



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
 POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
 ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

## **“GENEALOGÍA DE UNA DEMOLICIÓN”**

Un estudio de los objetos callejeros desde la escultura

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
 MAESTRO EN ARTES VISUALES  
 PRESENTA

**JAVIER HINOJOSA LÓPEZ**

DIRECTOR DE TESIS  
 DR. ELIA ESPINOSA LÓPEZ  
 (IIE)

### **SINODALES**

DR. FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA  
 (ENAP)

DRA. LAURA CASTAÑEDA  
 (ENAP)

MTRA. LAURA ALICIA CORONA  
 (ENAP)

MTRO. PAVEL FERRER BLANCAS  
 (ENAP)

MÉXICO, D.F. ENERO 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



*Sobre cada forma nueva  
ya se cierne la sombra de la destrucción*

*W.G. Sebald, Los anillos de Saturno, 1995*

*A Sandrita Calvo*



**ÍNDICE**

INTRODUCCIÓN	7
<b>Capítulo I</b>	
La dislocación del tiempo y el espacio durante el siglo XX: Antecedentes históricos	17
<b>Capítulo II</b>	
La ruina El tiempo presente en la demolición: una asociación entre Gilles Deleuze y Robert Smithson	41
<b>Capítulo III</b>	
Genealogía de una Demolición (Desarrollo y resultados del proceso de producción)	53
<b>Conclusiones</b>	97
<b>REFERENCIAS</b>	105
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	109



## INTRODUCCIÓN

Después de visitar –en los años de 2008 y 2010– las ciudades de Estambul y Durban,<sup>1</sup> encontré que su contexto urbano presentaba una serie de similitudes con el de la Ciudad de México. Las semejanzas eran principalmente de carácter formal y se centraban, en su mayoría, en estrategias de adaptación e improvisación de objetos de uso callejero<sup>2</sup> en el marco de contextos y situaciones específicos tales como el comercio informal, el transporte público, el mobiliario urbano y la construcción –en este último caso, observables tanto en las estrategias de adaptación e improvisación de encofrados y cimbras para la edificación como en las condiciones de abandono y demolición en las que se encuentran ciertos sectores de dichas ciudades–. La convivencia casi contigua de barrios con un nivel alto de desarrollo con otros en parcial destrucción, y la similitud en las soluciones implementadas como una vía para adaptarse al entorno urbano, regulado y/o no regulado, me llevó a realizar un archivo fotográfico del registro de estas coincidencias.

Este archivo se sumó a uno más antiguo referente al contexto urbano de la Ciudad de México, el cual retrata los mismos fenómenos.<sup>3</sup> Cubre un período de 4 años (de 2003 a 2007). En aquel entonces me interesaban las modificaciones y cambios de carácter funcional que los habitantes de la ciudad ejercían sobre distintos objetos tales como colchones, cajas, guacales, cubetas, etcétera.



Mi trabajo se centraba en la apropiación de estas dislocaciones formales y funcionales para ser aplicadas a soluciones escultóricas.

Se estableció una dinámica de trabajo: caminata, registro, análisis y producción, la cual terminó por consolidar una metodología de acercamiento a la realidad, específicamente a la realidad de la ciudad contemporánea, para la producción de mi trabajo escultórico.

Dicha metodología se aplicó en el análisis y reconocimiento urbano de otras ciudades cultural y geográficamente lejanas. La dinámica de trabajo se enriqueció y dio paso, en diciembre de 2010, a una nueva, la cual está en la base del proyecto que ahora se presenta.

### **La ciudad como centro de intercambio**

Surgieron una serie de preguntas: ¿A qué respondían las similitudes entre estas ciudades? ¿Cuáles eran los puntos de encuentro? ¿Qué las conectaba a niveles aparentemente precarios y alejados de los flujos informáticos que definen el sistema global y a tan larga distancia? ¿Cuáles son los remanentes reales de los intercambios globales de información y bienes en el contexto urbano, y cómo influye su distribución en fenómenos como el comercio informal, la invasión de propiedad federal y privada, la autoconstrucción y la demolición en el sector denominado “economías emergentes”?

La urbanización contemporánea encierra una serie de contradicciones y paradojas que llevan a pensar en un evidente colapso. El intercambio de información global genera centros de atracción urbana que se desarrollan vertiginosamente en contraste con zonas excluidas o rezagadas. En estas últimas, una creciente clase trabajadora es marginada de ciertos servicios básicos como la información: “Elites are Cosmopolitan, people are local”.<sup>4</sup>

En los países en desarrollo, esta dinámica genera centros urbanos que crecen demográficamente al tiempo de volverse más excluyentes: “las ciudades han sido siempre plataformas políticas de diferente naturaleza a las del resto del país. Pero en la era de la migración masiva, la globalización de la economía y la rápida circulación de discursos acerca de los derechos, las ciudades representan la localización de fuerzas globales así como ejercen también la densa articulación de los recursos, las personas y los proyectos nacionales”.<sup>5</sup>

Las dinámicas contemporáneas de urbanización han generado nuevas geografías: ciertos sectores de las ciudades se hayan conectados no sólo a través de la red, sino mediante sus aeropuertos, lo que supone el privilegio de ciertos sectores (“desarrollados”) que parecen no cambiar de ciudad en ciudad. Del mismo modo, las zonas de exclusión se asemejan de una urbe a otra aun sin estar conectadas en lo absoluto, a no ser por una precariedad y un estado de no-inclusión compartidos.

## **Santa María la Ribera**

Mi domicilio desde hace cuatro años se ubica en la antigua colonia Santa María la Ribera, en el centro de la ciudad de México. El barrio es un claro ejemplo de las formas de estructuración urbana emergentes en la ciudad contemporánea.

En el periodo de posguerra, se desarrolló un modelo de urbanización basado en la dicotomía centro-periferia. Actualmente, ese mismo fenómeno se replica en el interior de la primera estructura del modelo, el centro. Un barrio como **Santa María la Ribera** resulta periférico aun cuando se encuentra a siete cuadras del centro bursátil nacional, Paseo de la Reforma, la avenida que congrega el mayor desarrollo financiero y posee la más alta plusvalía de suelo en la ciudad y en el país. En Santa María la Ribera conviven, en una misma cuadra, la demolición y la construcción, el abandono y la especulación inmobiliaria, el desalojo y la invasión.

Por las características del barrio y su accesibilidad decidí ubicarlo como el campo de acción para el desarrollo de este proyecto, en su parte práctica. Santa María la Ribera fue el espacio donde se realizaron recorridos, registros, levantamiento de muestras y finalmente la reconstrucción genealógica planteada por este proyecto.

Esta reconstrucción tuvo como punto de origen cinco fragmentos recuperados de las calles del barrio, los cuales funcionan como prueba física de la constante demolición que allí acontece y como una pequeña muestra que emula el vertiginoso cambio que sucede en las ciudades a escala global.

## **La periferia globalizada**

La conexión urbana en sus estratos precarios se manifiesta con mayor contundencia en las ciudades pertenecientes a las economías emergentes. Esta tendencia genérica se hace evidente, sobre todo, en las estrategias de adaptación y supervivencia observables en las calles. Se encuentran objetos con similitudes remarcables en ciudades tan distantes como México, Durban, Estambul e incluso Atenas, ciudad que visité recientemente. Las calles se han convertido en el terreno perfecto para la experimentación formal, en las que a pesar de no seguirse metodología alguna y proceder bajo un régimen de ensayo y error, las personas construyen objetos cuyo nivel de adaptación al entorno es sobresaliente: estantes para el comercio informal que se montan y desmontan en segundos, sillas que emergen de los árboles, todo tipo de adaptaciones a mochilas y bolsas para introducir mercancía en el transporte público, invasión y modificación de la infraestructura urbana, invasión del espacio federal para la autoconstrucción, etcétera. Estos objetos, que en adelante llamaré “objetos callejeros”, no pueden desligarse de las circunstancias que les dieron origen ya que las contienen de una manera inmanente además de ejercer una correspondencia formal con el entorno local y global.

Los objetos callejeros se comportan en el contexto urbano como piezas arqueológicas. La información que contienen es susceptible de descifrarse con base en su origen, su contexto y las funciones que cumplen.

De la infinidad de objetos que existen en las calles de Santa María la Ribera, predominan los ladrillos, todos provenientes de demoliciones pasadas y presentes. Se les encuentra cumpliendo todo tipo de funciones: formando arriates para protección de un árbol recién plantado, recuperados para una nueva construcción, como peso y balance, separando lugares de estacionamiento. Los ladrillos encuentran en las calles una segunda vida con un dinamismo que supera por mucho su función original.

### **Demolición, reconstrucción, entropía**

La metodología que propone este proyecto sigue una ruta genealógica en reversa. La premisa es esclarecer lo posible, es decir, no intenta reconstruir los eventos pasados ni descubrir un origen; tampoco pretende construir una idea futura, ideal o profética. Mi intención es generar una idea del presente y su sucesión a partir de un muestreo, el cual seguirá los siguientes pasos:

**Primero.** Partir de un hecho entrópico<sup>6</sup>, la demolición.

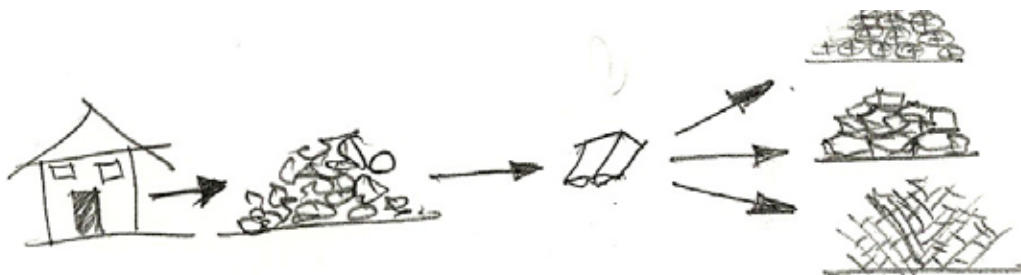
**Segundo.** Recuperar uno de sus fragmentos para extraer de él una serie de datos genealógicos.

**Tercero.** Aumentar la entropía del fragmento al reconstruir uno o más objetos – esculturas–, a partir de las características formales del mismo, su contexto y función posible.

Es importante señalar que la reconstrucción es entendida en este proyecto como un código inmanente y no como una forma histórica: Reconstruir no tiene nada que ver con imitar o conmemorar. Lo que se propone es seguir un rastro existente en el fragmento de la forma demolida, destruida o recuperada, un afecto<sup>7</sup> específico que muestre la potencia de volver a su forma inmanente, que es múltiple y arborescente, y no a su forma original.

En este sentido, me interesan las posibilidades que cada fragmento posee de generar estructuras que muestren características específicas del contexto que se analiza, a través de la escultura. La reconstrucción no pretende edificar de nueva cuenta lo demolido, sino “hacerlo explotar” aún más mediante una reconstrucción múltiple.

En el siguiente diagrama se presenta una explicación visual de la metodología básica que sigue este proyecto: de la edificación a la demolición y de ésta a la reconstrucción escultórica, pasando por una recuperación, una clasificación y un análisis formal de sus fragmentos.



**Genealogía de una demolición** se enfoca en los afectos que caracterizan a los objetos como remanentes de la ciudad contemporánea; busca extraer información visual y estética del espacio urbano a partir de sus conflictos, sus zonas de exclusión, olvido y abandono. Centra su atención en la improvisación callejera y en la adaptación cotidiana a un espacio confrontado por la regulación obligada, la sectorización y la homogenización. **Genealogía de una Demolición** busca identificar los nodos de un espacio que se resiste a desaparecer, el cual busca, a través de la forma, conquistar nuevos terrenos que le permitan existir.

Esta tesis consta de tres capítulos. El primero hace una revisión histórica del impacto que las tecnologías desarrolladas durante la revolución industrial tuvieron sobre la producción artística de las vanguardias, específicamente, en lo referente a la concepción del tiempo y el espacio.

El segundo capítulo consiste en un análisis teórico sustentado en el concepto de *bloque de sensaciones* propuesto por el filósofo francés Gilles Deleuze y en un estudio de los ejercicios teórico-prácticos *Un recorrido por los monumentos de Pasaic* y *Entropía y los nuevos monumentos*, del artista estadounidense Robert Smithson.

Finalmente, el tercer capítulo presenta el desarrollo práctico de este proyecto. Se trata de un registro detallado de las actividades que se llevaron a cabo: una serie de recorridos por Santa María la Ribera, un levantamiento de muestras de mi interés y la construcción de un archivo que almacena todos los datos recabados durante la investigación.







## Capítulo 1

### La dislocación del tiempo y el espacio durante el siglo XX. Antecedentes históricos

*No sería de extrañar que los historiadores del futuro vieran los años comprendidos entre 1978 y 1980 como un punto de inflexión revolucionario en la historia social y económica del mundo.*

David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*, 2007.

Para comenzar este capítulo, me remontaré a la Revolución industrial la cual fue origen de una serie de cambios que modificaron no sólo nuestro comportamiento y manera de asociarnos, sino nuestra concepción del tiempo y del espacio y por lo tanto, de la materia.

Dentro del amplio espectro temporal que comprende la Revolución industrial, me centraré en su fase tardía, a principios del siglo XX, la cual corresponde al inicio de la producción en cadena. Esta etapa es conocida como Fordismo.<sup>8</sup> No se analizará la misma desde una perspectiva social; se hará estrictamente desde mi entendimiento de ciertas vanguardias y movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX –el Futurismo italiano, el Constructivismo Ruso, el Dadaísmo– y de las décadas de los 60 y 70 –el minimalismo y el arte Pop, entre otras–. Me interesa trazar una línea temporal del arte en el siglo XX para ubicar en contexto al llamado *arte contemporáneo*.

Desde mi punto de vista, son tres los movimientos artísticos que funcionan como puente entre el arte moderno y el posmoderno o contemporáneo: En un extremo, el Minimalismo y el arte conceptual y por el otro, el arte Pop. Ha habido un intercambio constante entre las características y estrategias de aproximación a la realidad de los tres en la práctica artística actual.

### **La línea de producción**

El sistema de producción en cadena propio de la Revolución industrial en su fase tardía, estableció una nueva era caracterizada por la accesibilidad a tecnologías de punta para uso cotidiano. El automóvil es quizás la de mayor importancia. Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX, dicho sistema se convertiría en el estándar de producción de casi todos los objetos que hoy forman parte de nuestra cotidianeidad doméstica.

Esta dinámica circular de producción y consumo masivos generó un mercado siempre en expansión y en directa correspondencia con el crecimiento de una clase media emergente, que bajo una ideología de igualdad y libre albedrío, aceptaba plácidamente cualquier producto que mejorara o al menos lo prometiera—la vida cotidiana.

El arte, que nunca logró romper con su elitismo natural, encontró sin embargo, un público nuevo y considerablemente mayor al del siglo anterior. Encontró también otros métodos de producción y de aproximación a la realidad, junto con materiales novedosos.

La masificación del producto y su consumo fue también determinante para el surgimiento de ideologías que descansaron en los presupuestos de producción y explotación, y que décadas después darían lugar al neoliberalismo. En la búsqueda de la libre expresión, accesibilidad e igualdad, el sistema libertario se encontraría de tajo dentro de una espiral de control, segregación y totalitarismo.

Las vanguardias tardías como el Minimalismo, el arte conceptual y el arte Pop son herederas de las múltiples y variadas líneas de exploración visual y de conocimiento que desarrollaron las vanguardias de principios del siglo XX. Nombraré solo algunas de ellas para ubicar el inicio de la era posmoderna en las artes visuales.

### **El siglo XX: El arte de las vanguardias y el nuevo entendimiento del espacio y el tiempo**

¿Cómo explicar o detectar el impacto que los cambios tecnológicos y sociales provocados por la Revolución industrial tardía han tenido en nuestra concepción del espacio y del tiempo?

Desde mi punto de vista, el arte de las vanguardias proporciona parte de las respuestas. Algunos de los movimientos artísticos del siglo XX analizaron las modificaciones en la percepción del espacio-tiempo a profundidad.

El **Futurismo** fue<sup>9</sup> una de las primeras vanguardias en emprender lo anterior y quizás, la más incendiaria. Los futuristas clamaron destruir el pasado para construir, sobre sus ruinas, un futuro regido por la supremacía de la máquina y la guerra. Filippo Tommaso Marinetti, el líder ideológico de esta vanguardia –colmado de ideas nacionalistas y fascistas–,<sup>10</sup> imaginaba una sociedad (la italiana) maquinizada que alcanzaría los mayores logros de la humanidad mediante una férrea disciplina.



