



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**Ensayos sobre Arte y Ciudad contemporánea y la reinterpretación del paisaje
urbano.**

Tesina

Que para obtener el Título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta: Gerardo Alejandro Araujo Loredo
Directora de tesis: Maestra Karina Erika Rojas Calderón

Ciudad de México, 2017.



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.

**ENSAYOS SOBRE ARTE Y
CIUDAD CONTEMPORÁNEA
Y LA REINTERPRETACIÓN DEL PAISAJE URBANO**

ALEJANDRO ARAUJO



Nosotros elegimos caminar, no parar...

...las botas cansadas de tanto andar
ya no esperan por dar
los siguientes pasos.

*A mi madre, por tanto amor
A la memoria de mi padre
A mis hermanos, por hacer la vida más alegre
A Elvia, Elsa y Susana por su apoyo
A maestros y amigos por las enseñanzas
A Cristina Brambila, por los caminos recorridos*

Índice

INTRODUCCIÓN.....	13
APARTADO I La ciudad.....	17
1.1 Sobre las Ciudades Contemporáneas	
1.1.1 CAPA I: Conformación física	
1.1.2 CAPA II: Condición Urbana	
1.1.3 CAPA III: Imaginarios Urbanos	
APARTADO II El Arte y lo Urbano.....	37
2.1 Discursos y propuestas en la presente cultura urbana	
2.1.1 Sobre lo público en el Arte	
2.1.2 Los Situacionistas e Interacción Urbana	
2.1.3 Arte participativo 7000 Robles	
APARTADO III Bitácora.....	59
3.1 Demoler: Entropía urbana	
CONCLUSIONES	96
BIBLIOGRAFÍA	98

Introducción

Convirtiéndose en el hábitat principal del ser humano, las ciudades hoy en día se dispersan por doquier. Cada vez más globalizadas, inmersas en espacios de flujos expandidos a través de sofisticadas infraestructuras, donde el intercambio de mercancías e información es una constante. Esta gran conexión, a la vez, nos hace concebir a las ciudades como lugares centralizados y culturalmente fragmentados, habitados por individuos anónimos de relaciones fugaces, espacios polisistémicos de entropías y caos funcionales.

En las ciudades contemporáneas existe una interacción entre lo local y lo global, al abordarlas desde sus territorios locales, encontramos diferencias en relación a otros territorios, que responde a propias lógicas de su contexto, permitiendo explorarlas desde sus urdimbres históricas, ahondar en la memoria colectiva de sus habitantes y proponer prácticas poéticas.

En este sentido el presente trabajo está conformado por una bitácora que muestra el proceso de producción de un proyecto en sitio específico, donde se realizaron una serie de ejercicios relacionados con soportes de disciplinas artísticas, de los cuáles se desbordaron una serie de reflexiones que dieron luz a dos apartados, escritos a manera de ensayo estos tratan los cruces y complejidades en torno al arte y la ciudad.

El primer apartado nos sitúa en las abrumadoras ciudades contemporáneas, de naturaleza cambiante y diferenciada en muchos aspectos a las ciudades de otros momentos históricos, de tal manera se aborda la complejidad de la urbe a partir de *capas*, cada una de éstas en sí mismas se podría ahondar y generar una investigación, no obstante nos limitamos a enunciarlas, no negando su complejidad, sino para hacerlas evidentes, a manera de situarlas como problemáticas a abordar en algún otro ensayo o práctica artística.

De tal manera la primera capa a la que nos referimos es la conformación morfológica de las urbes, en este caso partimos específicamente en la ciudad de la segunda revolución tecnológica, a partir de aquí se desarrolla un breve recuento de la historia urbana de occidente, las propuestas urbanizadoras hechas por arquitectos, urbanistas, y planificadores de finales del siglo XIX y XX, llegando a las ciudades en relación a la

innegable condición socioeconómica neoliberal del siglo XXI. Citando algunas cifras y datos duros, la segunda capa inicia reflexionando sobre el fenómeno del crecimiento acelerado de la población mundial que vive en zonas urbanas, posteriormente se habla sobre la modificación de la vida de las sociedades postmodernas, puntualizando en los conceptos tiempo, espacio e individuo, y por último se analizan algunas condiciones urbanas como el desplazamientos y la segregación en las megaciudades, haciendo un paralelismo con la Ciudad de México.

Con la tercera capa finalizamos el primer apartado en esta abordamos los imaginarios urbanos, donde se parte de la concepción de conciencia directa e indirecta que dan pie a la imaginación simbólica, de la que nos habla Durand¹. Posteriormente se analizan lo imaginarios en tres instancias propuestas por David Silva, los imaginarios como inscripción psíquica, como posibilidad tecnológica, y los imaginarios como construcción social de la realidad.

