro de lo social y de lo estético, como consecuencia de sus observaciones durante largos paseos por París incluso, el título de su no terminado proyecto Arcades proviene de su afecto por calles comerciales cubiertas. En 1917, el escritor suizo Robert Walser publicó un cuento corto llamado "Der Spaziergang", o "El Paseo", un verdadero resultado flâneur de la literatura.

## FLUXUS

En New York 1962, con sus muy diversas raíces y formas de expresión, fluxus se escapa una y otra vez de intentos de definición, pero algunas pueden ser descritas de la siguiente forma por su fundador George Maciunas.

.....  
24 Op. Cit. DEBORD, p. 10



George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson & Emmett Williams Interpretando Philip Corner's Piano Activities. Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Weisbaden 1962.

"revista internacional de arte y anti-arte, música y anti-música, poesía y anti-poesía, etc."<sup>25</sup>

Artistas como Jonh Cage, Nam June Paik, encontraron ahí, su desarrollo en la música, en la poesía, en el arte; quienes trascendieron los límites de diversos géneros del mismo, generando nuevos impulsos hacia la experimentación que lo llevó a extenderse a Europa y Estados Unidos y a trabajar junto a artistas como Joseph Beys y Wolf Vostell.

Lo inusual, lo inesperado, lo que no correspondía a los juicios y prejuicios sobre el arte, eso era fluxus, los materiales y los sonidos cotidianos como una herramienta con la que los artistas trabajaban también era fluxus. George Brecht siempre hizo énfasis en que observaba sus Event<sup>26</sup>, como experiencias totales, donde lo conceptual no estaba por encima de la percepción, la memoria o el pensamiento asociativo.

Generaron happenings, conciertos, events, etc. En donde los artistas trabajaban con objetos reales generando cosas que fueran cotidianas, que ellos mezclaban y traían a la realidad, sin representaciones.

El grupo Fluxus, conformado a comienzos de los 60 ocupa un lugar de importancia en la incorporación de nuevas tecnologías electrónicas para la producción visual y sonora.

Del clima intelectual promovido, por músicos experimentales como John Cage, surgen en Nueva York experimentadores como George Maciunas, Henry Flynt (quizá el más politizado de todos), Ray Johnson (creador del arte correo), Nam June Paik (famoso luego por sus creaciones en video) y muchos otros (Yoko Ono, por ejemplo fue parte del grupo).

Las acciones fluxus eran multimedia, en el sentido de que mezclaban distintas disciplinas de la música o las artes visuales donde cada composición se centraba en un evento sencillo, aislado de cualquier otra acción, que se presentaba como una visión iconoclasta de la naturaleza de la realidad misma. Así, el énfasis del trabajo fluxus recaía en la simplicidad estructural, siendo enmarcado por sus protagonistas en la tradición del evento natural.

25 BLOCK René, BODENMÜLLER Carola, KNAPSTEIN Gabriele et. al., Catálogo Fluxus para la exposición Museo de Arte Contemporáneo MAC, Chile, 2005

26 EVENT O EVENTOS, acciones que son delimitadas por los artistas fluxus, por lo general son sólo unas pocas líneas y consisten en la descripción de las acciones a realizar que en un diálogo. El Fluxus diferencia las puntuaciones en el caso de "acontecimientos", Mientras que estos son a veces complicados, largos actuaciones destinado a borrar las líneas divisorias entre el intérprete y la audiencia, el rendimiento y la realidad; performances Fluxus eran por lo general breves y sencillas. Las actuaciones Event buscaron elevar lo banal, a ser conscientes de lo mundano, para frustrar la alta cultura de la música académica y orientada al mercado y el arte.

Los guiones en los que se basaban las performances eran siempre muy breves teóricamente, usando estos guiones, cualquiera era capaz de ejecutar piezas fluxus y sin demasiada necesidad de práctica, habilidad o preparación. La pieza de Chieko Shiomi "Música para cara en desaparición" es uno de los ejemplos más conocidos y populares: "Cambia gradualmente de sonreír a no sonreír". Las acciones de fluxus incluían en un primer momento también manifestaciones, sabotajes e interrupciones.

## MANIFIESTO ARTE/FLUXUS

### George Maciunas / FLUXUS ARTE-DIVERSIÓN

Para justificar el estatus elitista, profesional y parasitario del artista en la sociedad, debe demostrar la indispensabilidad y exclusividad del artista, debe demostrar la dependencia del público con respecto a él, debe demostrar que nadie más que el artista puede hacer arte. Por lo tanto, el arte debe parecer complejo, pretencioso, profundo, serio, intelectual, inspirado, habilidoso, significativo, teatral, debe parecer calculable como una mercancía, de modo que le proporcione un ingreso al artista. Para elevar su valor (el ingreso del artista y la ganancia de sus patrocinadores), el arte se hace para que parezca raro, de cantidad limitada y por lo tanto obtenible y accesible sólo para la élite social y las instituciones.

Para establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad, debe demostrar la dispensabilidad e inclusividad del artista, debe demostrar la autosuficiencia del público, debe demostrar que todo puede ser arte y cualquiera puede hacerlo. Por lo tanto, el arte-diversión debe ser simple, divertido, no pretencioso, preocupado por las insignificancias, que no requiera habilidades o ensayos interminables, que no tenga valor ni institucional ni como mercancía. El valor del arte-diversión debe reducirse haciéndolo ilimitado, producido en masa, obtenible por todos y eventualmente producido por todos. El arte-diversión fluxus es la retaguardia sin ninguna pretensión, es el impulso de participar en la competencia de "llegar a otro nivel" con la vanguardia. Apela por las cualidades monoestructurales y no teatrales del evento natural simple, un juego o una broma. Es la fusión del Vaudeville<sup>27</sup> de Spike Jones, la broma, los juegos de niños y Duchamp.<sup>28</sup>

27 VAUDEVILLE, Teatro de Género de Entretenimiento variedad en los estados unidos y Canadá A partir de la década de 1880 hasta 1930 la década de. Cada presentación se compone de una serie de actos separados, sin relación agrupados en un proyecto de ley común. Tipos de actos incluidos los músicos populares y clásicos, bailarines, comediantes, animales entrenados, magos, imitadores de mujeres y hombres, acróbatas, las canciones ilustradas, malabaristas, obras de un acto o escenas de obras de teatro, atletas, celebridades conferencias, juglares, y películas.