*Dinamismo de un Automóvil*, de Luigi Russolo, 1912-1913

A pesar de lo radical de sus ideas, los futuristas lograron introducir en la pintura y en la arquitectura, estructuras innovadoras que buscaban representar el movimiento y la velocidad, entre otras cosas. Haciendo a un lado los cánones clásicos de representación espacial y temporal –en donde la “objetividad” visual basada en los métodos de representación matemática cartesiana era el valor máximo–, los futuristas buscaron otras soluciones formales a partir de concebir al espacio, la sucesión del tiempo y el sonido como un conjunto de ideas y conceptos, lo que abriría una puerta directa a la abstracción. La pintura “Dinamismo de un automóvil” (1912-1913) de Luigi Russolo,<sup>11</sup> por ejemplo, se olvida del objeto a representar (el auto) para centrarse en su movimiento y, sobre todo, en el sonido que produce. Russolo pinta ondas, espacio y trayectorias. Los futuristas llegaron a soluciones formales similares a las de los cubistas, los cuales buscaban pintar a partir de un punto de vista múltiple y por lo tanto móvil, en el mismo cuadro.

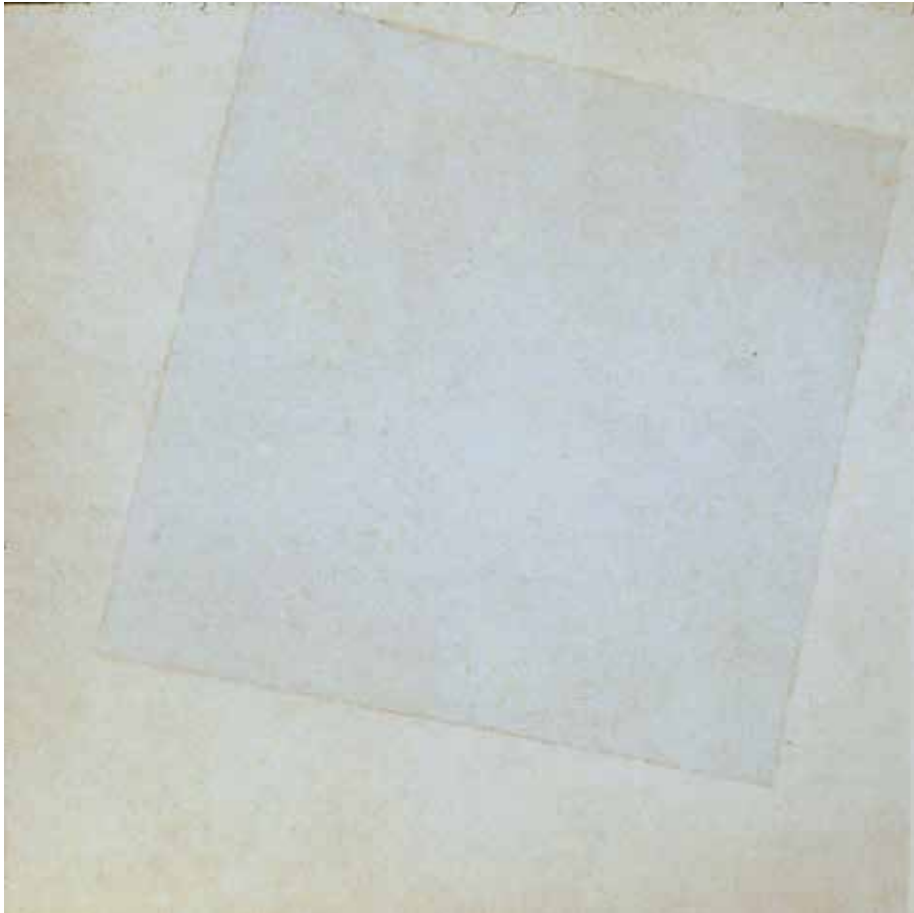
Durante el mismo periodo, vanguardias existentes en distintos países mostraban una tendencia similar: el abandono de la representación “objetiva” por una investigación formal e ideológica que reflejaba una necesidad creciente por entender al espacio como un acontecimiento temporal y al tiempo como un acontecimiento capaz de remitir al espacio.

El lenguaje estrictamente visual del arte se encontraba ante la necesidad de comunicar con rapidez y eficiencia los mensajes que una sociedad revolucionada necesitaba: La máquina, la guerra, el orden, el progreso, las masas, las nuevas velocidades de la cotidianidad moderna.

La fotografía y, más adelante, el cine ya habían liberado visualmente al arte de sus ataduras representativas y lo habían confrontaron con su capacidad para transmitir mensajes. El cine que nace para las masas aventajaba por mucho a las prácticas artísticas tradicionales. El arte –en un principio la pintura y la escultura– se encontró en la necesidad de incursionar en la forma y la vida cotidiana sintéticamente a través de la abstracción y la funcionalidad.

**El constructivismo**<sup>12</sup> ruso es quizás el movimiento que mejor entendió dichas necesidades. Recurriendo a una abstracción en ocasiones radical, logró establecer un lenguaje visual mínimo, capaz de transmitir mensajes complejos y claros.

Más adelante movimientos que heredaron los principios constructivistas como el funcionalismo, en el campo de la arquitectura, la Bauhaus y el *De Stijl*, en ámbito del diseño, definirían el futuro de prácticamente todos los espacios domésticos, desde su conceptualización y lugar en el contexto urbano hasta los utensilios que habrían de hallarse en sus cocinas.



*Blanco sobre blanco*, Kasimir Malevich, 1918

En el arte, pinturas como *Blanco sobre blanco* (1918), del suprematista Kasimir Malevich, rayan en lo absurdo, y se empatan no sólo cronológicamente sino conceptualmente con prácticas tan alejadas de la representación como el *readymade*, de la que la obra *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp, resulta significativa. Ambas piezas, si bien mediante estrategias distintas, hacen referencia a una espacialidad específica, sea por alusión o literalidad, y dirigen la atención a un acontecimiento más que a un objeto, aunque este último detone el primero.



La tendencia era clara: la necesidad por hacer referencia a la realidad sin recurrir a trucos de representación, incidir en la vida cotidiana y su funcionalidad y adaptar la misma a las velocidades contemporáneas. La búsqueda y la experimentación al respecto no pararían en los siguientes 50 años.



*Fuente*, Marcel Duchamp, 1917

### **4'33": Jonh Cage y la dislocación del tiempo<sup>13</sup>**

Estas búsquedas emprendidas inicialmente en la pintura y la escultura, pronto se fraguaron también en disciplinas más performativas como el teatro, la danza y la música, así como en prácticas artísticas cuya base se encuentra en la relación con el entorno urbano y social.

La vanguardia Dadaísta fue la primera en entender este contexto en donde el vacío –en tanto abstracción– es capaz de señalar con eficacia temas y situaciones antes solo entendidas dentro de los parámetros figurativos de representación. El vacío enmarca acontecimientos, señala situaciones reales, refiere a condiciones sociales y políticas.

Los dadaístas, bajo una postura nihilista, en su búsqueda formal renunciarían a todo acto de representación hasta llegar al absurdo y a la banalidad como método de creación y aproximación a la realidad. Este efímero movimiento de resistencia sería sin duda uno de los más influyentes en el devenir del arte del siglo XX y, junto con otras filosofías políticas y sociales, sentaría las bases para la gestión de un gran número de manifestaciones artísticas, que terminarían por modificar sustancialmente el entendimiento de la vida cotidiana, el trabajo, el ocio, los derechos individuales, el espacio y el tiempo.

Un ejemplo claro de los alcances de los planteamientos dadaístas es la pieza vacía, 4' 33", que presentó el compositor Jonh Cage en 1952. En este performance musical, una sección de tiempo perfectamente delimitada –4 minutos 33 segundos– sumada a la ausencia absoluta de interpretación musical, le otorga al vacío temporal una cualidad de espacio concreto.



*Partitura de la pieza 4' 33" , John Cage, 1952*

En este lapso de ausencia musical, cualquier acontecimiento en el entorno inmediato adquiere relevancia: el público y todos los sonidos que puedan provenir ya sea de éste, de las paredes o de los objetos existentes en el espacio físico donde la pieza se ejecuta. La partitura de la pieza alcanza conceptual y formalmente un resultado similar al de *Blanco sobre blanco* de Malevich.

## **El puente: El Minimalismo, conexión entre el arte moderno y el contemporáneo**

La estela de influencia del Futurismo, el Constructivismo, el Dadaísmo y otras vanguardias a lo largo de la primera mitad del siglo XX encuentra en el Minimalismo de los años 60 y 70 su manifestación más seria y ordenada. Después de seis décadas de experimentación formal con la materia –en donde el objeto desaparece, cambia de contexto, es anulado, contradicho, exaltado, sintetizado, maquinizado, etcétera–, el Minimalismo regresa a un aparente orden formal, sobrio y silencioso. La materialidad reaparece con contundencia, pero sus contenidos han evolucionado.

El Minimalismo toma las estrategias del *readymade* de Duchamp y de la abstracción radical del Suprematismo de Malevich en su acercamiento objetual: Los objetos no son recuperados de la realidad como lo hace el primero, pero su función es parecida al referir al espacio y al tiempo en donde están emplazados. Así como el *readymade* deja al descubierto la estructura del objeto al anular su función original, el Minimalismo utiliza la geometría básica para generar objetos que funcionan como detonadores espaciales y, en ocasiones, refieren a una nueva condición temporal, como lo hizo el Suprematismo.

En su ensayo *Entropía y los nuevos monumentos*,<sup>14</sup> el artista norteamericano Robert Smithson ve en las composiciones lumínicas de Dan Flavin<sup>15</sup> un ejemplo claro de los alcances del Minimalismo con respecto a la dislocación del espacio y el tiempo. El uso de la luz como material hace de la obra un acontecimiento en donde se utiliza al tiempo como un espacio. "If time is a place then innumerable places are posible".<sup>16</sup>



*The nominal Three (to William Of Ockham)*, Dan Flavin, 1963

“Los objetos que produce el Minimalismo, más que acontecer en el espacio, acontecen con el espacio”<sup>17</sup>, sus materiales son performativos –así como lo fue el silencio en la pieza 4’33” de JonhCage–. Se trata de un regreso contundente de la materia en el arte, estructurada desde sus contextos: El objeto de arte se deja de aislar como una unidad y se hace partícipe al contexto inmediato. Se parte de la premisa de la inmanencia de la existencia de la materia, los conceptos se *encarnan*, adquieren una corporeidad y nuevas configuraciones, tanto del espacio como del tiempo, emergen.



*Sin título (seis Cajas)*, Donald Judd, 1974

La naturaleza no se cansa de darnos ejemplos al respecto: se puede ver a esta última como una dinámica evolutiva. Las formas de la naturaleza nunca están aisladas, poseen una correspondencia con su contexto (que por lo general, escapa a nuestro entendimiento). En este sentido, se puede entender a la naturaleza como una dinámica evolutiva, basada en la proximidad y el intercambio, que mediante un ejercicio de prueba y error genera ciertas configuraciones materiales indispensables para cubrir una necesidad emergente. Desde esta perspectiva, el gran logro del Minimalismo fue el funcionar como un puente hacia una nueva era en el entendimiento del arte en tanto materialidad.

### **La tabla opaca: los excesos del arte Pop**

Si en los objetos minimalistas el contexto se presenta como un conjunto espacial y temporal, la galería y el museo se convierten en un soporte, una tabla rasa y opaca susceptible de ser llenada o vaciada a gusto. El *cubo blanco*<sup>18</sup> consigue el estatus que hoy ostenta como modelo expositivo por excelencia para el arte dada su capacidad de conferir relevancia a un acontecimiento determinado. Una de las reacciones inmediatas al Minimalismo provino del arte Pop.

El pintor Robert Rauschenberg fue quizás el primero que entendió el fenómeno citado, lo cual es evidente en su propuesta de colocar el cuadro sobre el suelo y, sobre el mismo, acumular objetos. "...en Rauschenberg se ha podido decir que la superficie del cuadro dejaba de ser una ventana sobre el mundo para devenir una tabla opaca (...) Al cuadro-ventana lo sustituye

la tabulación, la tabla en la que se inscriben líneas, números, caracteres cambiantes”.<sup>19</sup>

El giro que da Rauschenberg es en extremo interesante: convierte la superficie pictórica en una mesa de disección donde analiza y desmenuza objetos de su cotidianidad inmediata, objetos que lo definen y que definen su contexto –su cultura, su país, sus orígenes, etc.–.



*Monogram*, Robert Rauschenberg, 1955-1959



El Minimalismo señala el contexto tanto interior como exterior al objeto e introduce al paisaje en la galería –al momento de significar su espacio vacío–; sin embargo se niega rotundamente a incluir elementos representacionales. Rauschenberg da el siguiente paso: incluye ciertos elementos representativos de ese paisaje y lo abre a direcciones múltiples que van desde lo más banal hasta asuntos étnicos. Con Rauschenberg, el arte regresa de lleno a la posibilidad del *readymade*, pero a diferencia de los producidos a principios del siglo XX, las tecnologías de manufactura y producción en cadena habían avanzado tanto que las apropiaciones posibles resultaban infinitas.

El destino del arte Pop –quizás inevitable– sería el exceso. Andy Warhol detecta la infinita capacidad de lo propuesto por Rauschenberg: después de poner un objeto sobre la tabla, no tardó en saturarla hasta el más burdo y vulgar de los excesos. La cotidianidad norteamericana, con su alto grado de alienación, es recuperada tal cual para ser colocada en la tabla opaca adquiriendo nuevos significados y, eventualmente, impuesta como objeto de culto.

La referencia a la referencia se convierte en la norma y abre una línea a la saturación que en efecto, en su punto álgido, consigue un grado de vacío; pero no un vacío abierto como el del Minimalismo, sino uno nulo, vacío que no acepta crítica y que ironiza sin piedad cualquier intento de orden creativo.

Estas son las dos líneas que definen el arte posmoderno o contemporáneo: el exceso ruidoso del arte Pop, que tiende a la enajenación y a la nulidad de significados, y la línea mínima-conceptual que apuesta por el orden como detonador en contraposición al caos y la entropía que definen, entre otras cosas, a la era posmoderna.

### **Robert Smithson y el paisaje**

La línea trazada por el Minimalismo encuentra también secuelas en artistas como Bruce Nawman o Vito Aconcci que regresan, en su trabajo temprano, a estrategias performativas para referir a los fenómenos temporales a los que apuntaba el Minimalismo. En el caso de estos artistas, el cuerpo ocupa el lugar de la estructura y se convierte en la referencia espacio-temporal básica. El video y la fotografía son herramientas de registro esenciales para ellos, los cuales presentan su trabajo en monitores o proyecciones. Nawman en una de sus obras, *Manipulating a Fluorescent Tube* (1969), se sienta en el suelo y con un tubo de neón en las manos recorre el espacio a su alcance y experimenta con él: manteniendo siempre la misma posición, el tubo ilumina un espacio indeterminado directamente relacionado con el cuerpo del artista.



*Manipulating a Fluorescent Tube*, Bruce Nauman, 1969

En una serie fotográfica, Aconcci sigue de cerca a un sujeto elegido al azar en la calle hasta que éste entra en un espacio privado. El primero utiliza su cuerpo como herramienta de medición múltiple y subjetiva, el segundo entrega su cuerpo y su tiempo a rutinas ajenas. El espacio referido en estos casos ya no es el contenido por las paredes de una galería, sino el espacio que rodea al cuerpo y sus acciones, el espacio personal. El cuerpo es medida y herramienta cinética de reconocimiento espacial; la acción efímera es entendida como un acto escultórico.



*Following piece*, Vito Acconci, 1969

Durante los mismos años, Robert Smithson desarrolla una propuesta que parece ir aún más lejos: ubica la materia como un detonador de tiempo futuro, de tiempo aún por venir. Smithson se adelanta conceptualmente a la virtualidad de los objetos y su potencia para proyectarse hacia un futuro, que no tiene que ser progresivo y mucho menos optimista. El futuro de Smithson, evade calificaciones de juicio y presenta los materiales en su profundidad natural y temporal. No se trata de un pesimismo sino de una honestidad con el destino inexorable de la materia, la entropía.