El Segundo Apartado indaga una serie de prácticas artísticas que a partir de la década de los sesenta han interactuado directamente con el espacio urbano, abordándolas a manera de ejemplo, se reflexiona sobre las distintas implicaciones que han marcado líneas de producción y preocupaciones de artistas posteriores.

Las dos primeras manifestaciones tratadas giran en torno a un contexto y territorio compartido, estableciendo un paralelismo entre la lógica de los formalismos del arte moderno a través del corredor escultórico conocido como la Ruta de la Amistad, y contraponiéndolo con el arte contestatario realizado en el movimiento estudiantil del 68 se aborda y cuestiona la noción de lo público en el arte.

De aquí pasamos a las teorías de los situacionistas, en específico a la construcción de estrategias operativas desde el campo de la vida cotidiana, que buscaban irrumpir y desafiar el orden social, claramente con un posicionamiento político crítico al capitalismo

¹ Gilbert Durand, (*Saboya, 1921*). Profesor emérito de la Universidad de Grenoble, donde impulsó la creación del Centre de Recherches sur l'Imaginaire en 1966, discípulo confeso del pensador francés Gaston Bachelard (1884-1962).

tardío. De esta manera dinámicas como el Urbanismo Unitario, la psicogeografía, la deriva, y el *detournement*, proponían la máxima situacionista: tomar los espacios de la ciudad para perderse y redescubrirlos.

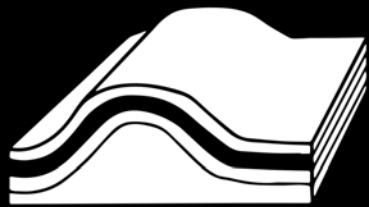
Y se finaliza el apartado con la obra 7000 oaks (7000 robles) del Artista Alemán Joseph Beuys, donde dicho proceso llevaba un posicionamiento político que nos hace pensar en su propuesta de arte ampliado y de escultura social, así como generar intereses ecológicos partiendo de la reforestación que tiene un inserción directa en la ciudad y desata la cualidad participativa para construir la obra.

El tercer y último apartado se conforma por la bitácora del proyecto *Demoler: entropía urbana*, la cual muestra datos sobre el emplazamiento, documentación de los procesos de producción de las piezas, el interés personal que hubo al realizarlas y los soportes en que se desarrollaron.

Dentro de este proyecto, la aproximación al territorio desde lo empírico llevaba inevitablemente una relación con la ciudad y el espacio urbano, de tal modo que la especificidad de demolición del sitio respondía acentuadamente a un proceso de entropía, desde el desvanecimiento de los límites físicos, y por consiguiente la transformación del paisaje. Sin embargo encontrar un sentido desde los materiales, o desde la memoria de los habitantes como un agregado de historias, buscaba un cierto sentido de neguentropía.²

De esta manera, el proyecto en conjunto asume un proceso de investigación a partir de un proyecto artístico previo, así el lector podrá asumir esta relación como un sistema simbiótico entre producción-investigación. Por otro lado incita a su lector a reflexionar sobre la importancia de abordar la ciudad como una plataforma de exploración, a que la intervenga, rompa sus márgenes, incida en lo cotidiano y modifique sus lógicas como forma de emancipación.

² Medida del grado de organización interna de cualquier sistema formado por componentes que interactúan entre sí.



Apartado I: La ciudad

Sobre las Ciudades Contemporáneas:

Si hacemos el ejercicio de situarnos en varios momentos históricos y observamos distintas asentamientos humanos, es posible nombrar, por ejemplo, a las ciudades medievales; recordemos estos lugares acordonados por grandes muros que cumplían dos funciones, proteger y delimitar espacialmente la ciudad. Pensemos ahora en ciudades de Mesoamérica, específicamente algunos asentamientos mayas, su diseño estaba relacionado con el orden social y la ideas sobre el universo, ubicando sus principales construcciones en relación a los astros, de esta manera el paisaje de la ciudad pasaba a ser un símbolo cosmológico.

Este ejemplo puede ser burdo al relacionar un elemento genérico como la *muralla* de la ciudad medieval, con alguno específico de un asentamiento de las ciudades precolombinas, pero nos ayuda a entender que el concepto de ciudad llega a clasificarse de tantas maneras al delimitar márgenes de diferencia.