28 MACIUNAS, George, *Manifiesto on Art / Fluxus Art Amusement 1965*, Traducción: A. Espinoza, s/p

Lo que se puede reflexionar acerca de este manifiesto es que, por un lado describe el arte y sus pretensiones y por otro plantea y delimita la avanzada de fluxus en su dicotomía arte – diversión.

Pero lo que me interesa, es lo que puedo relacionar de manera directa con mi forma de producir y es la preocupación que tiene Maciunas por las insignificancias o lo que se desvanece y una de mis estrategias es, justamente este punto. Refiriéndome específicamente a las cosas que no tienen mayor valor por que se pierden en el espacio público o son muy variables como las acciones o las personas, que pueden ser irrelevantes para mí, pero no para los otros y viceversa, lo mismo que sucede al pasar de los años, con hechos similares pero cuya significancia es diferente en nuestro pensamiento actual, sobre todo si yo trabajo dentro del concepto de desvanecimiento e invisibilidad. Lo que me permite declarar que el artista es generador de acciones, las cuales pueden ser construidas por la gente en un espacio cotidiano, que luego se convierte en público a partir de los procesos creativos que se insertan en él para crear una obra artística.

## ALGUNOS ARTISTAS QUE SE RELACIONAN CON MI PROCESO CREATIVO

En este apartado, voy a explicar algunas obras de artistas que son un referente acerca de los conceptos de invisibilidad y desvanecimiento, en el manejo de los conceptos y los procesos creativos con los que se constituyen las piezas de acuerdo a mi apreciación.

Para iniciar voy a describir la obra "Composición 4' 33"<sup>29</sup> de **Jonh Cage** o también llamada "Silence". Sentado al piano, listo para comenzar el recital y en la partitura, con una única palabra, "Tacet" se indica al intérprete que ha de guardar silencio y no tocar su instrumento durante cuatro minutos y treinta y tres segundos.

Cage no trataba de representar los sonidos del entorno, sino que estos se incorporaban de manera conciente como notas musicales; siempre que se presentaba la obra había un registro y ese registro era distinto cada vez y con un contenido paradójicamente musical, haciendo emerger de él, la mimesis auditiva y la cotidianeidad, resultando ejemplar por las posibilidades que ofrece el escuchar cada ruido o sonido que ocurre durante la composición, transformando el ruido en un hecho musical y a la vez utilizando ese silencio, sin el cual no podrían existir las notas.

El artista utiliza justamente lo que no podemos apreciar o no apreciamos regularmente, en este caso el silencio, esos pequeños instantes entre una nota y otra

---

29 [http://www.youtube.com/watch?v=gN2zclBr\\_VM&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=gN2zclBr_VM&feature=related)

nos muestra lo invisible de las propiedades de la música, uniéndolo con los ruidos cotidianos, generando una pieza participativa en donde el artista es el director y la gente el compositor.

• **Yoko Ono** realiza un video en 1965 — “One” (Fluxus Films)<sup>30</sup> en el que se muestra el instante en que se quema un fósforo, haciendo durar ese pequeño instante cotidiano, en un largo momento de contemplación, antes que ella nos mostrara este video de 5 minutos no habríamos podido observar y entender este fragmento de nuestra vida, porque no estamos capacitados para hacerlo ya que nuestra mente no alcanza a capturar estos momentos, por lo que es difícil lograr analizarlos en detalle.

Desde que se enciende la llama hasta que se quema la pólvora en su totalidad, transcurren largos minutos en el video de Yoko, ampliando este pequeño acto cotidiano en algo bello por un lado, la estética de la imagen y por otro lado, la belleza de ver y ampliar elementos de nuestra vida que pasamos por alto, momentos que hasta ese instante eran invisibles. Lo importante del video no es lo que significa, sino que lo evocado y lo evocador del tiempo.

• **Alfredo Jaar** artista chileno, en su obra “Luces en la ciudad” de 1999, nos presenta la obra que consiste en cientos de miles de luces rojas, en la cúpula de la Bonsecours Marché, un monumento histórico en el viejo Montreal. Jaar colocó botones en el Accueil Bonneau, la Maison Eugenia Bernal y la Maison Paul Grégoire, refugios de indigentes, ubicados a menos de 500 metros de la Cúpula; cada vez que una persona sin hogar entraba en cualquiera de estos refugios, tenía la posibilidad de apretar el botón que encendía la luz roja sobre la cúpula.