En sus trabajos y escritos, Smithson parece acercarse a la ciencia ficción; evoca un futuro derruido que se conecta con los orígenes geológicos de la materia. Se trata de un arte arcaico y futuro.

Smithson proyecta la galería hacia el paisaje y viceversa; analiza y profundiza las estrategias del objeto detonador de espacio y tiempo no sólo respecto al cubo blanco (como lo hacía el Minimalismo); sino también en su relación con el exterior y las referencias culturales implicadas en aquél (como lo hizo el Pop) o hacia su incidencia social, en el ámbito de lo público o de lo privado (como insinúa el *Body Art*). Smithson otorga al objeto la capacidad de referir al futuro y al pasado simultáneamente. El objeto, en tanto materia, adquiere una relevancia virtual capaz de arrojar pistas acerca de lo posible, al tiempo de descifrar el lejano y oscuro pasado.



*Chalk-Mirror Displacement*, Robert Smithson, 1969

## Reúso, recuperación y genealogía de materiales: el *readymade* en la era contemporánea.

*This neighborhoods, these monstrous African papier-maché creations, are made up of everything and anything, and is they and not Manhattan or the Parisian La Défence, that represent the highest achievement of human imagination, ingenuity, and fantasy.*

Ryszard Kapuscinsky, *The Shadow of the Sun*, 2001

La manifestación artística que resume con mayor eficiencia el devenir del arte de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX es el *readymade*, un dispositivo escultórico en donde la intención de acercarse a la realidad es reemplazada por la realidad misma.

En el *readymade* contemporáneo –que se diferencia muy poco de la estrategia que utilizó Marcel Duchamp entre los años 1913-1917– el objeto, salvo pequeñas modificaciones en ocasiones complejas, se coloca, sin intermediarios, directamente en el cubo blanco del museo o galería. La evolución de esta práctica se reduce a una serie de posibles relaciones contextuales del objeto: situaciones espaciales o temporales que acontecen en el sitio de instalación o relaciones específicas con referencia a la historia u origen del objeto, su contexto social, político, global, etcétera.

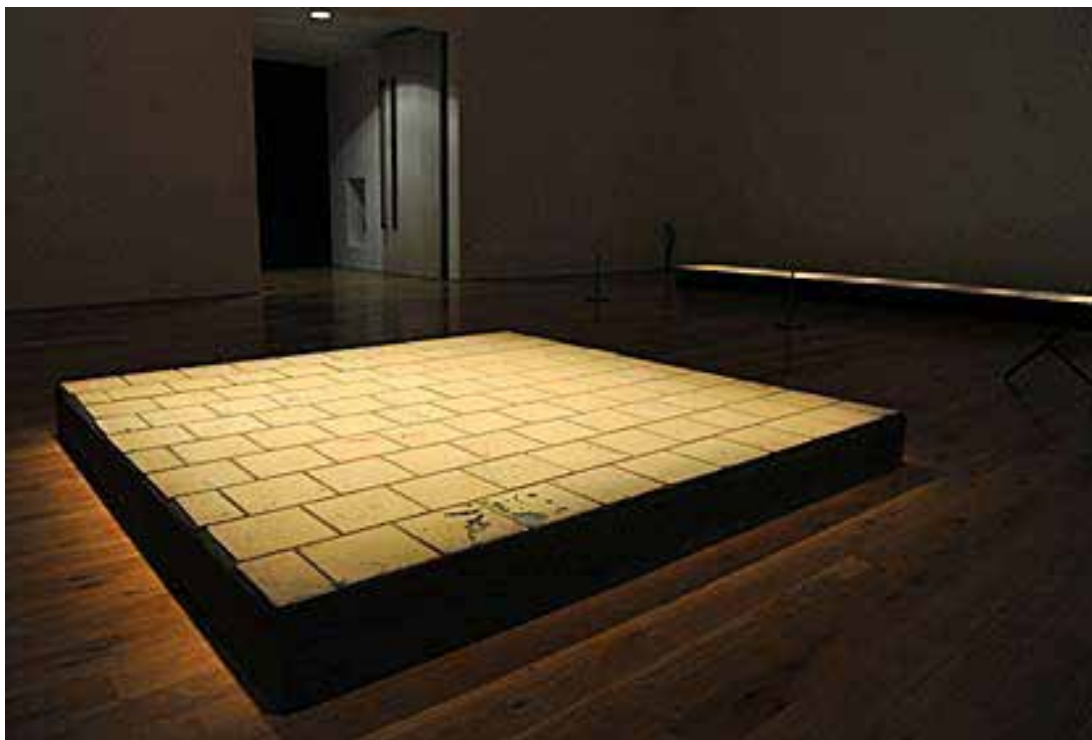
El ejercicio contemporáneo del *readymade* resulta, desde mi punto de vista, una práctica inconclusa para nuestra época. De ahí que se busque constantemente referir a realidades específicas a través de un fragmento de ellas mismas. El caso de Teresa Margolles y el contexto social y político mexicano es un buen ejemplo.

Cada localidad va, poco a poco, entendiendo su posición en el sistema global, y se inserta en el arte a través de estrategias formales remanentes del minimalismo y con un fuerte grado referencial, como sucede en el *readymade*. Sin embargo la realidad contemporánea es tan compleja en su intrincada red de conexiones, que la práctica del *readymade* se ve rebasada casi de inmediato por aquélla.

Regresemos al caso de Teresa Margolles: En la obra *32 años. Levantamiento y traslado donde cayó el cuerpo asesinado del artista Luis Miguel Suro*, el piso recuperado y presentado no sólo muestra el hecho específico—el asesinato—, evoca también el contexto donde el mismo ha sucedido, su violencia y la situación geopolítica de la región. Del mismo modo, la pieza contiene comentarios específicos sobre el minimalismo y sus estrategias formales de inserción en el espacio del cubo blanco.

El minimalismo le da al *readymade* un soporte, gracias al cual un hecho específico puede acontecer como obra de arte, en el mismo terreno que lo haría y lo hace una escultura.

La naturaleza del *readymade* contemporáneo, no obstante, es superada por la inmediatez de los acontecimientos y la anulación de las distancias geográficas. De ahí que su producción sea particularmente abundante y homogénea. Los objetos se conectan con el contexto casi automáticamente, refieren a discursos complejos por defecto; interactúan, mutan, evolucionan con una creciente autonomía.



*32 años. Levantamiento y traslado donde cayó el cuerpo asesinado del artista Luis Miguel Suro, Teresa Margolles, 2006.*

Este ejercicio de libertad formal es cada vez más repetitivo y se estandariza no tanto por referirse a la realidad y sus situaciones, sino por recurrir a la misma estrategia formal para hacerlo.

En mi opinión, es necesario poner más atención en el objeto como tal, en tanto forma, en tanto escultura; entender el objeto, en el arte, como un detonador y un receptor de contextos; intentar construir desde el *readymade* en tanto realidad; partir, como lo plantea este proyecto, del objeto callejero como base para una experimentación formal.





## Capítulo 2

### La Ruina

#### **El tiempo presente en la demolición: una asociación entre Gilles Deleuze y Robert Smithson**

La demolición es un acto de libre voluntad cuyo fin es la destrucción de una estructura construida. Las razones para la demolición, sin embargo, pueden ser muy distintas. Se puede tratar de una situación de emergencia: una casa a punto del colapso por movimientos tectónicos, incendios, ataques aéreos, etcétera. O bien puede tratarse de una imposición: abrir paso a nuevas construcciones como resultado de un proceso de especulación inmobiliaria aunado a un desalojo, base de las estrategias de gentrificación<sup>20</sup> contemporánea.

La demolición puede ser también resultado de la simple erosión: cuando un barrio es dejado en el olvido por los movimientos masivos causados por la especulación económica y crecimiento o a desastres naturales. Dos ejemplos claros de esto en la ciudad de México son el Centro Histórico y sus barrios contiguos –dejados al desamparo durante las décadas de los 50 y 60 como resultado de la construcción de los suburbios en las afueras de la ciudad– y los barrios Roma y Condesa –los que fueron parcialmente abandonados después del terremoto de 1985–. La demolición, en estos casos, actúa por el paso del tiempo hasta que lo nuevo deviene obsoleto y lo obsoleto, ruinas.

Sin embargo, en las ciudades contemporáneas la relación entre el tiempo y la demolición ha dejado de ser lineal. En su febril construcción y reconstrucción, la megalópolis actual empata sin querer dos situaciones opuestas temporalmente: las ruinas y la obra negra. Por un lado, se construyen espacios que parecen haber sido edificados de antemano para el abandono, como los espacios que existen debajo de los puentes. Y por el otro, zonas enteras que existen en un desamparo real adquieren valor patrimonial cuando entran en un proceso de gentrificación.

Para acercarme a esta idea de dislocación temporal, retomaré el trabajo de dos autores cuyas ideas y obra considero fundamentales para el desarrollo dicho concepto. El primero se refiere a las *ruinas al revés o ruinas futuras* del artista estadounidense Robert Smithson y el segundo, al concepto de *bloque de sensaciones* del filósofo francés Gilles Deleuze.<sup>21</sup>

### **El destino fatal, la ruina futura**

El artista Robert Smithson en su ensayo *Entropía y los nuevos monumentos* (1966) y en su libro-acción *Un recorrido por los monumentos de Passaic* (1967) desarrolló dos ejemplos de a-temporalidad, fundamentales para entender la dislocación del tiempo en las ciudades contemporáneas.

En el primero, Smithson cita a Vladimir Nabokov de una manera breve y precisa: "The Future is but the obsolete in reverse",<sup>22</sup> una frase que encierra una

evidente paradoja. Lo seductor de la misma radica en el hecho de colocar lo obsoleto en la posición de lo nuevo, “en reversa”. No obstante, no debe leerse esta superposición como algo literal: No se trata de una estrategia romántica, como lo hacen los movimientos “retro”, siempre cortos y superficiales en su visión del pasado. Se trata, por el contrario, de una nueva *genealogía* que no busca en las raíces, sino en lo posible.

Lo obsoleto, por definición, es aquello que ha dejado de encajar en su contexto, algo que no funciona o que ha sido substituido. Cuando lo obsoleto se emplaza conceptualmente en la casilla de lo nuevo, el resultado no es la añoranza, como sucede generalmente en el gusto por las antigüedades. Se trata, por el contrario, de una especulación hacia un futuro sin forma. La frase más que conmemorar el pasado, anula el futuro.



Vialidades elevadas o *freeways* en Los Ángeles California

Smithson utiliza esta cita de Nabokov como herramienta para construir una dicotomía con relación a los monumentos: Por un lado, los monumentos clásicos y por el otro, los *nuevos monumentos*. Los primeros son aquéllos que buscan conmemorar un evento o situación específica y su estrategia formal –masiva y pesada– apunta hacia una posteridad eterna. Sus materiales parecen indestructibles (mármol, granito, metal, concreto). Los nuevos monumentos, por el contrario, son aquéllos que tienen como estrategia formal lo efímero: La necesidad de monumentalizar el instante, el espacio vacío, la nulidad. Los monumentos ahora acontecen, son fenómenos concretos en la continuidad temporal; no refieren ni conmemoran nada más que a sí mismos en tanto que acontecimientos.

Los nuevos monumentos, según Smithson, se inspiran en determinada arquitectura contemporánea: almacenes y bodegas comerciales, los enormes estacionamientos, las autopistas y puentes que conectan a la ciudad con los suburbios, en la arquitectura masiva caracterizada por la nulidad, lo vacío y lo insípido –características que bien podrían encajar en el concepto de los *espacios del anonimato o no lugares* desarrollado por Marc Augé<sup>23</sup> en los años noventa. Son espacios diseñados para crear una ilusión de permanencia, en donde se oculta la irreversibilidad de la vida detrás de fachadas de cartón o de fibra de vidrio. Son espacios que requieren de una constante construcción y reconstrucción para mantener dicha ilusión y que en su irremediable imposibilidad, alcanzan el estado de ruina al revés.

Son arquitecturas que parecen erigirse en la ausencia de las personas que las transitan: La constante construcción de vías para conectar la ciudad, la demolición como una práctica en aumento ante la urgencia por renovar los espacios de consumo y recreo. La estrategia del mercado para generar una ilusión material que burle el evidente desgaste de las cosas (y de nosotros mismos), termina por manifestar un completo abandono, una ausencia, un vacío.

En la era contemporánea, los nuevos monumentos acontecen en el tiempo, a diferencia de los monumentos clásicos que acontecían en el espacio. No se pretende conmemorar un pasado específico, sino anular el futuro, de ahí su necesidad de emplazar aquellos usando materiales que se oponen a la consistencia “pesada” y de durabilidad propias del mármol o el granito. Los nuevos monumentos, dice Smithson, “no están contruidos para la posteridad, sino para su abolición”<sup>24</sup>

### **Passaic: Las ruinas desde el pensamiento de Robert Smithson**

En el libro *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Robert Smithson plantea la existencia de un espacio urbano de exclusión, olvido y abandono, observable específicamente en las zonas periféricas, industriales y suburbanas de las ciudades, en donde el artista encuentra un paisaje inmóvil caracterizado por un “panorama cero”,<sup>25</sup> carente de historia e inundado por un futuro proyectado. Éste se presenta como un espacio en ruinas; más aún, “ruinas al revés”, como les llama el artista.



Monumentos de Passaic

Para Smithson, los edificios en este sitio (Passaic) “no caen en ruinas después de haberse construido, sino que alcanzan el estado de ruina antes de construirse”.<sup>26</sup> Las ruinas de Passaic no evocan absolutamente nada; su relación con la realidad y el paisaje es plana, ejercen un diálogo que acontece sin referencias a un tiempo específico. Smithson considera que no poseen siquiera la capacidad de evocar el futuro, sino lo contrario: lo derruido, lo demolido y lo abandonado.

En los dos textos de Smithson que se analizaron, el artista plantea un nuevo entendimiento de la materia, del tiempo y del espacio: Por un lado, los “nuevos monumentos” celebran o, en todo caso, enfatizan la entropía –inspirados en la nulidad de la arquitectura pública contemporánea–, mientras que las “Ruinas al revés” evocan una ausencia absoluta de historia y de futuro, lo cual está presente en las estructuras arquitectónicas de las periferias industriales y suburbanas.

Los nuevos monumentos y las ruinas al revés nacen obsoletos y existen en un futuro en reversa, así como lo hacen las estructuras urbanas que en ocasiones los inspiran. Las ideas de Smithson nos permite hablar de *monumentos contemporáneos*, concepto que define también en cierto sentido, la estructuración formal del arte contemporáneo cuando enfatiza su condición efímera.

### **La irreversibilidad y el bloque: Gilles Deleuze y el bloque de sensaciones**

El arte se ha enfrentado siempre a un problema temporal: busca y genera estrategias de representación que se conserven y sostengan en el tiempo. En la filosofía de Gilles Deleuze, éstas sólo se vuelven importantes si consiguen conservar las sensaciones en un bloque perdurable: “El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (quid juris?), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (quid facti?), piedra, lienzo, color químico, etc.”<sup>27</sup>

En apariencia, las posiciones de Smithson y de Deleuze se contraponen: por un lado, las ruinas al revés, los espacios que se instalan en la utopía del progreso futuro presentándose ya derruidos de antemano, y por el otro, el bloque de sensaciones que requiere necesariamente de la materia para manifestarse. Sin embargo, tras un análisis más detallado, es posible afirmar que son conceptos que apuntan hacia la misma dirección.



Escribe Deleuze:<sup>28</sup>

Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de preceptos y de afectos.

Los preceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, preceptos y afectos son seres que, valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido tomado por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de preceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí.

Los “nuevos monumentos” o las “ruinas al revés” de Smithsonian comparten esta última característica señalada por Deleuze: parecen existir en la ausencia del hombre, de ahí, su estado arruinado. Los nuevos monumentos nacen obsoletos, en el sentido que le da Nabokov a la palabra: esos puentes y estacionamientos en los grandes almacenes parecen existir en ausencia de aquellos que los crearon, en un “panorama cero”; parecen proyectarse en el tiempo sin una dirección específica.

Bajo esos puentes y en medio de esos enormes estacionamientos, lo posible se desentiende del futuro. Las percepciones y las afecciones adquieren un nivel de autonomía que los aleja del hombre, justo como sucede en el arte.

## Los nuevos monumentos y el arte

El arte genera una ilusión de permanencia a partir de la reproducción de las sensaciones vitales en un material determinado. Este último es un bloque que contiene y distribuye estos preceptos y afectos con una aparente autonomía.