Diferencias que no solo ocurren en una capa física o espacial, sino en múltiples procesos; culturales, económicos, políticos, religiosos, imaginarios, cambios tecnológicos, entre otros, dándose de manera concatenada, estos procesos generan brechas histórico temporales, y derivan en transfiguraciones en sentidos polivalentes. Por lo tanto esto nos hace pensar a la ciudad como un fenómeno cambiante, que dado a los factores antes mencionados cada cierto lapso refleja un estado de crisis.³

Los contextos urbanos de la ciudad actual, no aparecieron como acto de generación espontánea, son resultado de esas diferencias y cambios que le anteceden, tendríamos que remontarnos a la segunda mitad del siglo XIX, un buen punto de partida para asimilar la tendencia hacia la expansión de la urbe, hoy más de la mitad de la población mundial vive en ciudades, desbordando una serie de complejidades sin precedentes que nos llevan a la preocupación de cómo y desde dónde abordar su estudio.

Por una parte, hallamos que la ciudad es definida y abordada

³ La RAE define crisis como cambio profundo y de consecuencias importantes en un proceso o una situación, en la ciudad estos cambios se dan de manera abrupta o paulatina.

acorde a la disciplina donde nos situemos, la ciudad de los sociólogos, la de los historiadores, la de los arquitectos, de los economistas, en fin, la ciudad contemporánea es un entramado de información, su condición de variables la dota de un carácter polisistémico, de tal modo parece un reto concebir una afirmación rotunda y totalizadora sobre las ciudades contemporáneas. Por otra parte, el explicarla solo en parcialidades fragmentadas, resultaría insuficiente, el tratar de forjar un conocimiento complejo de la ciudad resulta uno de los desafíos que requieren un enfoque multidisciplinario.

Lejos de tratar de generar un discurso totalizador, en los próximos apartados se busca echar una mirada hacia el panorama de las ciudades contemporáneas, situándonos en los siguientes cuestionamientos; ¿Cuáles son las pautas fundamentales que marcan a las ciudades actuales?, ¿A qué condiciones urbanas nos enfrentamos? y ¿Cómo es que los imaginarios son construcciones esenciales para los habitantes de las ciudades?, dirigiéndonos a las siguientes reflexiones se tratarán estas preguntas a continuación.

CAPA I: Conformación física

Las ciudades actuales son lugares política y administrativamente definidos, pero no siempre estas demarcaciones son visibles en el territorio, sobre todo cuando la expansión y crecimiento difuminan los márgenes. Sin embargo, los límites físicos dados por el emplazamiento, natural o artificial, a escala humana son más que evidentes.

En el contenido de esta composición espacial existen ciertas geografías con lógicas aparentemente establecidas, estas generan capas de información que pueden llegar a superponerse, algunas de ellas reconocibles en la morfología de sus emplazamientos otras veces documentadas, al acceder a ellas es posible darles lecturas, develando distintos periodos del desarrollo de las ciudades actuales.

De tal manera, en las ciudades existe una especie de amalgama donde coexisten ciudades de diferentes momentos o etapas históricas en un mismo espacio. En las teorías urbanísticas de fin de siglo, dice Néstor García Canclini; hay una necesidad de

encarar y estructurar lo urbano, en este sentido el antropólogo nos habla que en muchas de las ciudades presentes, existen varias ciudades interactuando entre sí, proponiendo las siguientes categorías⁴:

1) Ciudad Histórica: Se refiere a los vestigios y restos de ciudades, por ejemplo, las ciudades precolombinas y coloniales.

2) Ciudad Industrial: En las ciudades históricas se notaba un espacio delimitado, el “damero tradicional”; la ciudad industrial se opone a esta categoría porque rompe con estos márgenes, se expande junto con el crecimiento industrial, se ubican fábricas en la periferia, barrios obreros y otros tipos de transportes y servicios.

3) Ciudad informacional y financiera: La industrialización ya no es el agente económico más dinámico en el desarrollo de las ciudades, la economía presente se caracteriza por el pasaje de la agricultura a la industria y de ésta a los servicios sobre la base de procesos de información que rigen la tecnología de gestión y comercialización. La oferta informacional está modificando, insertando la arquitectura frente a la globalización, promovida por empresas transnacionales, edificios corporativos y centros de ocio y consumo.

Esta división trifásica es similar a la propuesta por otros autores como el escritor futurista estadounidense Alvin Toffler, donde a partir de la metáfora de las formaciones cíclicas en los mares conocidas como *olas*, aborda los cambios que se han dado en la civilización⁵, apuntando que a partir de la *Segunda ola* la Revolución Industrial se ha llegado a cambios tecnológicos con mayor rapidez.