Esta luz roja que se enciende, es una señal a la sociedad acerca de la condición de la gente indigente, una condición que es claramente inaceptable en el contexto de una de las ciudades más ricas de América del Norte. Como lo comenta el artista: “Que estas señales interminables que se producen desde la cúpula, demuestran angustia dolorosa para la sociedad y con la posible cobertura de los medios, la indignación pública y el apoyo a raíz de estas señales de socorro en curso, la falta de vivienda puede ser completamente erradicada de Montreal”

• **Teresa Margolles** con su obra “Vaporización”, presenta una sala con condensadores que vuelven el agua, previamente usada para lavar cadáveres y desinfectada en

---

30 <http://www.youtube.com/watch?v=P7wfaJupGQw&feature=Bfa&list=FLfx66te01y78&index=17>

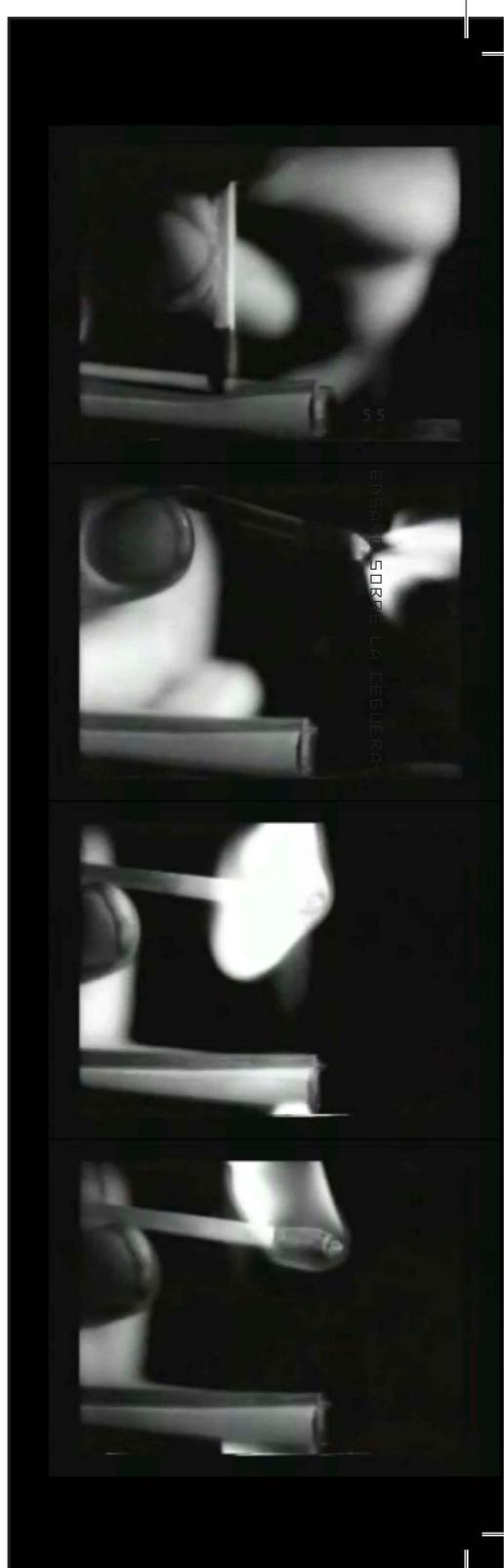
Yoko Ono "One" video en 1965 .....

vapor: "Su trabajo no sólo hace evidente la remembranza física de la última limpieza, sino el proceso de disolución y desaparición — la desaparición de una cierta persona en la niebla espesa de una ciudad con más de veinte millones de ciudadanos." <sup>31</sup> Un aviso en la entrada de la sala neblinosa explicaba la historia y la inocuidad del vapor.

Teresa Margolles rompe la frontera entre el afuera y adentro para reconstruir la identidad, poniendo en evidencia a la muerte, pero trayendo a los asesinados en México en los últimos años. Ya no como una noticia de portada de diario, sino con una realidad que invade todo la galería. Con sus paños como sudarios de personas muertas por el narcotráfico o por circunstancias alrededor de éstas, que el gobierno denomina, daños colaterales de la guerra.

Nos trae sus huellas, sus sombras, sus líquidos y finalmente nos los trae a todos los mexicanos muertos, ya no hay nada oculto. Teresa Margolles revela una realidad escondida por el gobierno y por nuestro adormecimiento frente la muerte, una realidad desvanecida.

.....  
31 BIESENBACH, Klaus, en el catálogo de la exposición México City. An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values, p. 151





Teresa Margolles vaporización 2001.



Alfredo Jaar luces de la ciudad 1999.





**TEGCEGA PAPER**

**Ceguera Blanca**

## RECORRER

El espacio público es una red de relaciones, sociales, políticas, económicas y religiosas, las cuales interactúan y cohabitan todo el tiempo. No existe un espacio público sino muchos espacios públicos y a su vez muchos espacios privados. Sería erróneo delimitar o limitarme a un concepto, ya que sesgaría y restringiría mi trabajo; he ocupado distintas perspectivas, dando una amplitud a lo conceptual, intentando marcar algunas pautas que me ayudan a describir la ciudad desde una mirada personal.

No existe una esfera pública, existe un mosaico de éstas, que se superponen y retroalimentan constantemente. John Keane describe, "una esfera pública es un tipo particular de relación espacial entre dos o más personas".<sup>1</sup>

¿Pero cómo vivir esta ciudad?

No es sencillo vivir en una de las ciudades más grandes del mundo, esta megalópolis que tiene más de 20.137.152 millones de habitantes (2010) en el área metropolitana, nos condiciona a cierto tipo de relaciones; estamos obligados a permanecer la mayor parte del día en nuestros trabajos, a ocupar gran tiempo en trasportarnos de un lado a otro y a comer muchas veces fuera de casa. Es un punto muy importante porque nos exige transformar la ciudad para satisfacer nuestras necesidades básicas como comer y trasportarnos.

Es por ello que las preguntas que me planteo son: ¿Qué hacer como artista para generar obras que realmente lleguen a la gente? ¿De qué manera estoy respondiendo a las necesidades de nuestro tiempo? ¿De qué forma intervengo en esta sociedad? ¿Cómo puedo afectar y responder a la rapidez de esta ciudad? Intento responderme a diario y no es posible tener una sola respuesta, sino muchas y a partir de ellas busco transformarlas en estrategias para operar en la ciudad.