El arte parece colocarse por naturaleza en un espacio utópico donde lo obsoleto deviene algo nuevo, algo que logra independizarse de la existencia cuando logra reproducirla. El arte crea y ejecuta sus propios preceptos y afectos; se proclama autónomo con la intención de permanecer, apostando a la eternidad. Es en la nulidad o abolición de la linealidad temporal y en la ausencia del hombre donde ésta eternidad, aparentemente, se vuelve posible.

La idea de Smithson de una arquitectura que asume un estado de ruina en su fase de construcción me parece fascinante. El concepto de *ruina al revés* es esencial para entender la irreversibilidad del tiempo en tanto evento entrópico ya que coloca su aparente linealidad en duda.

No quiero insinuar que los espacios nulos de las ciudades contemporáneas son obras de arte en sí mismas; en todo caso, son el escenario donde nuevos preceptos y afectos pueden existir. Las formas que puedan generar aún están por verse.

## Obra negra

El concepto de lo obsoleto como un *futuro en reversa* otorga diversos rangos de emoción y sensación a la obra negra tan característica de las periferias urbanas. Produce conocimiento ahí donde parece no existir nada; talla y es-carba las superficies para ir al origen de las cosas, para exponer los órganos internos. Si existe un lugar en donde se pueda desarrollar con éxito un bloque de sensaciones es precisamente ahí, en la obra negra, en los espacios nulos de los puentes y vías rápidas, en la exposición de sus tripas, de los estratos y calidades de sus materiales, en la evidencia de su desaparición.

En medio de un contexto social e ideológico que no se cansa de mentir y engañar, en medio del sabotaje total a la arquitectura, en medio de la ilusión absoluta de permanencia, de la obsesión por la riqueza material; resulta pertinente enfocarse en las ruinas y en la demolición como fuentes de información con respecto a nuestra existencia, información susceptible de generar un bloque de sensaciones que nos de pistas acerca de ese espacio obsoleto que habitamos.

El futuro ya no está en ese emplazamiento abstracto e ideal del tiempo por venir. El futuro está aquí, en nuestras calles, en nuestros edificios, en lo viejo y lo derruido, en lo obsoleto, en lo caduco, en lo olvidado.





## Capítulo III

### Genealogía de una Demolición

(Desarrollo y resultados del proceso de producción)

En este capítulo, se muestra el desarrollo de la investigación en su parte práctica. Se trata de una descripción detallada del proceso de selección de cinco fragmentos (ladrillos) recuperados de las calles del barrio de Santa María la Ribera. Los nombres dados a los cinco ladrillos fueron: Molécula, Cuña, Gis, Arma y Junta.

Como se explicó en la introducción de esta tesis, la investigación arranca a partir del análisis de una fotografía, parte de un archivo que contiene una serie de registros realizados en tres ciudades (México, Durban y Estambul). Éste cubre un periodo que va de 2008 a 2010. En este tercer capítulo, se hace una breve revisión de ese comienzo, se explica la metodología que siguió la investigación, los procesos de análisis y, finalmente, los resultados, que dieron lugar a la exposición Genealogía de una Demolición, la cual se presentó en el Museo Universitario del Chopo, en la Ciudad de México, del 6 de abril al 31 de agosto de 2013.

## DURBAN

Después de una revisión detallada de cada una de las situaciones fotografiadas en México, Estambul y Durban, decidí enfocarme en un sola.



Acumulación de ladrillos.  
Kwa Mashu Natal Durban Sudáfrica 2009.

El caso elegido consiste una acumulación de ladrillos recuperados y almacenados en el patio trasero de una casa del barrio Kwa Mashu en Durban, Sudáfrica. La metodología para llevar a cabo el proceso de reconstrucción genealógica partió de la localización y recolección de cinco elementos similares en las calles de mi localidad, el barrio de Santa María la Ribera ,en la ciudad de México.

Este barrio, debido a su estado de parcial abandono, cuenta con una variedad abundante de ladrillos y escombros, cada uno con características únicas, resultado de circunstancias particulares.

La **metodología** se configuró a partir de cuatro prácticas simultaneas que a continuación se detallan:

1. **Rastreo:** Se realizó una serie de recorridos por el barrio Santa María la Ribera con el objetivo de localizar y registrar, en fotografía, situaciones u objetos directamente relacionados con el objeto de estudio.

2. **Recuperación:** Se llevó a cabo una selección de objetos; posteriormente se realizó un levantamiento de muestras. Fueron trasladadas a mi taller en donde se las sometió a un análisis minucioso, junto con los registros obtenidos.

3. **Genealogía:** Cada objeto recuperado se analizó a partir del contexto y las circunstancias en que fue encontrado. Se consideró:

- Sus características formales
- La función que cumplía (si es que tenía alguna)
- El tipo de ladrillo que era y su posible historia
- La relación que guardaba con su contexto inmediato

4. **Reconstrucción:** A partir de este análisis, se realizó una serie de bocetos y maquetas, los cuales conformaron un archivo con los datos necesarios para construir una o varias esculturas. Éste funcionó y seguirá funcionando como un detonador formal. Se trata de un contenedor de información visual al que se puede recurrir en cualquier momento ya sea para consultarlo o para extender sus contenidos.





## Los cinco fragmentos

Al poner en práctica los pasos anteriores realicé el levantamiento de 5 muestras finales.



Molécula



Cuña



Marcador



Arma



Junta



## Primer caso genealógico

### MOLÉCULA

#### Historia y contexto del objeto

El ladrillo se desprendió de un adoquín antiguo, localizado en la calle de Nogal, en la colonia Santa María la Ribera, como resultado del el crecimiento irregular de las raíces de un árbol contiguo.

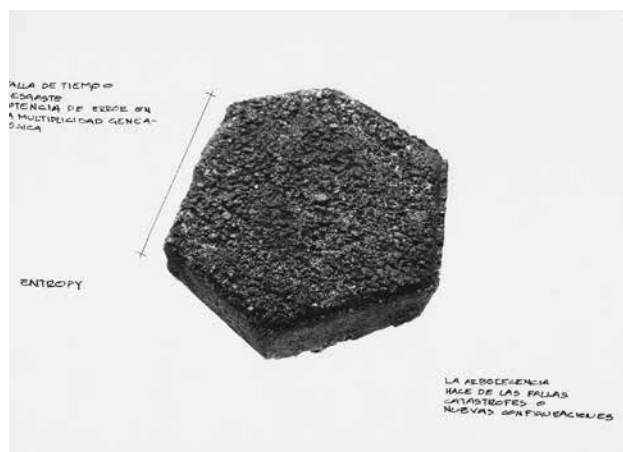
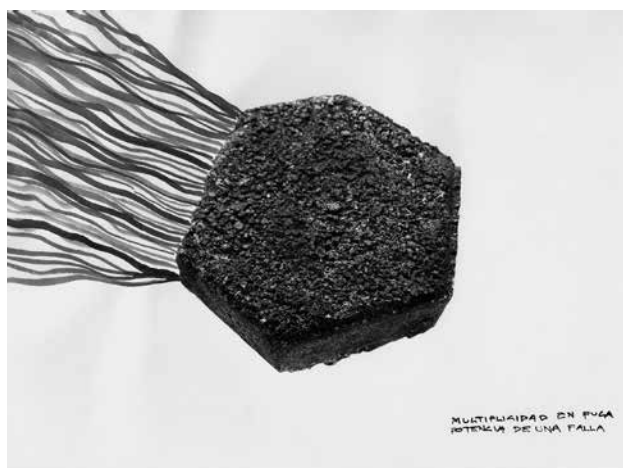
El objeto hexagonal presenta un desgaste significativo en una de sus caras: se trata de un corte o adaptación del mismo al tamaño de la banqueteta. Es un ladrillo limítrofe, adaptado para permanecer en el borde o frontera de la sección modular llamada adoquín.

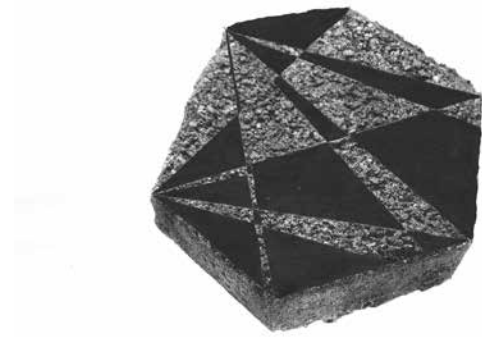
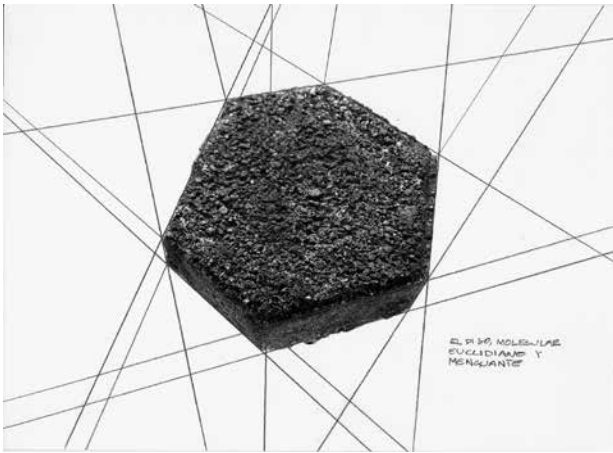


### ANÁLISIS

El objeto recibió el nombre de Molécula debido a su carácter hexagonal y será sometido a un experimento de crecimiento, a partir de su cara irregular. Se trata de generar un nuevo adoquín a partir de un desarrollo modular conforme con su diseño, función original y desgaste.

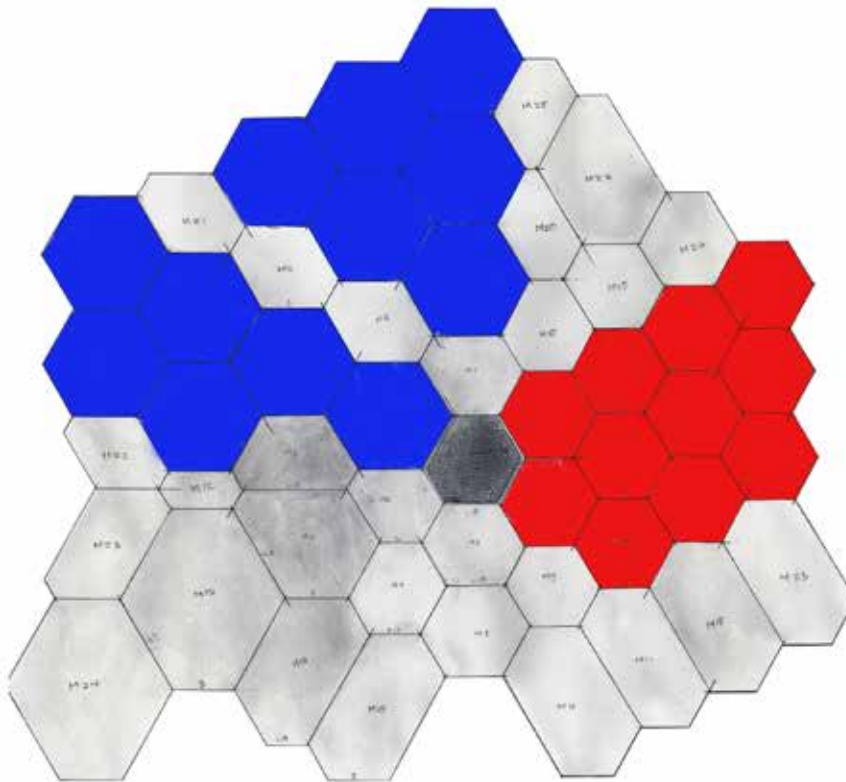
### BOCETOS DE ALÁLISIS FORMAL





## RESULTADO DEL EXPERIMENTO

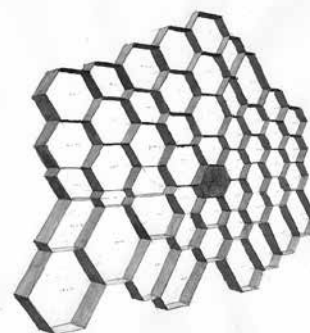
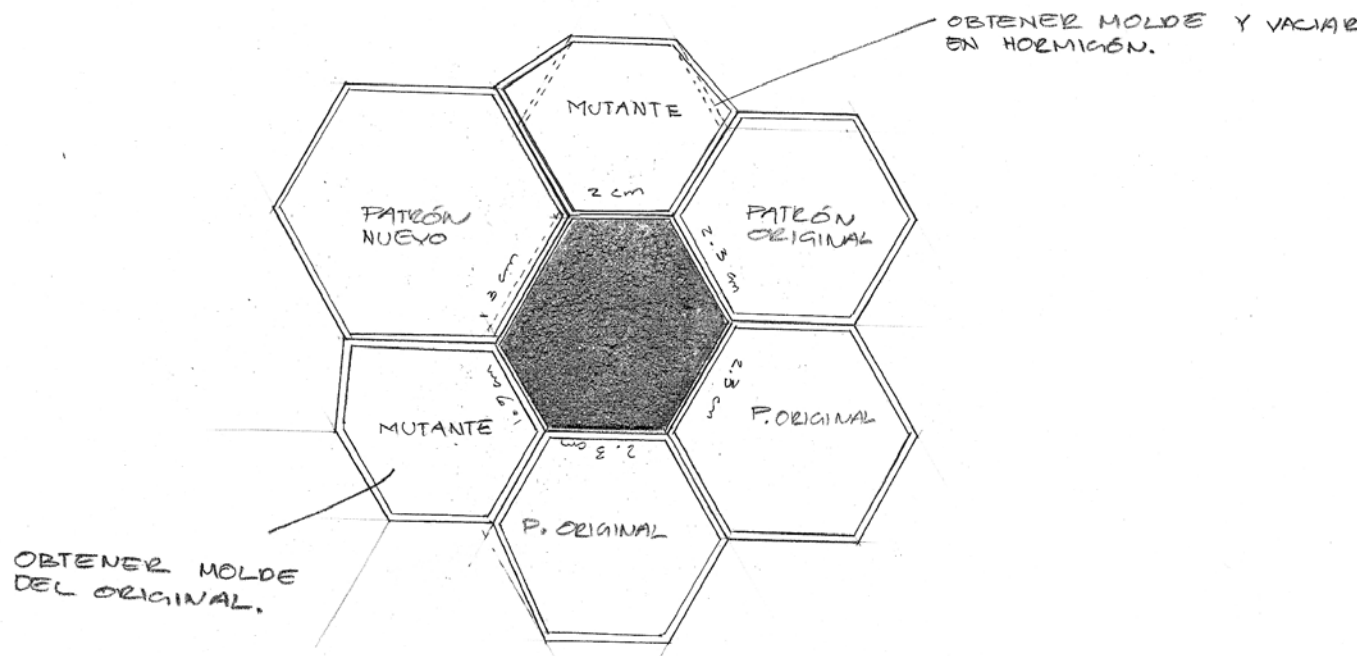
El experimento genera un adoquín que presenta dos patrones regulares y 28 mutaciones antes del colapso de su trazo geométrico.



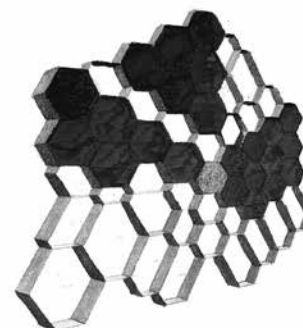
## Esquema para adoquín mutante

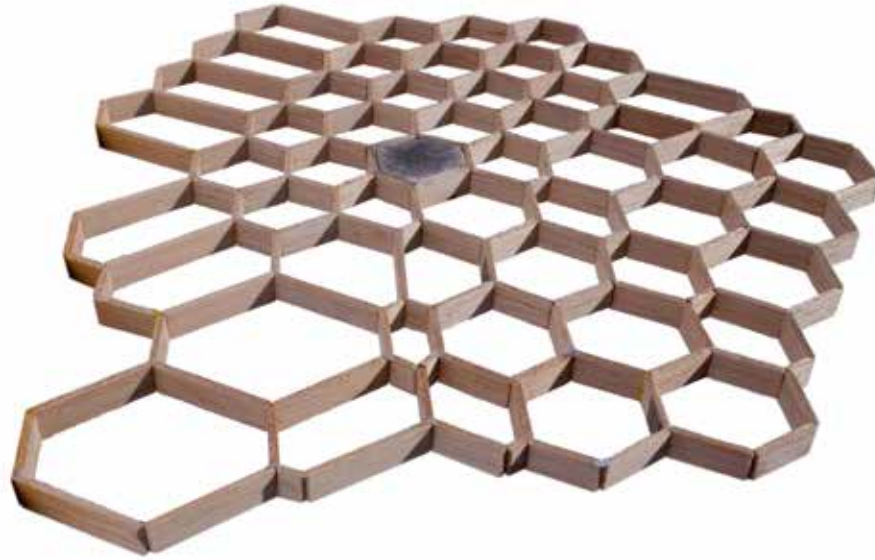
Se muestra en rojo el patrón original y en azul, el patrón nuevo; ambos son homogéneos en todas sus caras. Se detalla en gris las 28 mutaciones obtenidas.