Para entender el devenir de la urbe actual, tenemos que describir las condiciones del surgimiento de la ciudad Moderna, situarnos a las postrimerías del siglo XIX donde partieron cambios

4 Verse en el libro “*Imaginario Urbanos*”, Ed, Universidad de Buenos Aires, primera edición Agosto 1997.

5 Según Toffler, la primera ola se desencadena por la invención de la agricultura, la segunda de la Revolución Industrial, y la tercera ola será la sociedad post-industrial.

vertiginosos nunca antes vistos. En ese entonces se marcó un eje que sigue haciendo estragos; la electricidad y el petróleo sustituyeron al carbón como fuente energética, este cambio no tardo en reflejarse en el desarrollo tecnológico, siendo así la piedra angular que marco el rumbo de la Industria. Sectores productivos como el automovilístico, ferroviario, eléctrico, naval, derivaron de dicha revolución y con ello el surgimiento de los grandes consorcios industriales.

De tal manera veríamos la eclosión de un capitalismo *monopolista*, que con el propósito de sistematizar la producción se generó un relevante cambio laboral; la seriación a gran escala, tareas estandarizadas, horarios de trabajo, cadenas de montaje, es decir se estructuró la vida del proletariado⁶.

Así, la racionalización positivista de las ciudades surgía como una cuestión de Estado, donde su organización buscaba hacer sitios más productivos y sobre todo más controlados, se demolieron edificios, se abrieron calles, surgieron instituciones públicas y privadas, redes de transportes colectivos, ferrocarriles, tranvías, trenes, etc. De esta forma a finales del s XIX y principios del XX surge una oleada de modelos urbanos, ensayos, propuestas utópicas, y disciplinas como el Urbanismo, que dieron el paso a la *metrópolis*.

Propuestas como la que se proponía en el ensayo “*Construcción de ciudades según principios artísticos*” del arquitecto Camillo Sitte, el “*Falansterio*” de Fourier, el cautivador diseño de “*Ciudad Jardín*” de Ebenezer Howard, siendo este último gran influencia para varios modelos como el de la “*Ciudad Líneal*” del ingeniero Arturo Soria Mata, o el de Tony Garnier autor de “*Una Ciudad Industrial*”.

“...la ciudad Jardín de Howard, de la que admiraban su capacidad de sistematización: un mecanismo modular potencialmente reproducible hasta el infinito que parecía prometer la “fordización” del territorio.”⁷”

6 Para entender como fue este proceso de estructuración de la vida laboral que trascendieron a toda la sociedad, tenemos que tener en cuenta las dos doctrinas base; el Taylorismo y el fordismo.

7 García, Carlos. “*Teorías e historia de la ciudad contemporánea*”, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, SL, año 2016, pp. 59

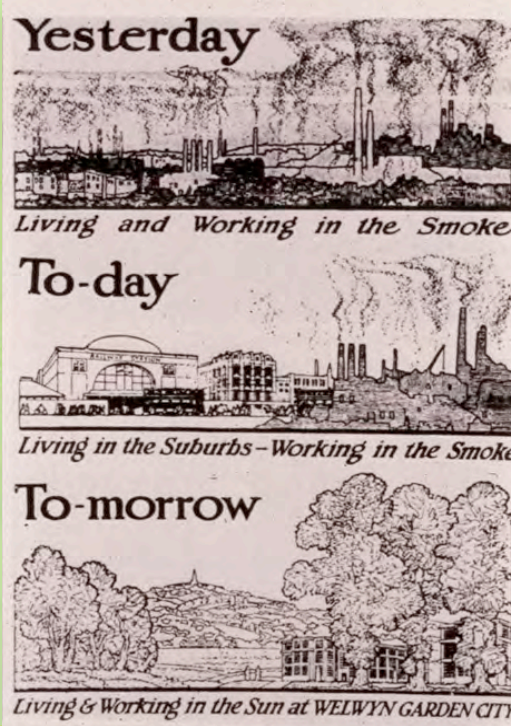
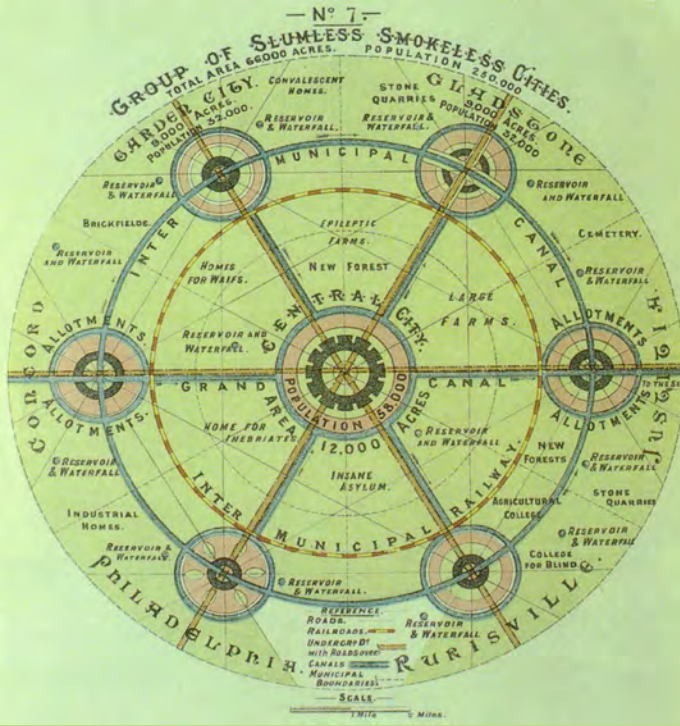