Una de las estrategias primordiales en mi trabajo, es el recorrer la ciudad; ésta no es azarosa ni gratuita, sino más bien se da por las características del espacio. La ciudad y las calles son un sitio en constante movimiento y mutación, todo el tiempo están sucediendo acciones y diferentes actividades, por lo que el análisis de la obra se vuelve aun más complejo ya que no radica en un espacio específico sino en un trayecto abarcando muchos espacios que se van transitando, articulando y sumando.

---

1 KEANE, John, *Structural Transformations of the Public Sphere*, en *The Communication Review*, vol. 1, 1995.

*“Nos resituamos en una ciudad diseminada, una ciudad de la que cada vez tenemos menos idea de donde empieza y donde termina y en qué lugar estamos. En los estudios con pobladores de la ciudad de México vemos una bajísima experiencia de conjunto de la ciudad, ni siquiera de la mitad ni de la cuarta parte. Cada grupo de personas transita, conoce y experimenta pequeños enclaves, en sus recorridos para ir al trabajo, para ir a estudiar, para hacer las compras, pasear o divertirse. Pero son recorridos muy pequeños en relación con el conjunto de la ciudad”<sup>2</sup>*

La especificidad en el espacio público desaparece en la ciudad ya que su movimiento y manifestaciones propias, generan un constante cambio, el tráfico, la circulación de gente, el comercio, el turismo, las circunstancias políticas y sociales, etc.

### PROCESO CREATIVO

La búsqueda y la observación de acciones cotidianas y elementos propios de la ciudad, me llevaron a lo largo de estos años a trabajar con acciones e intervenciones públicas, estas pequeñas acciones no siempre fueron bulliciosas o espectacularizadas en el lugar donde fueron realizadas, pero si son trascendentes dentro del análisis de esta investigación donde se abordan temas variados como la mendicidad, el hambre, plazas públicas, comida, tráfico automovilístico, la problemática del monumento, el comercio, los trabajos ambulantes, entre otros; todas están inmersas en la problemática del espacio público y sobre todo en el trabajo de artista como facilitador y comunicador .

---

2 GARCÍA Canclini, Néstor (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, ed. Grijalbo, México D. F., p. 82





Nombre: *Desplazamiento cotidiano*  
Materialidad: bastidor de 1,20 x 70, pegamento blanco, volantes  
Año: 2009  
País: México  
Obra realizada dentro de la Beca Presidente de la República (Chile), para estudios de Postgrado en el extranjero.

A continuación haré una descripción de los procesos creativos de la obra propuesta "desplazamientos", La acción que realicé, comenzó desde que salí de mi casa ubicada en la calle López, hasta llegar a la plaza Santo Domingo y luego de regreso a casa; a partir de un acto cotidiano que se realiza en el centro del DF, en el cual se recibe y entrega publicidad en las calles, panfletos y todo tipo de propaganda.

El trayecto se decide mientras ocurre la tarea de caminar, no hay un recorrido predeterminado, lo cual genera que la acción se someta a las variantes del espacio público.

A través de un soporte que llevo colgado de mi hombro, que mide 150 x 80 cm. y en el cual fui elaborando un mapa a partir del recorrido, camino por la ciudad haciendo que la gente que reparte publicidad así como los que la reciben, la peguen sobre el mapa que se va efectuando y marcando cada vez que uno de ellos desea participar.

Al salir de mi casa, la primera persona que encuentro pega su propaganda en el mapa, él se encuentra en la esquina de mi casa, me pregunta ¿que estoy haciendo? y ¿para qué?, le explico que es para conocer que propagandas entregan en el trayecto que hago a diario a la Universidad y así comienza mi travesía por el centro, una a una las personas van pegando sus volantes, muchos no entienden ¿para qué? pero lo hacen y quedan muy contentos de que sean tomados en cuenta y que su papel no termine en la basura. Finalmente lo que está siendo valorado, no es la publicidad sino "ellos, los volanteros" y su trabajo.

Por lo que la sensación de bienestar no tarda en manifestarse y así al pasar el día, recorro lo que usualmente tardo en caminar quince minutos, en esta oportunidad tardo más de tres horas en hacerlo.

Las primeras expectativas son superadas enormemente y los planes de seguir con las reglas de dibujar el mapa y luego pegarlas en el lugar exacto donde me encuentro con estas personas, todo cambia; con una a otra persona terminé en las afueras del metro Allende; en ese momento sentía que ya no

era yo la que cargaba el soporte, la gente se adueñó de la obra y la hizo suya, tenían tantas ganas de estar publicando sus volantes, que se peleaban y metían sus manos al pegamento, adhiriendo uno tras otro volante, intentando ver cual ganaba la mejor ubicación y mientras yo miraba que pasaba, la gente se acercaba a mí preguntando ¿donde quedarían sus anuncios? y ¿si era posible que pegaran más y más? A lo cual yo respondía que ellos podían pegar lo que quisieran y que se les daría un lugar privilegiado en las calles de la ciudad.

Así me di cuenta, que la obra en el espacio público y su autonomía estaba sucediendo ahí justo frente a mis ojos, no era necesario que yo en ese momento interviniera, la gente estaba haciendo un acto que no entendía bien ¿para qué? pero se sentían realmente contentos y satisfechos que alguien valorara su trabajo.





Nombre: *Vida de perro*  
Materialidad: micro cámara filmadora, collar de perro.  
Año: 2009.  
País: México.  
Obra seleccionada en ARTE-SHOCK, concurso televisado en canal 22 y tv UNAM.