DEGRABE  
CONSECUENCIA DEL ~~ESTE~~ ESTE  
PIEDRAS MUTADAS  
ADQUINES MUTANTES  
MOLEULAS NUEVAS



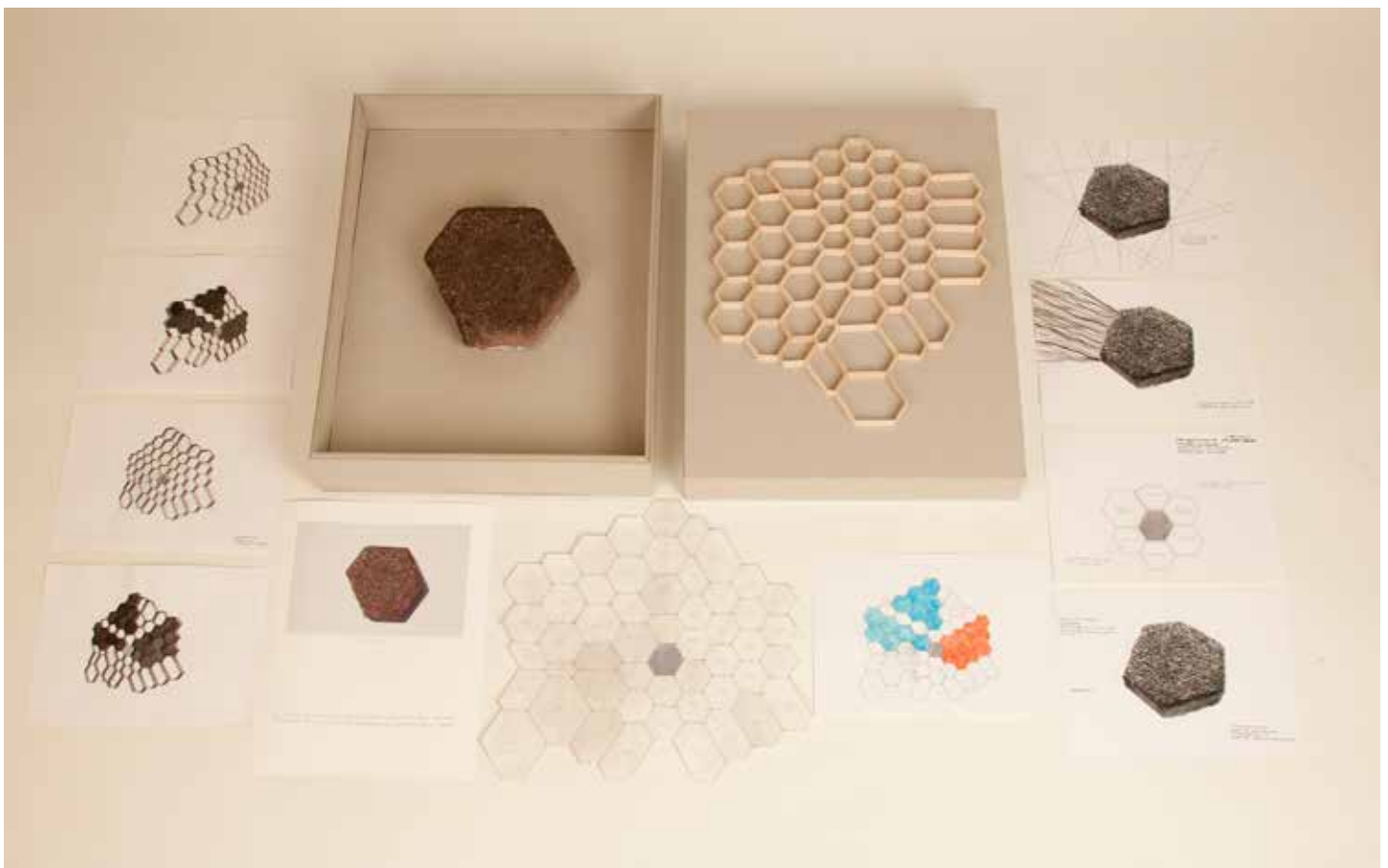
**PERSPECTIVAS**  
Posibles soluciones escultóricas





Maqueta de la solución final para la construcción de un adoquín mutante. Madera balsa y papel. 40X35X2cm

Abajo: registro del archivo creado para el primer caso: se trata de una caja de cartón gris que contiene 2 esquemas, 4 bocetos, 4 perspectivas, una fotografía, una maqueta y el objeto original.





Molécula. Primer ejercicio. Bienal Internacional de Escultura Contemporánea.  
Trois Rivières. Quebec 2012. Cartón, cerámica, cemento y madera. medidas variables





Molécula, Mesa de archivo. Bienal Internacional de Escultura Contemporánea  
Trois Rivières Quebec 2012





## Segundo caso genealógico

### CUÑA

#### Historia y contexto del objeto

El ladrillo fue encontrado en una casa abandonada, en la calle Eligio Ancona de la colonia Santa María la Ribera. El objeto cumplía la función de cuña: sostenía una serie de piedras que a su vez servían de sostén a la base de una de las ventanas de la casa.

Esta función intrínseca del ladrillo se vuelve evidente cuando el objeto está a punto de ser desplazado; el colapso de una sección de la construcción dependía de este elemento.

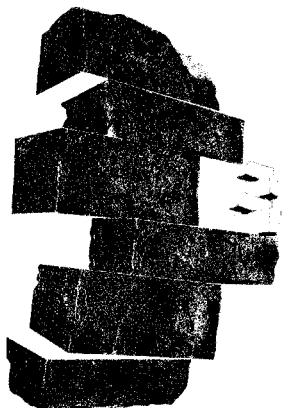


#### ANÁLISIS

Dada tal característica, el ladrillo fue nombrado Cuña. Los bocetos muestran una tendencia hacia el vacío y la fragilidad de las construcciones derruidas y abandonadas. Me interesaba también, para el desarrollo de este caso, ciertas situaciones urbanas en las que el ladrillo funciona como cuña en las calles de la ciudad, principalmente cuando se lo almacena a la espera de su utilización en una construcción.

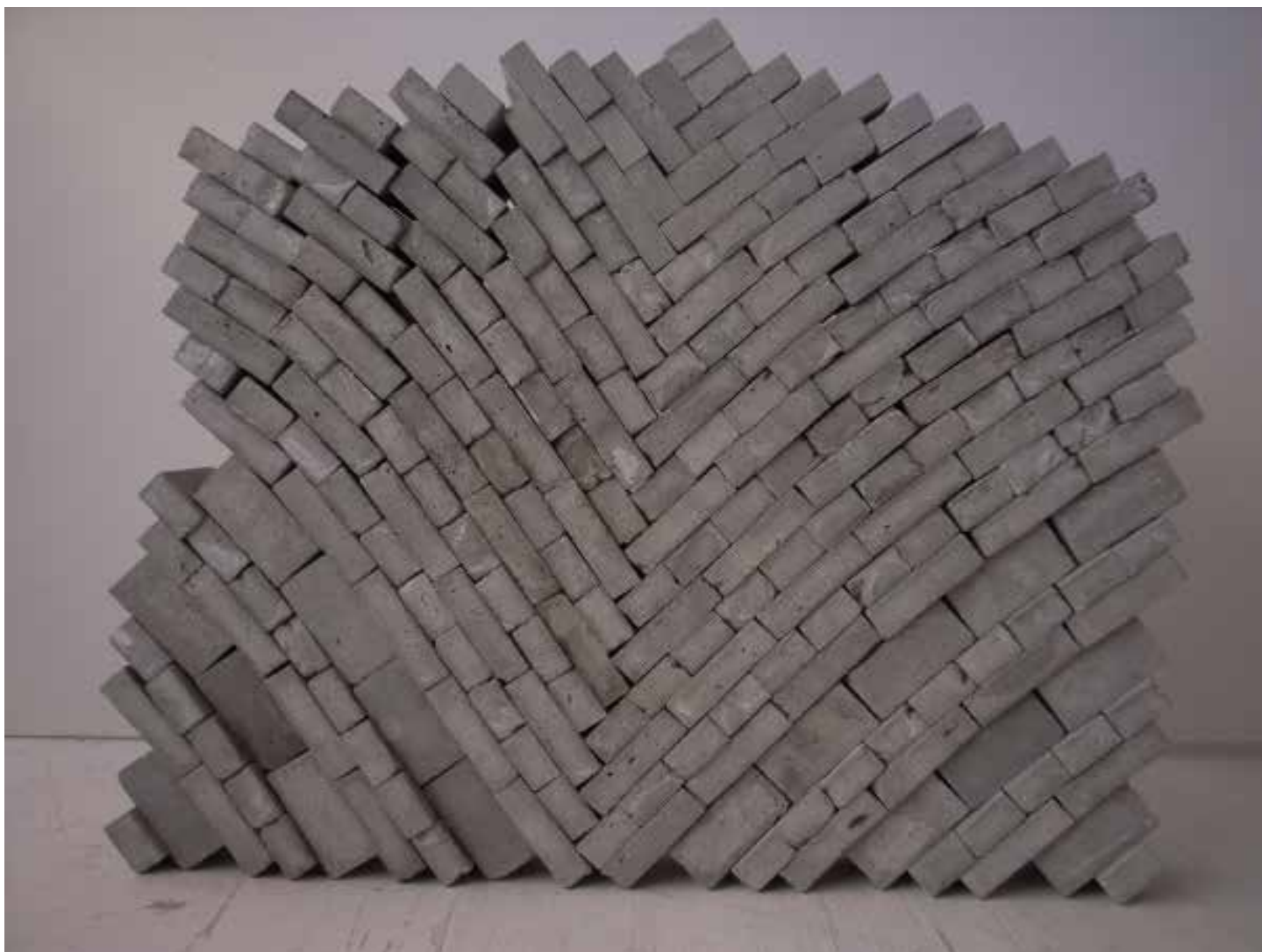
#### BOCETOS DE ALÁLISIS FORMAL





## RESULTADO DEL EXPERIMENTO

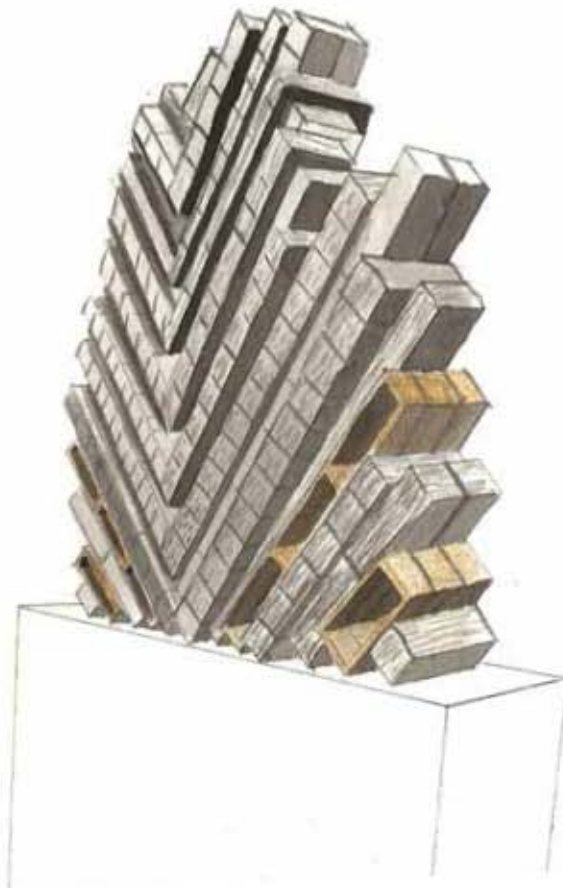
La solución para la pieza Cuña sigue la lógica del aparejo por contrapeso, como normalmente se almacenan los ladrillos. Se trata de un muro que se auto sostiene a partir del uso de dos ladrillos como cuñas en cada uno de sus extremos.



360 ladrillos de cemento en escala 1:5



**PERSPECTIVAS**  
Posibles soluciones escultóricas



CUNIA  
LADRILLOS DE  
BARRO Y TACQUE  
UTERO



Ejemplos de casos en donde el ladrillo funciona como cuña cuando se lo almacena o transporta.

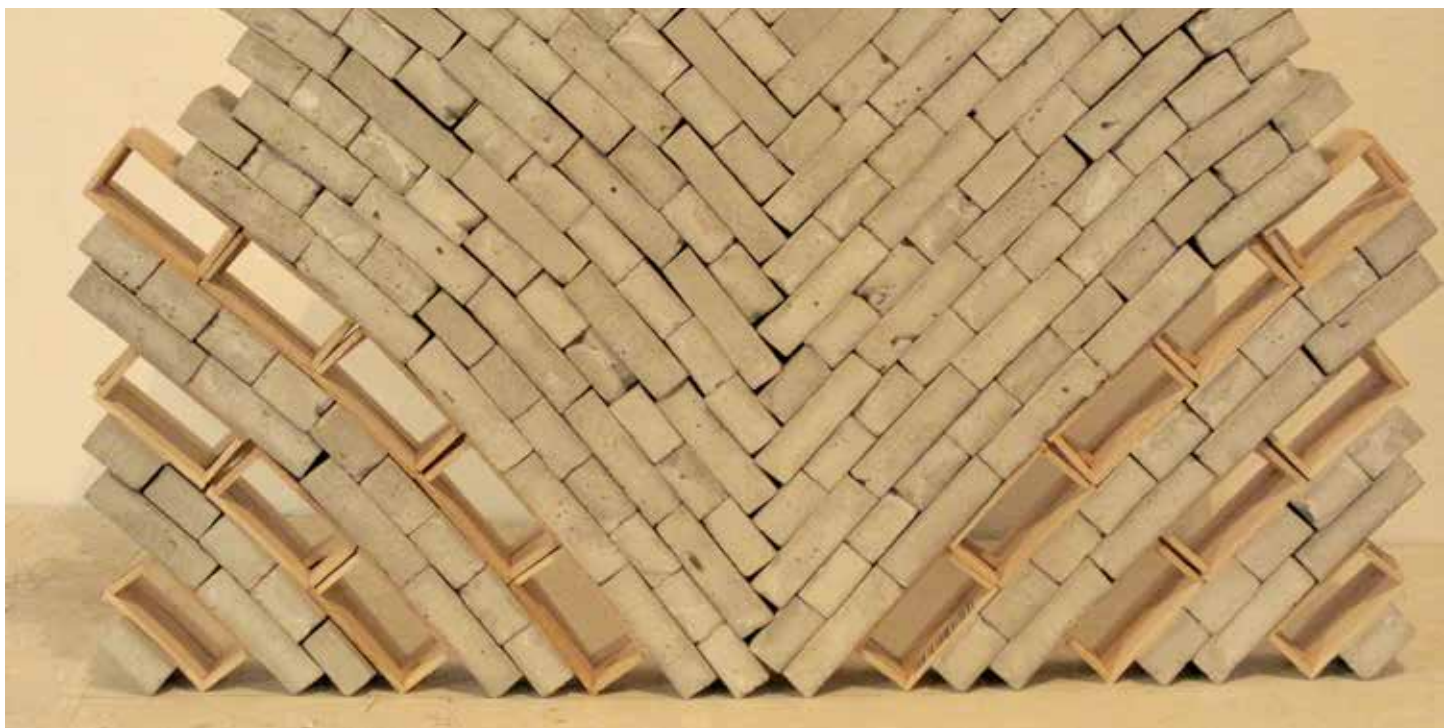


ejercicios para posibles soluciones formales

Ladrillos de cartón escala 1:10



Registro del archivo para el segundo caso: 2 esquemas, 4 bocetos, 4 perspectivas, dos fotografías, una maqueta y el objeto original.