Fig 1. Ilustraciones de La ciudad Jardín de Ebenezer Howard

Pese a que estas propuestas se llevaron a la práctica en muy pocas ocasiones, estos proyectos constituyeron elementos teóricos que retomarían más tarde Le Corbusier y Ludwig Hilberseimer, quienes llevaron sus planteamientos a la cuarta edición CIAM⁸ llevada a cabo en 1933, y posteriormente surgiría la famosa carta de Atenas redactada por Le Corbusier, donde se establecían ciertos puntos de gestión y planeación para las ciudades racionalistas y funcionales es decir a lo que Fourquet y Murard llamaban *equipamientos del poder*, en donde el esqueleto que constituye el espacio urbano se da en cuatro funciones básicas; Trabajar, habitar, circular y consumir. Sin embargo el proyecto de Le Corbusier se fue desgastando:

“La zonificación funcional, uno de los pilares urbanismo iluminista, había convertido las ciudades en entes inflexibles [...].El diseño urbano “correcto” no había propagado los sentimientos comunitarios

8 Congreso Internacional de Arquitectura Moderna.

entre residentes de las *New Towns*; más bien al contrario, había acabado con el que existía con los *slums* y que ese mismo urbanismo había aniquilado”⁹

Claro estaba que las corrientes urbanísticas occidentales fueron pensadas como modelos universales, tuvieron en sí adaptaciones en contextos locales, casos como esto se pueden observar en Brasilia, o en México con la construcción de viviendas sociales proyectadas por arquitectos como Mario Pani, o Juan O’Gorman y sus escuelas funcionalistas.

Unos años más tarde, la tradición iluminista y el dominio de la razón burguesa capitalista quedarían sesgados por la crisis financiera de 1929 y su relación con el estallido de la segunda guerra mundial, con esto se llegaría a cuestionar los valores progresistas, técnicos, y científico, y se replantarían valores humanistas, surge de esta manera el llamado *estado de bienestar*.

“...La ciudad del estado de bienestar: un centro herido de muerte y una periferia gigantesca donde convivían conjuntos isótopos de viviendas sociales con una no menos isótropa manta suburbial. Jean Gottmann la denominó “megalópolis” (“Ciudad gigante”), en alusión a su inusitada dimensión.”¹⁰

El fin del *Estado de Bienestar* se marcaría por una serie de momentos históricos; la convulsionada década de los sesenta¹¹, las crisis del petróleo de 1973 y 1979. Esto impulsado por una fuerza motriz hacia el crecimiento económico, que traería beneficios al sector privado.

Entonces, nos encontramos ante la conformación, entendida como la interacción de las partes que permiten dar cierta observación de un conjunto, en las ciudades contemporáneas

9 García, Carlos. “Teorías e historia de la ciudad contemporánea”, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, SL, año 2016, pp. 109.

10 *Ibidem*. pp.76

11 La primavera de Praga, la guerra de Vietnam, los movimientos estudiantiles en México, y los eventos de París, son parte de la ebullición de esa década.

no se producen bajo un modelo único o universal de ordenación de territorio, si no por flujos multiformes, diversos, de formas cambiantes, ligadas a la permanencia del sistema económico hegemónico capitalista neoliberal, cuya finalidad siempre será el beneficio. En esta lógica los sectores dominantes (empresas transnacionales de iniciativas privatizadoras) son ahora los que imponen sus propias reglas del juego, y presuponen nuevos patrones en la organización territorial y urbana:

“Las ciudades y los tejidos territoriales son expresión del orden económico y social neoliberal, que entiende el desarrollo en términos de producción, distribución y consumo masivos, y convierte el suelo en un recurso especulativo-productivo de primer orden”¹².