Me planteé desarrollar una obra de arte urbano, utilizando la ciudad como soporte y marcando el trayecto y recorridos como una parte fundamental de este proyecto.

Recurrí a los habitantes propios de las calles para que junto a ellos yo pudiese encontrar una nueva mirada de la ciudad; releer, percibir y comprender los espacios que habitamos a diario, son algunos puntos que implicaba la idea de recorrer la ciudad junto a los perros callejeros.

Alejandro Jodorowsky en el programa televisivo "La belleza de pensar" (3ra parte) cuenta la anécdota que tuvo con un perro en Barcelona, en donde siguiendo al primer perro que encontró al bajar de un barco logro conocer parte de la ciudad, el mercado y el barrio rojo.

Así me fui a la calle primero que nada a encontrar un perro, la tarea no fue nada fácil, ya que descubrí que con la salida de los comerciantes ambulantes del centro de la ciudad, los perros emigraron junto a ellos.

También tuve que estudiar y analizar la costumbre de estos animales urbanos, los cuales aparecen en mayor cantidad muy temprano por las mañanas en busca de algo para comer, casi siempre cerca de los mercados o cerca de los puestos de comida, así buscando y buscando encontré un perro que llega todos los días muy temprano a comer al mercado de Arcos de Belén.

Comencé a entablar una relación con él, comencé a alimentarlo cada día un poco, para que el perro no tuviera miedo y no reaccionara de mala forma intentando atacarme; una vez que ya me reconocía y no temía, decidí realizar un recorrido junto a él, para esto, instalé una cámara filmadora inalámbrica a un collar que llevaría el perro, el perro me llevó hacia el centro, primero hicimos varias vueltas alrededor del mercado en donde comió y husmeó, así también me ayudó a conocer algunas personas que al igual que él, viven en las calles, pero más tristes y más abandonadas.

El registro se generó de tres formas diferentes: la primera fue la vista de la cámara que llevaba el perro en su cuello, la cual

era una mirada a la ciudad que no conocemos por tener visión a una altura mucho más alta, ésto generó un análisis de los mismos espacios que habitamos y a su vez dio paso al debate acerca de lo que usualmente no percatamos de la ciudad como por ejemplo, el hecho que muchas veces nos cuesta entender ciertas problemáticas de la ciudad como por ejemplo el transporte o la utilización del mobiliario urbano de la gente que tiene que movilizarse en silla de ruedas.

En segundo lugar, el registro fotográfico que fui realizando de los espacios que recorrí, permitió un análisis más turístico ya que me enfoqué en rescatar los lugares como si hubiese sido mi primer acercamiento.

Finalmente hubo un tercer registro y este fue hecho por las cámaras de televisión y el camarógrafo profesional de Canal 22, quien intentaba seguir al perro a lo largo de la ciudad en un ángulo más amplio intentando registrar al protagonista, la ciudad y finalmente a mí mientras realizaba las fotos. El resultado de esta obra fue un video en donde se mostraban tres pantallas de forma paralela que mostraban visiones diferentes de espacios.





La obra Usv. propone la utilización del video como soporte de creación, es a través de USVtv.net que se convocó a usuarios en Internet de diversas nacionalidades a participar con sus registros audiovisuales con cualquier medio de captura, conformando así un diálogo intercultural; se propusieron 7 temas a desarrollar, como son: el comercio, la comida, el tráfico automovilístico, mendicidad, plaza pública, burocracia e Inmigrantes; estos temas comunes en cualquier país, se ponen en paralelo frente a todos los videos grabados por los usuarios, generando una trama de culturas y costumbres, para ello se seleccionó una cantidad de videos que describieran un panorama mundial y que abarcaran todos los continentes, a manera de generar también, cierto tipo de relaciones y comparaciones que nos llevaran a sentirnos totalmente identificados o ajenos, a cierto tipo de acciones cotidianas para una ciudad.

La convocatoria se realizó el 1 de Diciembre del 2009 hasta el 24 de Enero del 2010, reuniendo videos y textos agrupados bajo siete conceptos, uno por cada día de la semana.

Los registros fueron almacenados gracias a Internet, medio que facilitó el proceso de emisión, difusión y recepción de la información. Los espectadores no tan solo son consumidores o usuarios, sino que son los que ayudan a conformar el espacio de la propia existencia de la obra. Desde este punto de vista Usv. propone un espacio de convergencia de perspectivas, donde el espectador realizador entrega en relación a la temática propuesta, una lectura de cómo se percibe la ciudad desde la mirada individual y como ésta, a partir de la subjetividad se proyecta como parte de una obra colectiva que establece relaciones o diferencias en torno a la concepción de ciudad. El gran despliegue de reflexiones individuales ayuda a comprender al otro y la colectividad que lo reúne.

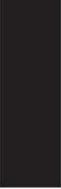
---

Título: *USV.tv: videocomiso.*  
Materialidad: Arte público en Red.  
Página web: [www.usvtv.net](http://www.usvtv.net)  
Año: 2010  
Proyecto realizado gracias al Fondo de Fomento Audiovisual para Nuevos Lenguajes, otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile.  
Exposición: Museo de la ciudad de Querétaro, octubre 2010.

**USV**  
VIDEOCOMISO

**WEB TV  
TU VIDEO**

**¡SUBE TU VIDEO DESDE EL 1 AL 31 DE DICIEMBRE!**  
¡DADES EN WWW.USVTV.NET! ¡PARA INFORMACIÓN EN CONTACTA CON USVTV.NET!