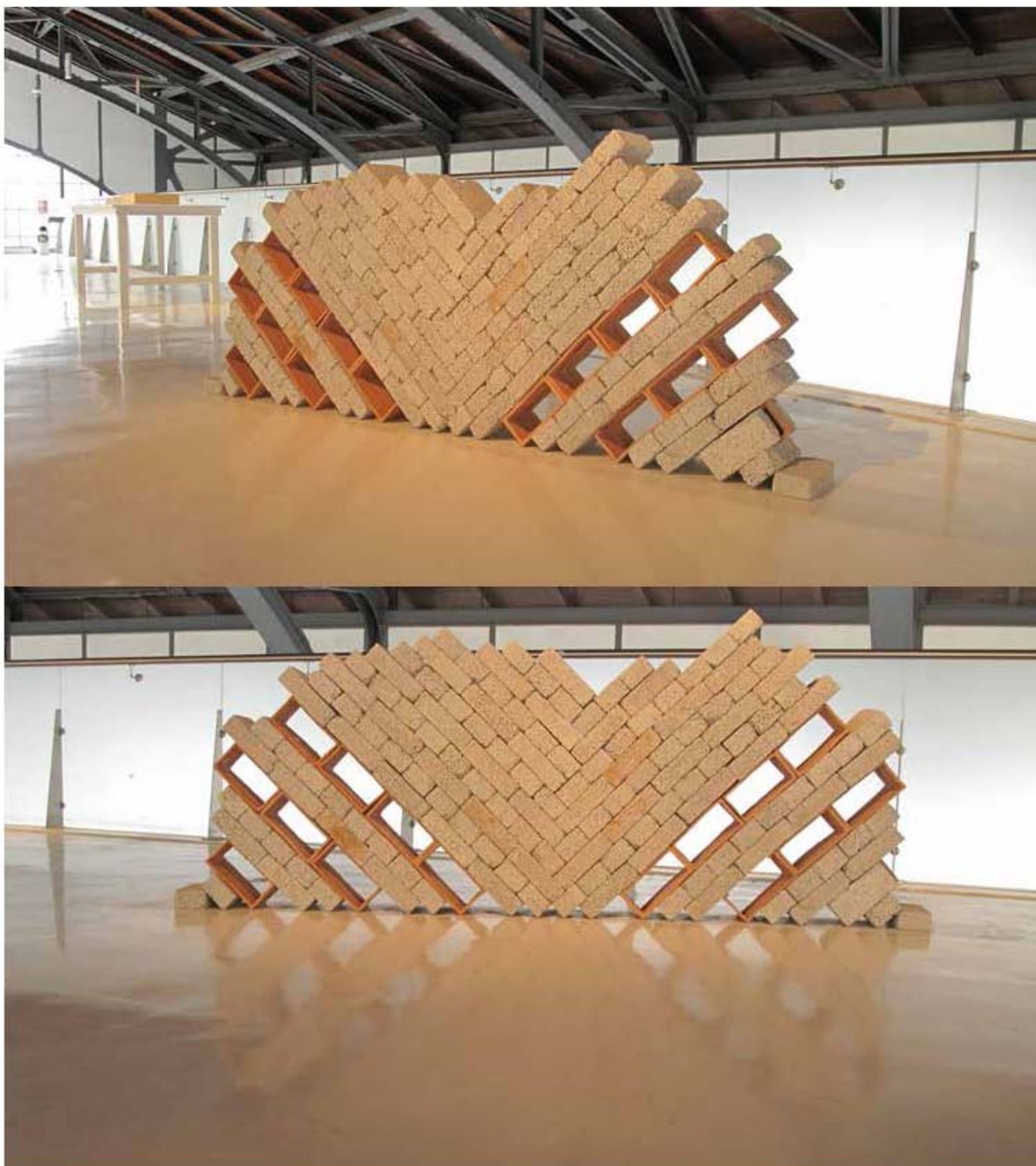




Cuña  
Primer ejercicio  
Bienal Internacional de Escultura Contemporanea  
Trois Rivières, Quebec 2012

Ladrillos recuperados y cartón  
medidas variables





CUÑA. Segundo ejercicio. Museo Universitario del Chopo, México, D.F., abril 2013.



### *Tercer caso genealógico*

## **GIS (WARNING SIGN)**

### **Historia y contexto del objeto**

Un trabajador callejero de la zona se cansó del constante choque de los autos contra un señalamiento invisible. Con un ladrillo, dibujó líneas diagonales sobre un tope (que fue colocado, sin pintura, por el departamento de obras públicas) ubicado en la calle de Naranjo.



## **ANÁLISIS**

En México, las señales de advertencia suelen ser ignoradas; de ahí la existencia de los enormes “topes” que obligan al conductor a bajar la velocidad. La típica señal de precaución, señalizada por diagonales negras o blancas combinadas con amarillas o rojas (en este caso ausentes), suele advertir de un posible peligro o de una obligada precaución.

El tope sin señalización genera más caos; el trabajador intenta disminuir los efectos negativos dibujando señales de advertencia sobre el mismo. Para ello se sirve de un ladrillo (lo usa como un gis).



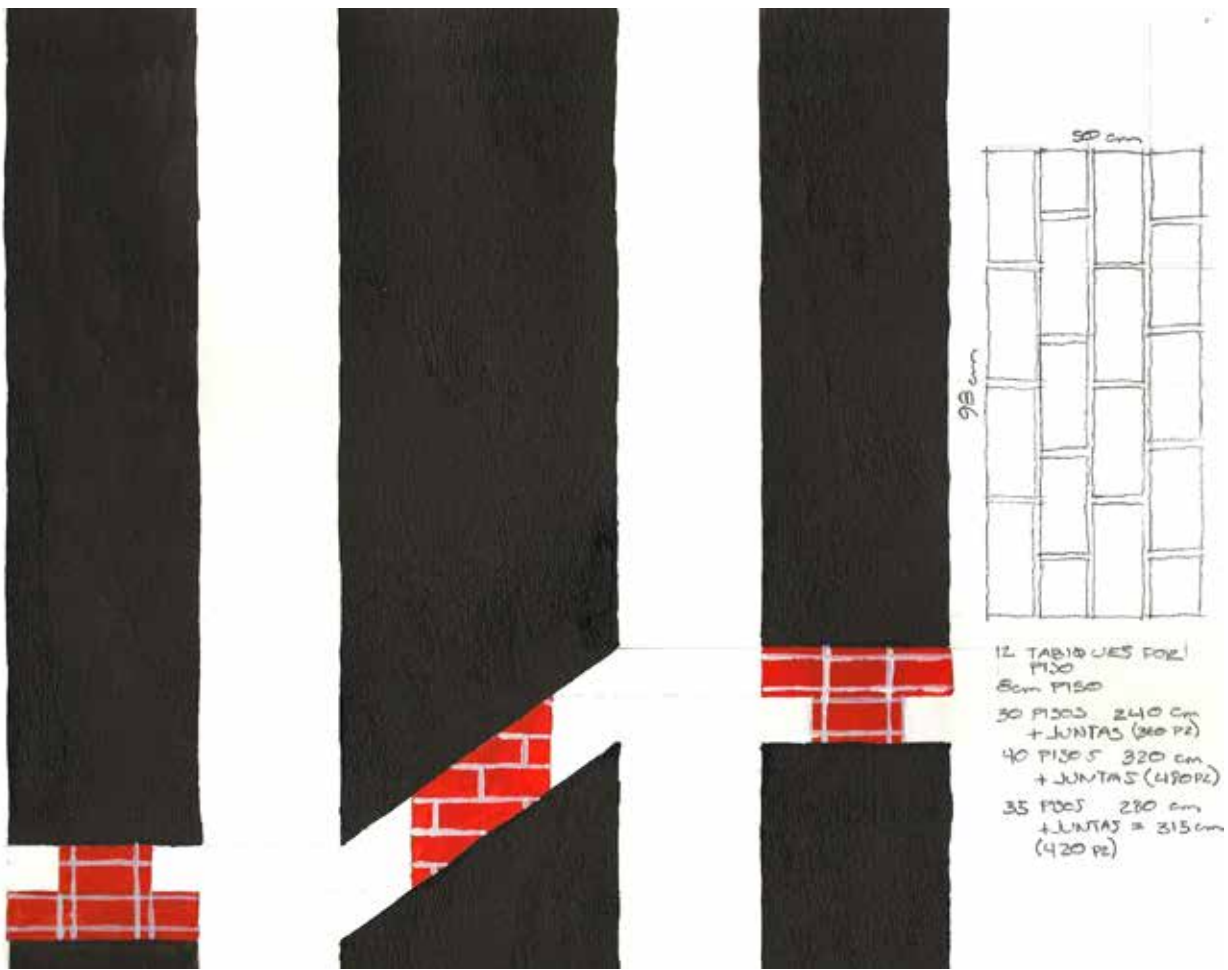


## RESULTADO DEL EXPERIMENTO

En este caso, el análisis se centró en las líneas de advertencia. Me interesaba, por un lado estas diagonales y su carácter abstracto y por el otro, el color del ladrillo y su capacidad para marcar en el asfalto.



Calle de Naranjo en Santa María la Ribera



## PERSPECTIVAS

Posibles soluciones escultóricas





Maquetas y archivo para un monumento a la señal de advertencia.

El resultado final es un prisma de 350 cm de alto, con una base de 90X60 cm, construido en tabique rojo, bañado en chapopote. El monolito fue sometido a un corte diagonal. Este corte emula la diagonal clásica de la señal de advertencia, al tiempo de exponer el material del que está hecha la pieza.





## Cuarto caso genealógico

### ARMA

#### Historia y contexto del objeto

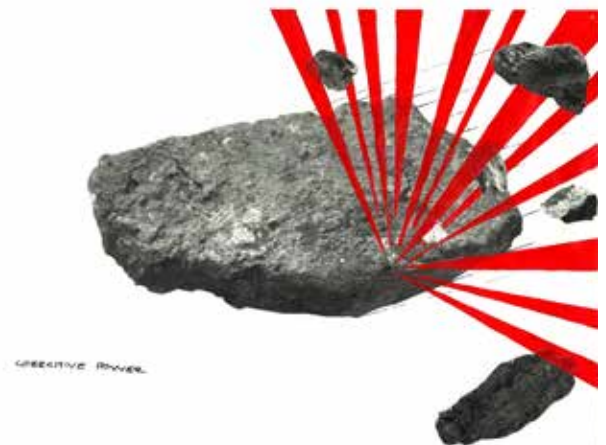
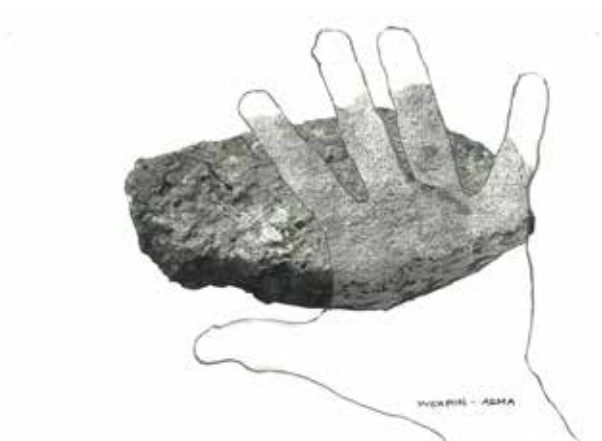
El ladrillo fue encontrado en el camellón del eje dos, que separa al barrio Santa María la Ribera de su vecino Atlampa (hacia el Norte). Desde mi punto de vista, estos ladrillos podrían ser el remanente de un enfrentamiento entre habitantes de ambos barrios. Y de no ser así, esparcidos en el camellón de esta calle, podrían funcionar como proyectiles en un futuro.

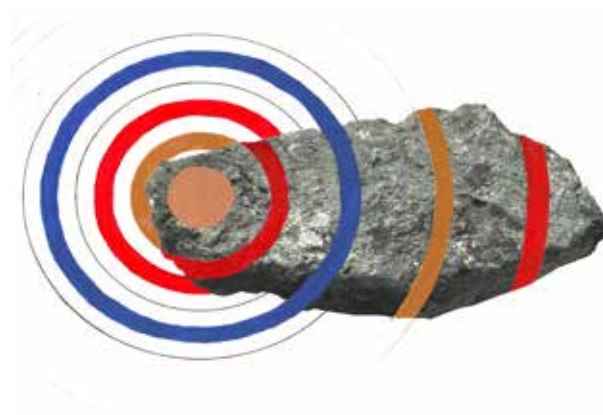


### ANÁLISIS

La construcción y análisis del objeto partió de su función alterna como proyectil. La forma de las esculturas siguió la lógica aerodinámica de una munición: Se trata de dos bloques construidos con tabique rojo y gris, respectivamente, que fueron tallados siguiendo las especificaciones para la talla tradicional en piedra.

### BOCETOS DE ANÁLISIS FORMAL





## RESULTADO DEL EXPERIMENTO

El fragmento titulado ARMA, a diferencia de sus antecesores, arroja como resultado un acercamiento figurativo a la forma a pesar de su sencillez y simetría. Se trata literalmente de un proyectil.



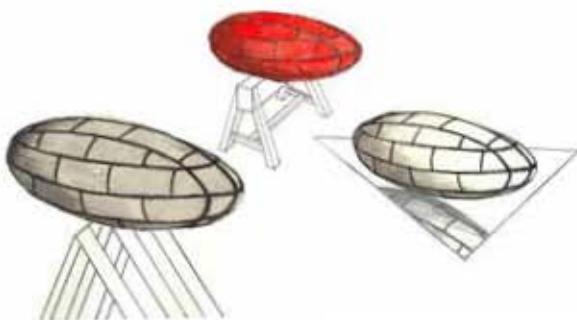
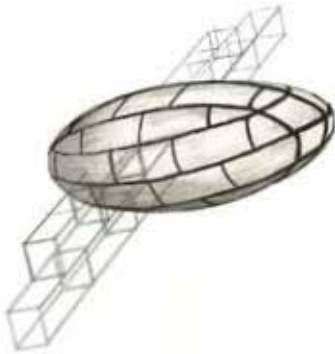
## MODELO

Este modelo a escala presenta una de las posibles soluciones para el montaje de la pieza





PROYECTIL  
EN BUELO DE  
MOCCA

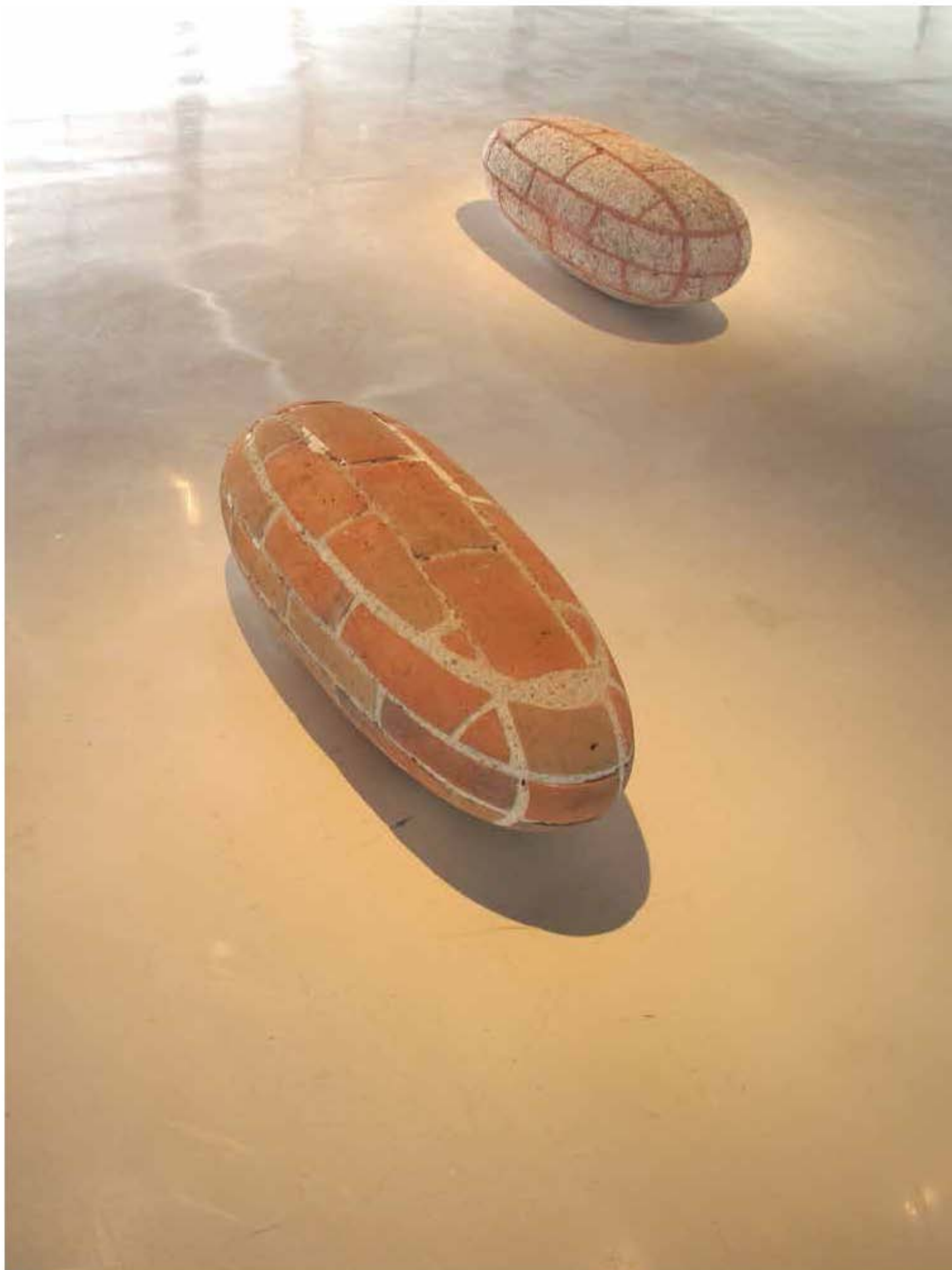


**PERSPECTIVAS**  
Posibles soluciones escultóricas



Maqueta y archivo de la pieza Arma





## Quinto caso genealógico

### JUNTA

#### Historia y contexto del objeto

El ladrillo fue encontrado en un montículo de escombros resultante de una reparación profunda en un callejón sin nombre de Santa María la Ribera. Tras la excavación, se encontró un murete enterrado que podría contar con una antigüedad superior a los 150 años.