Sin embargo no hay que dejar de lado que en esta relación de poder interactúan el estado y las apropiaciones de los habitantes.

CAPA II: Condición Urbana

Recordemos la ciudad de Londres en los tiempos de la primera revolución Industrial, en ese entonces era considerada el centro del mundo, grandes movimientos migratorios se presentaron, flujos de personas procedentes de medios rurales generaron una gran densidad que modificó la estructura de las ciudades. El enfrentamiento hacia este fenómeno podemos observarlo en el cuento *El hombre de la Multitud*, de Edgar Allan Poe, donde describe de manera minuciosa las emergentes sociedades de masas.

El incremento de la población urbana, ha sido un fenómeno constante, algunas cifras del “Fondo de Población de las Naciones Unidas” (UNFPA, por sus siglas en inglés), señalan que entre 1950 y el año 2013 se ha observado un acelerado crecimiento de la población mundial llegando a un monto estimado de 7.2 mil millones de personas, de las cuales más de la mitad vive en zonas urbanas. Estos datos nos ayudan a contextualizar los continuos urbanos de crecimiento ilimitado, de las ciudades de hoy en día.

¹² Gómez, Aguilera Fernando. “Arte, Ciudadanía, y Espacio público”, en: *on the lines magazine on Waterfronts, Public Art*, n°5 marzo 2004 p. 36

Regularmente, el término *urbano* se vincula al de ciudad, a pesar de esto no son lo mismo, antes de lo urbano ya existían ciudades. Históricamente para Manuel Delgado, lo urbano no surge de la Ciudad en general, sino particularmente en la Ciudad Moderna, el mismo Delgado¹³ define lo urbano como: “Estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias”¹⁴.

Dicho estilo de vida propio de lo urbano, es reflexionado por Marc Augé, quien delimita estas modificaciones de la vida social a partir de la *sobremodernidad*, analizando tres conceptos que se desbordaron; *tiempo, espacio e individuo*¹⁵.

El tiempo que tarda un hecho en suceder es en ocasiones mayor al que tarda en ser conocido en el mundo entero, la velocidad en la cual se consume la información de los acontecimientos cada vez es mayor. Los medios de comunicación de masas y las redes de globalización hacen que los espacios se acorten pero que se demanden cada vez más espacios individuales, los espacios cambian de forma y de lugar, ya no son rígidos, el espacio se desborda. El individuo en las sociedades urbanas de hoy se antepone a la colectividad, los intereses individuales, el egoísmo y el aislamiento personal, la deshumanización.

Lo interesante en lo que propone Augé, es como estos conceptos han generado una condición de espacios siempre cambiantes, provisionales y efímeros, a los que denominó *No lugares*¹⁶. Recordemos el prólogo del libro, en el cual Juan Pérez (personaje), experimenta una serie de interacciones en el espacio donde todo momento es un pasaje, lugares como

¹³ Manuel Delgado, antropólogo español, ha trabajado especialmente sobre violencia religiosa y ritual, apropiaciones sociales del espacio público urbano y la construcción de las identidades colectivas en contextos urbanos, actualmente profesor del departamento de antropología cultural de la Universidad de Barcelona, ha escrito publicaciones como *El animal Público*.

¹⁴ Delgado, Manuel. “*El animal público*”, Barcelona, Ed. Anagrama, año 1999, p.23

¹⁵ Augé, Marc. “*Los no lugares. Espacios del anonimato*”, Barcelona (España), Ed. Gedisa, año 2000, p.36

¹⁶ Son espacios que no pueden definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.

un aeropuerto y otros más (clubes de vacaciones, cadenas de hoteles, campos de refugiados, etc.) son ejemplos de esta condición que desata la sobremodernidad en lo urbano.

En relación a esto, podemos agregar que las interacciones en las ciudades acontecen en el cruce por estos espacios. Un ejemplo de esto son las siguientes situaciones; los espacios que comúnmente llamamos públicos han sido disueltos por lugares homogéneos, estandarizados, los nuevos centros de reunión son plazas comerciales, donde la interactividad colectiva esta mediada por el consumo y el espectáculo. La traza de infraestructura vial, surgida como expresión del fordismo genera territorios irónicos; el automóvil, máquina que representa el eje primordial del movimiento moderno, se ve ahora atrapado en los congestionamientos viales, se paraliza, su movilidad, velocidad y funcionalismo se ha condicionado a las circunstancias que impone la ciudad.

Ahora bien, las problemáticas de las ciudades, no son lejanas a lo que Augé observó, sino que encuentran una relación con los conceptos de espacio, tiempo y las relaciones sociales.