---

Nombre: *Monumento*  
Materialidad: Réplica en plastilina y cartón  
Año: 2010  
Obra realizada en la exposición 25 zonas de riesgo, dentro del Diplomado La percepción del riesgo en la Metrópolis y los procesos de comunicación, del Centro de Estudios Urbanos, en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

El monumento nació originalmente erigiendo una estructura en memoria de un personaje o de un acontecimiento relevante, justificando el valor artístico, histórico y social. Por ser un elemento que responde históricamente, va perdiendo su relevancia llegando a tal punto que nadie recuerda ni sabe para ¿quién o quiénes? y ¿conmemorando qué? fueron construidos.

La problemática nace hoy en día con algunos elementos, los cuales dilapidan la idea para lo cual fueron construidos, la poca planeación que tiene el gobierno para implementar estos monumentos en el espacio público y que muchas veces construyen plazas, parques y monumentos con nombres de personajes irrelevantes y desconocidos en su mayoría, por la gente que habita esas poblaciones, tomando decisiones para denominar un lugar o una calle y muchas veces sobreponiendo intereses políticos por sobre las necesidades educativas o simplemente por los gustos de la gente.

Esta pieza se plantea en un espacio llamado Plaza Pushkin, donde en el centro de esta plaza se encuentra un monumento de Alexander Pushkin, lo supe investigando y viendo mapas del sector ya que la gente del barrio no supo decir cuál era el nombre de la plaza ni menos del personaje retratado en los kilos y kilos de bronce que resplandecen en el centro de ésta, sin inscripción, ni fecha, ni motivo de la instalación.

La idea fue construir una réplica pequeña del monumento en plastilina y ubicarla justo debajo de la pieza original, al paso de la gente y las condiciones climáticas; el modo de registro se efectuó por medio de una cámara de video, que se dispuso a una distancia razonable para que no fuera objeto de extrañeza. La edición del material es una imagen en cámara rápida, mostrando como el objeto va siendo devastado por los transeúntes hasta que fue tomado por uno de ellos llevándose del lugar.

La acción ocurrió rápidamente, la gente vió lo que no era usual, encontró esta escultura pequeña a un lado de la original y al casi tropezar con ella observaban el monumento. Gracias a que veían la pieza pequeña, recién observaban la pieza grande, la construcción monumental y hacían la pregunta. ¿Quién será?...

No sabemos cuál es el nombre del monumento que está en nuestra plaza más cercana, ¿es problema de las autoridades que instalan estos monumentos?, ¿es problema de nosotros que no somos los suficientemente informados? ¿Es problema del ordenamiento de la ciudad?

“La mayoría de las esculturas para espacios públicos surgidas después de la Segunda Guerra Mundial parecen lamentables y no terminan de satisfacer ni a los comitentes ni a los ciudadanos. Son fantasmas inexpresivos, carentes de significado y emotividad, de presencia visual y de materialidad física, de buena forma, que ocupan espacios inoportunos de manera inadecuada”<sup>3</sup>

Javier Maderuelo también comenta en su escrito, que los escultores más sensatos huyeron justamente de los encargos públicos ya que por un lado existe una mínima planeación de estos y por otro existe una fuerte línea de favoritismo político, demostrando poco interés en el tema, la falta de instituciones y de leyes dedicadas a la planeación de Espacios Públicos.



---

3 MADERUELO, Javier, *La ciudad y sus fantasmas de piedra*, Babelia, Diario El País 21/07/2007

## CONCLUSIONES GENERALES

La experiencia de vivir y de habitar la ciudad se vuelve mínima en relación con el espacio, la acumulación excesiva de imágenes y situaciones ocurre especialmente en las Megaciudades con más de 10 millones de habitantes. El desvanecimiento y la invisibilidad de elementos o personas que las habitan son situaciones muy recurrentes y generan los caminos que nos llevan a olvidarlo, todo esto es provocado por la falta de interés, la incredulidad y la desconfianza. El artista dentro del espacio público tiene una labor fundamental, que es la de transformar el arte en un medio de lenguaje, donde se pueda plantear y entablar debates para lograr una mejor manera de construir sus propuestas, generando reflexiones sobre los espacios habitados y por ende también proponiendo distintas visiones de la sociedad, su convivencia y su calidad de vida.

En mi obra propongo una nueva forma de mirar y repensar la ciudad, a partir de generar distintas relaciones entre el lugar y sus habitantes. Hay espacios muy difíciles de denominar por su gran cantidad de características, el centro histórico, por ejemplo se supone como un lugar público, pero sin aviso previo el gobierno cree tener la autoridad para cerrar calles transformando los flujos de gente. Esta relación regularmente tiene un trasfondo conectado con los intereses políticos del grupo de poder, pero transforma las prácticas cotidianas del resto de las personas, quienes nunca son consultadas al respecto, suponiendo que este grupo de poder representa sus intereses, al mismo tiempo los vendedores ambulantes se apropian de las calles sin que alguien pueda reclamar, ya que este es un "acto ilegal" y de ser una iniciativa de la población vendría a ser un acto público, pero si yo quisiera vender o intervenir en los actos que ellos realizan, primero me cobran una cuota por qué es ilegal o no, este espacio está administrado. Por ello es muy complejo hablar de espacio público y generar un concepto de lo que puede ser Arte Público.