En este caso, el objeto está formado por cuatro ladrillos incompletos, aglutinados por un mortero igualmente viejo. Se sabe que el cemento en su mezcla con arena y cal, nunca deja de fraguar y se hace mas duro con los años. Es por esta razón que los fragmentos extraídos en esta excavación están todos incompletos.



### ANÁLISIS

El objeto recibió el título de JUNTA y el análisis se centró en la resistencia del mortero que aglutina a los ladrillos fragmentados.

#### BOCETOS DE ANÁLISIS FORMAL



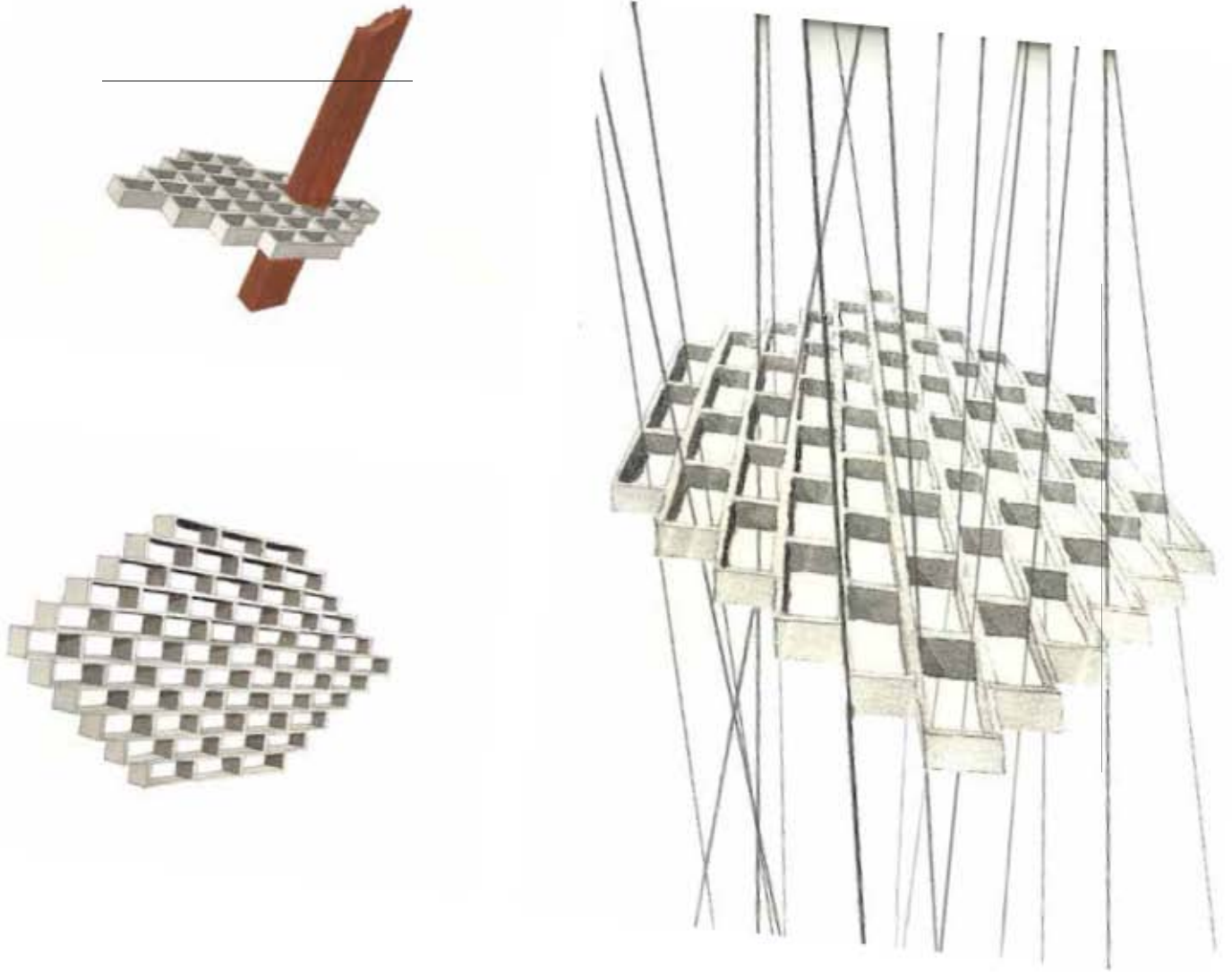


### RESULTADO DEL EXPERIMENTO

Los bocetos analizan la posibilidad de construir una estructura de mortero sin ladrillos, en donde éste sea sometido a una situación de estrés.



Excavación en Santa María la Ribera.



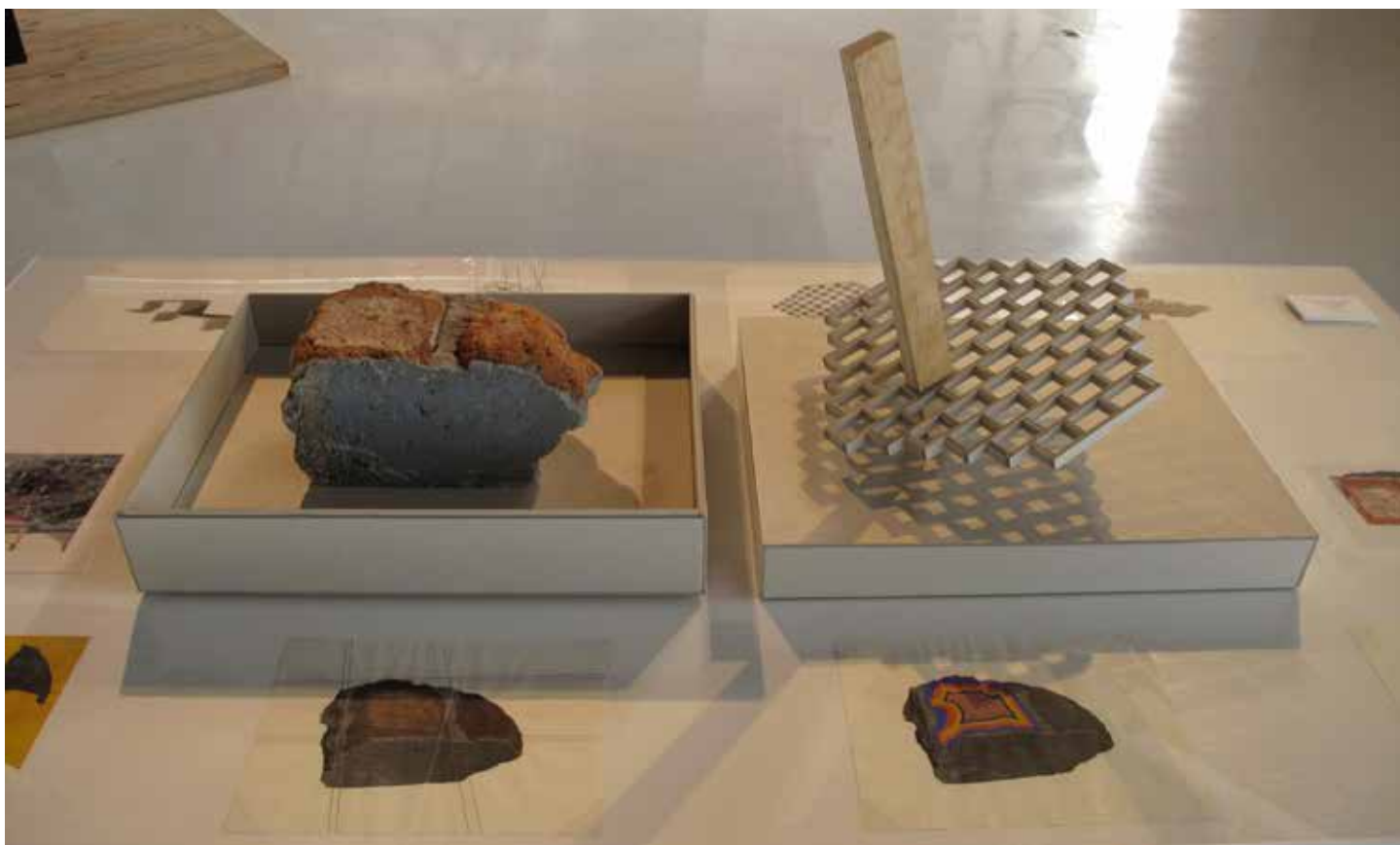
**PERSPECTIVAS**  
Posibles soluciones escultóricas

JUNTA

11



Cimbra de poliestireno expandido para la maqueta de junta. Es importante señalar que el experimento, en este caso, no funcionó. El mortero resultó demasiado frágil para sostenerse por sí solo. La maqueta final fue construida con cartón, y la escultura cuenta con una estructura de madera cubierta con una gruesa capa de mortero.









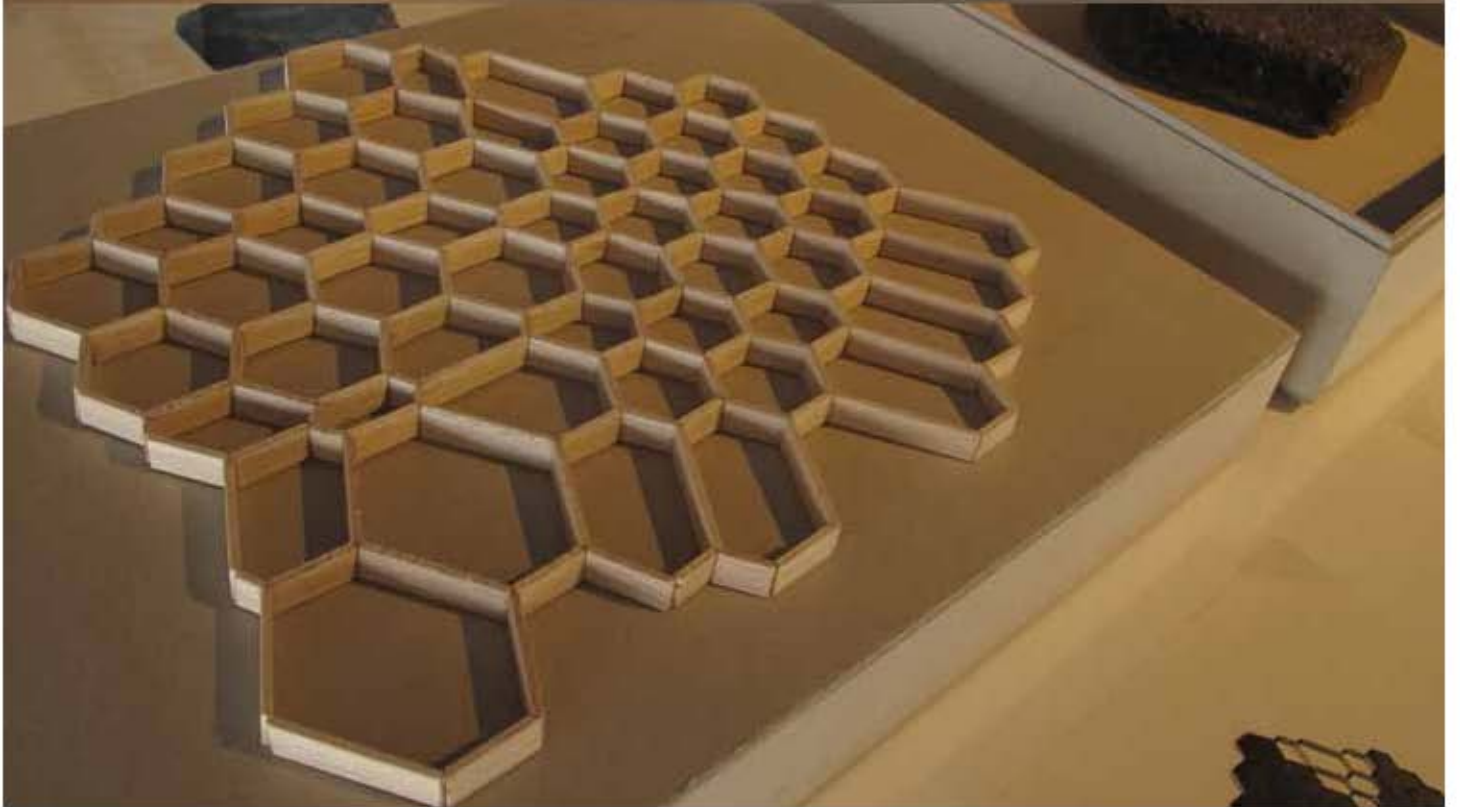
**GENEALOGÍA DE UNA DEMOLICIÓN**  
**Exposición final**

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO  
MEXICO, DF, ABRIL 2013















## CONCLUSIONES

Esta tesis comenzó con una hipótesis que fue desechada casi de inmediato: *Cualquier situación urbana de apropiación, adaptación e improvisación de objetos callejeros es susceptible de reproducirse en cualquier ciudad de los llamados países emergentes.*

Mi intención, en un principio, era realizar un ejercicio de comparación entre dos o tres ciudades de países en vías de desarrollo (México, Turquía y Sudáfrica). Este ejercicio se basaba en la reproducción exacta, en la ciudad de México, de una determinada situación urbana extraída de las calles de Estambul y/o Durban –ciudades en las que realicé un archivo fotográfico durante los años 2008 y 2010 respectivamente–. Pronto, esta práctica comparativa mostró sus puntos débiles y sus aciertos. Los primeros eran problemas evidentes relacionados con la solución formal del proyecto: Resultaba en extremo fácil reproducir la situación seleccionada, dadas las similitudes entre las ciudades (y más específicamente entre sus barrios periféricos). Debo señalar que la primera instrucción que se planteó este proyecto como parte de su metodología –ubicar, registrar y recolectar muestras remanentes de la parcial demolición que vive el barrio de Santa María la Ribera–, no sufrió variación alguna.

Más allá de reproducir una imagen o una situación específica con el objetivo de comprobar similitudes y generalidades de carácter global entre países lejanos, el proyecto tomó una dirección más arqueológica al enfocarse enteramente en los fragmentos con los que esta investigación había comenzado.