Pensemos en el caso de América Latina, donde según el “World Urbanization Prospect”, de las 28 mega ciudades (con más de 10 millones de habitantes) cuatro se ubican en esta zona, ciudades como Buenos Aires, Ciudad de México, Rio de Janeiro y Sao Paulo. Se proyecta que ciudades como Bogotá (Colombia) y Lima (Perú) rebasarán los 10 millones en el año 2030. Estas cifras ubican a América Latina y el Caribe como la región en desarrollo más urbanizada del planeta, 80% de las personas vive en áreas urbanas, no obstante existe una profunda desigualdad social.

Tomando el caso de la Ciudad de México, la transición demográfica se da en un período de crecimiento económico donde las migraciones de campesinos se desplazaron hacia las zonas metropolitanas para satisfacer la demanda de mano de obra a las fábricas establecidas, provocando grandes aglomeraciones.

Hoy en día la región más transparente que observaba Carlos Fuentes resulta cada vez más difícil delimitar. En 1940 había una población de 1 644 921 habitantes, actualmente se superan

los 20 millones, la expansión de la mancha urbana se ha dado en gran magnitud, llegando a una extensión de 1,500 kilómetros cuadrados, los altos costos de vivienda, y la falta de una política y regulación de usos de suelo han generado que los asentamientos tienden a darse hacia la periferia, instalándose en territorios hostiles con un crecimiento caótico y desordenado. El aumento de los últimos 60 años se aprecia precisamente en los 27 municipios conurbados de la periferia, que en los últimos veinte años registran las tasas de crecimiento más elevadas.¹⁷

Mientras más ha crecido la mancha urbana existen menos proyectos para generar una *ciudad* que cumpla con las necesidades de sus habitantes, la especulación inmobiliaria hace que las mal llamadas desarrolladoras construyan segmentos lotificados de casas ubicados en la periferia, donde no existen servicios ni equipamientos urbanos necesarios, por lo cual hay una marcada tendencia de desplazamiento de masas de personas hacia el centro.

Resulta para los habitantes muy complicado tener una experiencia de la ciudad como conjunto¹⁸, la segregación en diferentes sectores de la población es una constante, que puede observarse en la polarización que existe entre zonas residenciales exclusivas y los cinturones de miseria ubicados en las periferias urbanas, denotando una dualidad polarizada entre los agentes sociales:

“...las zonas residenciales de altos ingresos han erigido estilos gerenciales de conducción de su vida social en la que intermediarios privados ejercen las

¹⁷ Datos obtenidos de <http://www.conapo.gob.mx> <http://conduse.mx/>, fecha de visita diciembre 2016

¹⁸ En su libro de *Imaginario Urbano* Canclini observa lo siguiente: “En los estudios 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, experimenta pequeños enclaves, en sus recorridos para ir al trabajo, para ir a estudiar, para hacer compras, pasear o divertirse. Pero son recorridos muy pequeños en relación con el conjunto de la ciudad. De ahí que se pierda esta experiencia de lo urbano, se debilita la solidaridad, y el sentido de pertenencia.”