Dentro de mi proceso de trabajo (que comienzo en México el año 2008) realice una gran cantidad de obras y acciones las cuales me llevaron a generar diferentes

conceptos o raíces del término, estas fueron confrontándose unas a las otras y no porque estuvieran equivocadas sino porque todos los aspectos de estas conforman una serie de vertientes acerca del espacio público. Muchas veces me sorprende más en la calle que en los museos, por eso creo que el espectador o participante de la obra en el espacio público, tiene una característica diferente, el que va a los museos va a encontrarse con algo estético o con algo que los sorprenda, en cambio en la calle no esperas encontrarte con lo sorprendente, las cosas te chocan y te causan extrañeza, agrado o desagrado y el cambio momentáneo en lo habitual. Y eso es lo que hago cambio o utilizo pequeñas cosas de la calle para transformar instantes en momentos memorables. Espero que el arte salga del museo y se muestre a gente que no tiene posibilidades verlo en esos sitios y menos de ser parte de estos. Durante mi tesis no creo haber encontrado un concepto que me ayudara a identificar cabalmente el espacio público, pero creo que Alejandro Zambra en su libro *Bonsái*, me ayuda a aclarar ciertas cosas que no se pueden dejar de lado a la hora de analizarlo.

*“un bonsái es una réplica artística de un árbol en miniatura. Consta de dos elementos: el árbol vivo y el recipiente. Los dos elementos tienen que estar en armonía y la selección de la maceta apropiada para un árbol es casi una forma de arte por sí misma (...) Un bonsái nunca se llama árbol bonsái. La palabra ya incluye el elemento vivo. Una vez fuera de la maceta, el árbol deja de ser bonsái.”<sup>4</sup>*

Al igual que el espacio público, este no puede ser concebido sin la gente, pensar en lo público, sin el público, sería un error; como pensar en una estructura urbana sin la gente que la habita y más aún si planteas generar Arte dentro de este. Para ir más lejos, el modelado de un bonsái con sus diferentes cuidados asemejaría a lo que debería tener una ciudad, configurada y dirigida de cierta forma, que a lo largo del tiempo pueda transformarse no solo en una ciudad estética, sino en donde los ciudadanos se trasformen en los modeladores de ésta, socialmente participativos, donde ejerzan su derecho a la convivencia.

---

4 SAMBRA Alejandro, *Bonsái*, edit. Anagrama, Chile 2006, p86

**BIBLIOGRAFÍA**

ALGUACIL, Julio, **Ciudad, ciudadanía y democracia urbana**, *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología*, n° 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas, España, *Aplicada*, abril-junio 2000.

ANDERSEN, Hans Christian, *Cuentos Completos*, ed. Cátedra, Madrid, 2005.

ANDRADE Lourdes, CORONEL Juan, SEBASTIÁN *et. al.*, *Escultura Mexicana*, De la Academia a la Instalación, 2 ed., México, LANDUCCI CNCA INBA, 2001.

ARMAJANI, Siah, *Espacios de lectura/Reading Spaces*, Barcelona, MACBA, 1995; y en el catálogo *Siah Armajani*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, septiembre 1999 enero 2000.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad*, edit. Itaca, México, 2004

BIESENBACH, Klaus, en el catálogo de la exposición *México City. An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, 2002

BLANCO, Paloma *et. al.*, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

BLOCK, René, BODENMÜLLER Carola, KNAPSTEIN Gabriele, *et. al.*, Catálogo Fluxus para la exposición Museo de Arte Contemporáneo MAC, Chile, 2005

BORRIAUD, Nicolás, *Posproducción*, ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, Argentina, 2004.

BOURRIAUD, Nicolás, *Estética Relacional*, edición traducida por Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, Argentina. 2006.

CASORATTI, Cecilia, *La ciudad. Instrucciones de uso*, Bial de Valencia, 2003.

DEBORD, Guy, *cinta magnetofónica ante el Grupo de Investigaciones sobre la vida cotidiana*, reunido por H. Lefebvre en el Centre d'études sociologiques del C.N.R.S. 17 de mayo de 1961.

DEBORD, Guy, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, Documento Fundacional, 1957.

DEBROISE, Oliver, *Binational exhibition of installation an site-specificart*: In Site 94, USA, Sally Yort, 1995.

DEBROISE, Oliver, *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, ed. Fomento editorial de la UNAM, exposición MUCA, México. 2007

DEMENCHE, Morón, Concha, *La ciudad, paradigma de la nueva crisis*. Madrid como ejemplo, *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, nº 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas, España. abril-junio 2000.

FERRER, Pavel, *La deconstrucción de la memoria colectiva a través de la realización de un libro transitable*, Tesis de Maestría en Artes Visuales UNAM ENAP. 2010

FRANCASTEL, Pierre, *Arte y Técnica de los siglos XIX y XX*, ed. Debate, Madrid, 1990.

FRIEDRICH, Bollonow, Otto, *Hombre y espacio*, ed. Labor, Barcelona España, 1969

GARCÍA, Canclini, Néstor, *Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas*, en conferencia en INSITE 1997.

GARCÍA, Canclini, Néstor, *Imaginario Urbanos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina 1997.

GARCIDUEÑAS, Sol, *Estar y no Estar*, Helen Escobedo 15 Instalaciones, México, UNAM, 2000.

GOMEZ, Aguilera, Fernando, *Arte, ciudadanía y espacio público*, en on the waterfront. The on line magazine on Waterfronts, Public Art, n° 5 marzo 2004

GROSENICK, Uta, *Art Now*, TASCHEN, Inglaterra, 2005

GROSENICK, Uta, BURKHARD, RIEMSCHEIDER, *Art Now 137 artistas al comienzo del siglo XXI*, ed. Taschen, Alemania 2002.

GROSENICK, Uta, *Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI*, ed. Taschen, Alemania, 2001.

HOME, Stewart, *Asalto a la cultura*, movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War, ed. Virus, Barcelona, 2002.

HONNEF, Klaus, *Arte contemporáneo*, ed. Taschen, Alemania, 1993.

Huberman, Didi, *Lo que vemos lo que nos mira*, ediciones Manantial, Buenos aires, 1997.