La metodología se decantó hacia los detalles y características de cada uno de los fragmentos recolectados hasta ese momento. Me di cuenta que mi interés no era el reproducir una situación extranjera a partir de fragmentos de una demolición local, sino los posibles caminos que cada uno de éstos dibujaría, a través de un proceso de observación y experimentación formal. Eventualmente, durante el mismo, las referencias al contexto emergerían de una manera más libre y subjetiva, lo que no las haría, por ello, menos precisas.

### **Fragmentos y realidad**

Dentro del contexto del arte contemporáneo, la práctica de recuperación y reúso de materiales es en extremo común. La “pepena” de residuos y objetos encontrados se justifica conceptualmente a través del uso de los parámetros formales del *readymade*. Sin embargo, el exceso en el uso de esta práctica ha hecho del arte contemporáneo un fenómeno contradictorio y voluble.

El artista mira desde arriba situaciones que lo superan en la complejidad de su acontecer. En este sentido, me parece pertinente no sólo recuperar el objeto de la realidad, sino ejercer un análisis capaz de extraer información desde sus circunstancias formales. En vez de pretender apropiarse de un discurso social inmenso e inabarcable, se debería fomentar una práctica más receptiva a la fantasía y a la ficción, una práctica que juegue con las formas y que eventualmente referirá a su contexto con eficacia.

**Genealogía de una demolición** se centró en la recuperación de materiales de construcción, específicamente ladrillos, en las zonas de abandono y deterioro. Una recuperación casera, por asignarle un nombre, en donde unos cuantos residuos adquirieron nuevas funciones y usos dentro de un contexto distinto.

### **Ladrillos**

Un ladrillo sirve como peso para balancear una sombrilla en un puesto de tamales; otro ladrillo es arrojado a la policía en un encuentro desafortunado con estudiantes; uno más funciona como marcador para pintar un tope con líneas de advertencia para los automovilistas. La singularidad que el contexto urbano otorga a cada uno de estos elementos es el comienzo de una existencia fuera del plan original. Después de haber funcionado dentro de un programa, estos objetos encuentran una línea de singularidad cuyas características formales y únicas se abren a una infinidad de nuevos usos.

Si la demolición es un hecho entrópico, la trayectoria que sus fragmentos siguen en las calles de la ciudad es una continuación afortunada de dicha entropía. En su camino, los fragmentos generan alianzas con cualquier otra cosa, lo que crea en ocasiones nuevas formas e incluso, nuevos objetos. Se trata de una entropía constructiva, un desajuste en la organización de estos objetos y su entorno en donde la mutación es la norma.

Dentro de esta complejidad funcional y formal, el objeto, originalmente masificado, adquiere una serie de singularidades que agregan valor a su configuración simbólica y que lo convierten en un candidato idóneo para llevar a cabo un *readymade*. El objeto modificado que habita las calles de la ciudad contemporánea, es un objeto que ha logrado adquirir, en su propio devenir obsoleto, las características del *bloque de sensaciones* definido por Gilles Deleuze. El objeto posee la independencia necesaria para ser arte. Las afecciones y percepciones que contiene hacen referencia directa a su contexto y a su propia complejidad, ya sea ésta, social, política, antropológica o simplemente formal.

El bloque de sensaciones, ese conjunto de percepciones y afecciones que podrían considerarse como la potencia del objeto, regresan del cubo blanco a la realidad. A diferencia de los *readymade* de principios del siglo XX que funcionaban y se detonaban en una galería, los objetos callejeros de la actualidad ya contienen esa potencialidad en su contexto.

### **Los objetos callejeros**

Se debe señalar la importancia que tienen las ciudades de los países emergentes en el desarrollo de este fenómeno. Es en las calles de éstas en donde los objetos encuentran un devenir complejo; es en estas ciudades donde las soluciones son inmediatamente superadas por el problema. Se trata no de una cultura del pastiche y el remiendo, sino de una cultura del devenir formal. Las mega-ciudades del antiguo tercer mundo marcan la pauta para las dinámicas urbanas del futuro, y no lo hacen tanto por voluntad, sino por necesidad.

La situación extrema que vive este sector del mundo —orillado a la supervivencia, a la migración masiva, al confinamiento y a la exclusión— ha generado una resistencia formal generalizada que se manifiesta primordialmente en las calles, en sus soluciones urbanas y en sus objetos.

Es importante y necesaria la práctica artística de recuperación y análisis que se lleva a cabo actualmente sobre este fenómeno. Sin embargo, me parece aún más necesario el implementar nuevos dispositivos para llevarla a buen término. El *readymade*, como mencioné al principio de este documento, es una práctica inconclusa e insuficiente para mostrar la complejidad del mundo actual. Sobre todo si hablamos de forma. Desde mi punto de vista, estamos obligados, como artistas, a buscar soluciones que se sumen a la complejidad de los objetos callejeros y la enriquezcan.

### **El futuro en reversa**

**Genealogía de una demolición** sostiene una postura crítica y constructiva frente al *readymade*, y propone no una anulación o confrontación con esta práctica, sino una continuación de la misma hacia las pautas y estrategias de recuperación observables en las calles de la ciudad contemporánea (ligada, en mi caso, a la escultura). El proyecto propone ir más allá en la investigación sobre el fragmento para extraer de él nuevas formas y funciones, a partir de las que le han sido otorgadas en su devenir callejero.

Así como en el oficio de la carpintería o en el de la talla en piedra se sabe que hay que respetar la veta y sus direcciones, me parece que el ejercicio de recuperación y de transformación en el *readymade* debe hacer lo mismo con la potencia de los objetos callejeros: Respetar su origen y función, respetar su devenir y seguirlo.







## REFERENCIAS

1. Estambul, la ciudad mas grande de Turquía, de aproximadamente catorce millones de habitantes. Durban, la tercera ciudad en tamaño de Sudáfrica, cuenta con tres millones y medio de habitantes de los cuales, dos y medio viven en las periferias de la misma.
2. Se entiende por el mismo todo objeto de desecho en un estado de reúso que habite la ciudad.
3. Este archivo fue realizado para registro y análisis de mi trabajo escultórico.
4. CASTELLS, Manuel. (1996) El surgimiento de la sociedad de redes, Barcelona p. 446
5. APPADURAI, Arjun y Holston, James .(1996).“Cities and Citizenship”, en *Public Culture*, n. pp. 187-204.
6. La entropía es entendida en este proyecto como el punto de desorden máximo en la edificación urbana, este punto entrópico es alcanzado en un extremo, por la ruina y la demolición, y en el otro, por la obra negra durante la construcción. De un edificio.
7. Un Afecto es el resultado de una afección. Se trata de una huella, una marca que define y caracteriza a un cuerpo determinado a partir de su experiencia.
8. El Fordismo se refiere al sistema de producción en cadena implementado por Henry Ford en 1908 para el ensamble de su automóvil Modelo T. El Fordismo se convirtió en el modelo de producción industrial del siglo hasta 1970 <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:-VJju-M87k0J:www.uff.br/sta/textos/cg007.doc+&cd=11&hl=en&ct=clnk&gl=mx>
9. “El Futurismo es un movimiento literario y artístico que surge en Italia en el primer decenio del S. XX. Gira en torno a la figura de Marinetti, quien publica en el periódico parisiense Le Figaro el 20 de Febrero de 1909, el Manifiesto Futurista. Proclama el rechazo frontal al pasado y a la tradición, defendiendo un arte anticlasicista orientado al futuro, que respondiese en sus formas expresivas, al espíritu dinámico de la técnica moderna y de la sociedad masificada de las grandes ciudades”. Arte en España, (2005). “Futurismo” en *ArtEEspaña* [en línea], España, Arteguía de la Gama S.L., disponible en: <http://www.artespana.com/futurismo.htm> [Accesado el día Fecha].
10. El fascismo entendido como la totalización de las ideas nacionalistas. Característico del periodo de entre guerras, en este caso en Italia.
11. Luigi Russolo fue un pintor y compositor italiano. Es considerado uno de los primeros artistas en trabajar con ruido, publicó en 1913 el manifiesto *The art of noises*
12. El constructivismo fue un movimiento artístico y arquitectónico que emergió en Rusia alrededor de 1914. Se trata de un arte social que centra su análisis formal en la síntesis y la función. Esta vanguardia influenciaría movimientos artísticos como el de la Bauhaus, el *De Stijl*, el funcionalismo y mas adelante, el minimalismo y el arte Povera.
13. John Milton Cage, Jr. (Los Ángeles 1912) fue un compositor instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista y pintor estadounidense. Se lo considera pionero de la música aleatoria y de la música electrónica. [http://www.biographybase.com/biography/Cage\\_John.html](http://www.biographybase.com/biography/Cage_John.html)
14. Se analizará el mismo detalladamente en el siguiente capítulo.

- 15 Dan Flavin fue un artista estadounidense perteneciente al movimiento minimalista. La característica principal de su trabajo radica en el empleo de la luz como material escultórico.
- 16 Robert Smithson. *Entropy and the New monuments*.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Cubo Blanco es un termino que se refiere al espacio de exhibición de una galería o museo, generalmente rectangular y de paredes blancas.
- 19 Deleuze, Gilles.(1989). *El Pliegue*. Barcelona: Paidós. p. 41
- 20 El término gentrificación se refiere al fenómeno de transformación urbana que acontece cuando la población que cuenta con un mayor poder adquisitivo, elige un barrio o sector de la ciudad con un alto deterioro, aumentando así su plusvalía.
- 21 DELEUZE, Gilles y Guattari **Félix**. (1993). *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 164-201.
- 22 *Cfr.* Smithson, Robert. (2012). *Entropy and the new monuments*, [en línea], disponible en [http://www.robertsmithson.com/essays/entropy\\_and.htm](http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm), p. 1.
- 23 Los no lugares son todos los espacios de tránsito y espera, espacios de convivencia anónima y masiva, como los aeropuertos, los supermercados y los centros comerciales entre otros. [Augé, Marc. (2002).*Los no lugares, espacios del anonimato*, España: Paidós.]
- 24 SMITHSON, Robert. *Op. Cit*, p.19
- 25 SMITHSON, Robert. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili,. p. 19.
- 26 *Ibidem*, p. 20
- 27 DELEUZE, Gilles y Guattari, **Félix**. (1993). *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Editorial Anagrama, pp. 164-201.
- 28 *Ibidem*.





## BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (1994). *Toponimias (8): ocho ideas del espacio*, España: Fundación “La Caixa”.
- AUGE, Marc. (2002). *Los no lugares, espacios del anonimato*, España: 2002.
- APPADURAI, Arjun y Holston, James .(1996).“Cities and Citizenship”, en *Public Culture*, n. 8, pp. 187-204.
- BACHELARD, Gastón. (1997). *La Poética del Espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios.
- BERMAN, Marshall. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Argentina: Siglo XXI Editores. [Primera edición en inglés: 1982].
- BENJAMIN, Walter.(1973). *Discursos Interrumpidos*, Madrid: Taurus
- \_\_\_\_\_ . (1928).. *One Way Street*, Londres, Penguin books.
- CASTELLS, Manuel y Borja, Jordi.(1998). *La ciudad multicultural. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Madrid: Taurus.
- CRUZVILLEGAS, Abraham. (2007). “Autoconstrucción” en *Autoconstrucción*, Glasgow: Centre of Contemporary Arts.
- DE CERTEAU, Michel. (1979). *La invención de lo cotidiano*. Barcelona: editorial.
- DE LANDA, Manuel. (1997). *A Thousand Years of Non Linear History*, USA: MITpress.
- \_\_\_\_\_ . (2001). *Filosofías del diseño*, Barcelona: Verb-Boogazine.
- DELEUZE, Gilles.(1989). *El Pliegue*, Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ . (1997). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama
- \_\_\_\_\_ . (1997). *Spinoza: Filosofía Práctica*. Barcelona: Pre-Textos.

- \_\_\_\_\_ . (1997). *Diálogos*, Barcelona: Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_ . (2000). *Mil Mesetas*, Barcelona: Pre-Textos.
  
- FOUCAULT, Michel. *Otros espacios*[Des espaces autres]. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967.
- GARNÉS, Carlos. (2011). *El puño invisible: arte revolución y un siglo de cambios culturales*, México: Taurus.
- GRAHAM, Dan. (2008). *Rock mi Religión*, México: Alias.
- HARVEY, David. Reader
- \_\_\_\_\_ .(2008). *The Right to the City*.
- \_\_\_\_\_ .(2007). *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid: Akal.
- HALL, Peter. (1997). *Megacities, World Cities and Global Cities*, conferencia dictada dentro de la cátedra *Megacities*, auspiciada por The Megacities Foundation, febrero.
- KAPUSCINSKY, Ryszard. (2003). *Un día más con vida*, Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ . (2001). *The Shadow of the Sun*, Nueva York: Vintage.
- KOOLHAAS, Rem. (1994). *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Nueva York: The Monacelli Press.
- \_\_\_\_\_ . (1995). *S,M,L,XL*, Nueva York: The Monacelli Press.
- KWON, Miwon. (2005). "One place After Another. Notes on site specificity", en Zoya, Kocur and Simon Leung (Ed.), *título*, lugar de edición: editorial, pp.

- LYNCH, Kevin. (1960). *The Image of the City*, Cambridge MA: MIT press.
- MESQUITA, Ivo, *Et al.* (año). *Francis Alÿs, Walks*, lugar de edición: editorial.
- MBEMBE, Achille. (2001). *On the Postcolony*, California: University of California.
- MILES, Malcom. (1997). *Art Space and the City*, Londres: Routledge.
- MORRIS, Robert. (1995). *Notes on Sculpture 1,2 and 3 First*, Cambridge MA: MIT press.
- MOURE Gloria (2001), Jannis KOUNELLIS *Obras y Escritos*, Barcelona: Poligrafía.
- SASSEN, Saskia. (1999). *La ciudad Global*, Buenos Aires: Eudeba.
- SEBALD, W.G. *Los anillos de Saturno*, (1995), Madrid, Debate.
- SPIVAK, Gayatri. Megacity. Lecture
- SMITHSON, Robert. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Pas-saic*, Barcelona: Gustavo Gili.
- kunsthausbregenz. (2004). *Santiago Sierra. 300 Tons and previous Works*.Austria: kunsthausbregenz.
- VIRILIO, Paul. (1994). *Bunker Archeology*, USA :Princeton Architectural Press.
- ŽIŽEK, Slavoj.(2004). *La revolución blanda*, lugar de edición: editorial.



### Recursos electrónicos

- Smithson, Robert. (2012). *Entropy and the new monuments*, [en línea], disponible en [http://www.robertsmithson.com/essays/entropy\\_and.htm](http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm), p. 1
- John Milton Cage, Jr. [http://www.biographybase.com/biography/Cage\\_John.html](http://www.biographybase.com/biography/Cage_John.html)
- El Arte Futurista <http://www.artespana.com/futurismo.htm>
- Jose Rodriguez de Rivera. El Fordismo <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:-WJju-M87k0J:www.uff.br/sta/textos/cg007.doc+&cd=11&hl=en&ct=clnk&gl=mx>

## Agradecimientos

Lynda Baril, Martin Brousseau, Laura Castañeda, Anibal Catalan, Marcelo Cardoso Gama, Laura Alicia Corona, Grayson Cox, Ramiro Chaves, Juliette Delventhal, Sabelo Dlundla, Marianka Dobkowska, Ovül Ö Durmusoglu, Pavel Ferrer Blancas, Daniel Garza-Usabiaga, Manuel González, Rosario Guillermo, Francisco Javier Hinojosa Willis, Pedro Hinojosa, Olympia Hinojosa, Diego Hinojosa, Sonia-Sofía Hinojosa, Brenda J. Caro Cocotle, Jean Baptiste Joly, Esteban King, Stephan Köhler, Stelios Karamanolis, Minerva Lascurain, Juan Ramón Lemus, Olga Marina López Durón, Paulina Méndez Yza, Henri Morrissette, Lada Nakonechna, Josefa Ortega, Pacho, Víctor Palacios, Jorge Palos, Annie Pelletier, Tula Plumi, Anna Ptak, Oswaldo Sánchez Crespo, Martina Santillán, Erick Saubinet, Francis y Magda Thorburn, Francisco Javier Tous Olagorta, Arcadio Vera, Anna, Alejandra, Ema, Evangelina e Iris.

Un Agradecimiento especial a Elia Espinosa

## Instituciones

Universidad Autónoma de México, Academia de San Carlos, Museo Universitario del Chopo, Atelier Silex, Centre for Contemporary Art Ujazdowsky Castle, Akademie Schloss Solitude, Ek haya Multi-arts Centre.