HUYSSSEN, *El museo como medio masivo. De la acumulación a la mise en scène*, Museografía contemporánea II, México, Revista de la ENAP, n° 18

INGO, Walter, *Arte del siglo XX*, ed. Taschen, Alemania, 2002.

JAAR Alfredo, *SCL 2006*, fundación Telefónica, ed. Actar Chile 2007

JIMÉNEZ José, *Pensar el espacio*, en el Catálogo de la exposición colectiva: Conceptes de l'espai Fundación Joan Miró, Barcelona, 14 de marzo - 12 de mayo 2002.

KEANE, John, *Transformaciones estructurales de la esfera pública*, en *Estudios Sociológicos*, El Colegio de México, Vol.XV, N°43, enero-abril, 1997.

KRAUSS, Rosalind *La originalidad d la vanguardia y otros mitos*, versión española de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid, España. 1996

LEFEBVRE, Henri, *Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana*, Publicado en el # 6 de Internationale Situationiste (agosto, 1961). Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

LIPPARD Lucy, *Modos de hacer* "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar" ed. universidad de Salamanca, 2001.

LUCIE SMITH, Edward, *Artes Visuales en el siglo XX*, Alemania, Könemann, 2000.

MACIUNAS, George, *Manifiesto on Art / Fluxus Art Amusement 1965*, Traducción: A. Espinoza.

MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Círculo de Bellas Artes-Visor, Madrid, 1994.

MADERUELO, Javier, *Arte Público, Propuestas Específicas*, Departamento de Artes Visuales universidad de Chile, Santiago de Chile. , 2006

MADERUELO, Javier, *La ciudad y sus fantasmas de piedra*, Babelia , Diario El País 21/07/2007

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960- 1974)*. Epilogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Antología de escritos y manifiestos, 7°. Ed. Akal, España, 1997.

MARTINEZ, Rosa, *Entrevista a Santiago Sierra*, 50 Bienal de Venecia, Ministerio de Asuntos Exteriores, España, 2003

MEDINA, Cuauhtémoc, *Santiago Sierra 50 Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores, España, 2003

MICHELI, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, 2°. Ed ALIANZA FORMA, España, 2002.

MOSQUERA, Gerardo, *GOOD-BYE IDENTIDAD, WELCOME DIFERENCIA: DEL ARTE LATINOAMERICANO AL ARTE DESDE AMÉRICA LATINA*, para el proyecto de investigación: *Arte Contemporáneo del Ecuador*. Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC). 2000.

NAREDO, José Manuel, *Ciudades y crisis de civilización, Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada* n° 119: *Ciudades habitables y solidarias*, Cáritas, España, abril-junio 2000,

NORTH, Michael, *The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament, Art and the Public Sphere*, W.J.T. Mitchell ed., Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

RAMIREZ, Juan Antonio y Carrillo, Jesús, *Tendencias del arte y arte de tendencias, a principios del siglo XXI*, ensayos arte cátedra, Madrid, España. 2004

REPOLL, Jerónimo, *Prácticas significantes. La ciudad desde la comunicación*. Ed. Por la UACM, México 2008.

REMEDÍ, Gustavo. *La ciudad latinoamericana S. A. (o el asalto al espacio público)*. Escenarios 2, No. 1, abril 2000.

RIVAS, Juan Luis, *La naturaleza en la ciudad- región: paisaje, artificio y lugar, en El paisaje*. Actas. Arte y Naturaleza, Huesca, Diputación de Huesca, 1996.

SARAVIA Madrigal, Manuel, *El planeamiento urbano, otra vez en crisis, El malestar urbano en la gran ciudad*, Madrid, Talasa Ediciones-Fundación COAM, 1998.

SCHMILCHUK, Graciela, *Helen Escobedo: pasos en la arena*, España, CNCA UNAM, 2001.

SCHMILCHUK, Graciela, *Otra geografía del Arte Público*, en Agua-Wasser, México, UNAM, 2003.

SUAZO, Felix, *Para una redefinición de lo político en las practicas de creación contemporáneas*, México, Curare, n° 16, julio-diciembre, 2000.

STANGOS, Nikos, *Conceptos de Arte Moderno*, 6°.reimp., España, Alianza, 1997.

PIZARRO, Esther, *Administración y regulación del arte público: agencias (el modelo estadounidense)*, Cimal. Arte internacional, 2° etapa, n° 54: Arte público, 2001.

SAMBRA Alejandro, *Bonsái*, edit. Anagrama, Chile 2006.

SARAMAGO, José, *Ensayo sobre la ceguera*, ed. Alfaguara, Madrid, 2009

## ANEXOS

Lozsla, L. <http://www.bifurcaciones.cl>, El situacionismo, el cyberpunk y otras derivas,  
23 de noviembre 2010

### Videos

John Cage: 4'33'' for piano (1952)

[http://www.youtube.com/watch?v=gNzzcLBr\\_VM&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=gNzzcLBr_VM&feature=related)

Yoko Ono - 1965 - One (Fluxus Films)

<http://www.youtube.com/watch?v=P7wfaJupGQw&feature=BFa&list=FLfx66te01y78&index=17>





**ESTRATEGIAS PARA LA IRUPCIÓN  
PÚBLICA EN UNA CIUDAD INVISIBLE**

**ACCIONES E INTERVENCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO**

..... de .....

**MARÍA PÍA VÁSQUEZ CEPEDA**

Se terminó de imprimir y encuadernar en agosto de 2012 en los talleres de Documaster, Av. Coyoacan 1450, Colonial del Valle, México D. F.

Para su composición tipográfica se emplearon tipos de las familias Triplex, Triplex Serif y Oxygen. La impresión de los interiores se realizó en papel bond de 90 gr.

El diseño editorial y las ilustraciones son de Israel G. Vargas y Griselle Montejo.