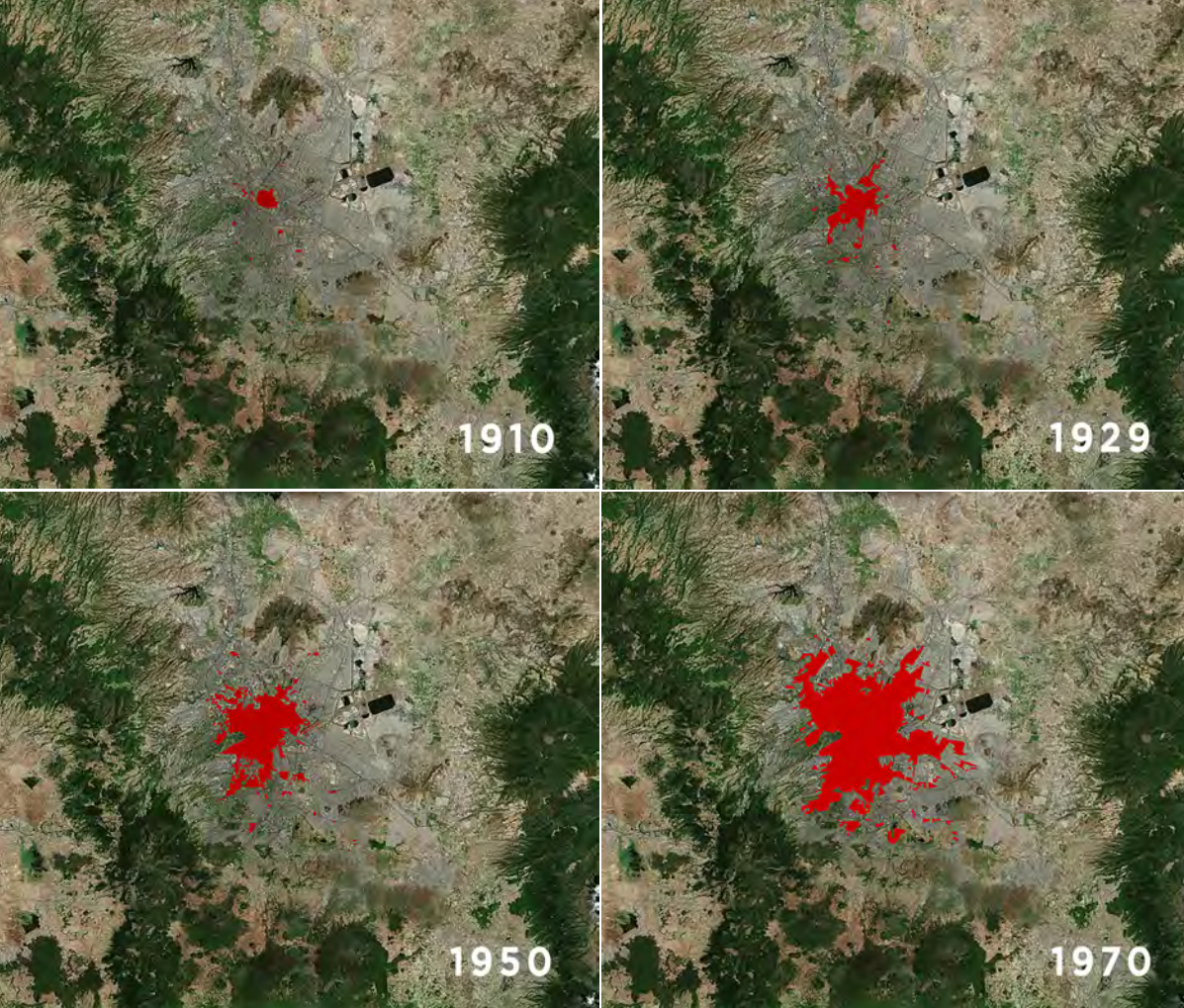


Fig. 2a Crecimiento de la mancha urbana de la Ciudad de México (1910-Actual).

funciones de enlace con el sector público [...]. La periferia pobre, en cambio, se expresa respecto del poder de manera clientelar. La satisfacción de sus necesidades, al no poder ocurrir por la vía privada del mercado, debe traducirse en diversas acciones de presión que les permita arrancar de la administración pública lo que demandan”¹⁹

Casos puntuales de segregación urbana, pueden observarse en proyectos como Santa Fe, una zona corporativa y residencial de alto poder adquisitivo, ubicada al poniente de la Ciudad de México, nombrada en su momento *ciudad Modelo*, fue erigida en la década de los ochenta pasando a sustituir una zona de asentamientos irregulares de bajos ingresos. En casos como este tipo de asentamientos cerrados y excluyentes, la ciudad es fragmentada.

Estos fenómenos segregativos ejemplifican lo que la socióloga británica Ruth Glass en el año de 1964 nombró *gentrificación*²⁰, para describir la manera en que la “alta burguesía urbana” transformaba los barrios de obreros en Londres.

Las problemáticas que alude este concepto, hoy en día pueden verse reflejadas en diferentes proyectos urbanos en programas propuestos como renovación y recuperación de espacios públicos, en los cuáles existen inversiones tanto de sectores públicos como privados, aumentando de esta manera el precio de los servicios básicos, la renta de los inmuebles, propiciando que la población no tenga la capacidad económica para solventarlos, y eso atrae a grupos con mayor ingreso de los que vivían en la zona.

En términos generales dice el geógrafo David Harris, Podríamos definir el concepto de *gentrificación*, como “el poder de cualquier grupo con recursos superiores, que logra expulsar y

¹⁹ Nivón, Bólan Eduardo. *Hacia una antropología de las periferias urbanas*, México, Ed. Conaculta, UAM, FCE, año 2005, p. 161

²⁰ El término es un neologismo que procede del inglés, está compuesto a partir de *gentry*, palabra que remite a la pequeña nobleza terrateniente en Inglaterra, pero también, más comúnmente, a la buena sociedad, a las personas bien nacidas, en un sentido peyorativo.

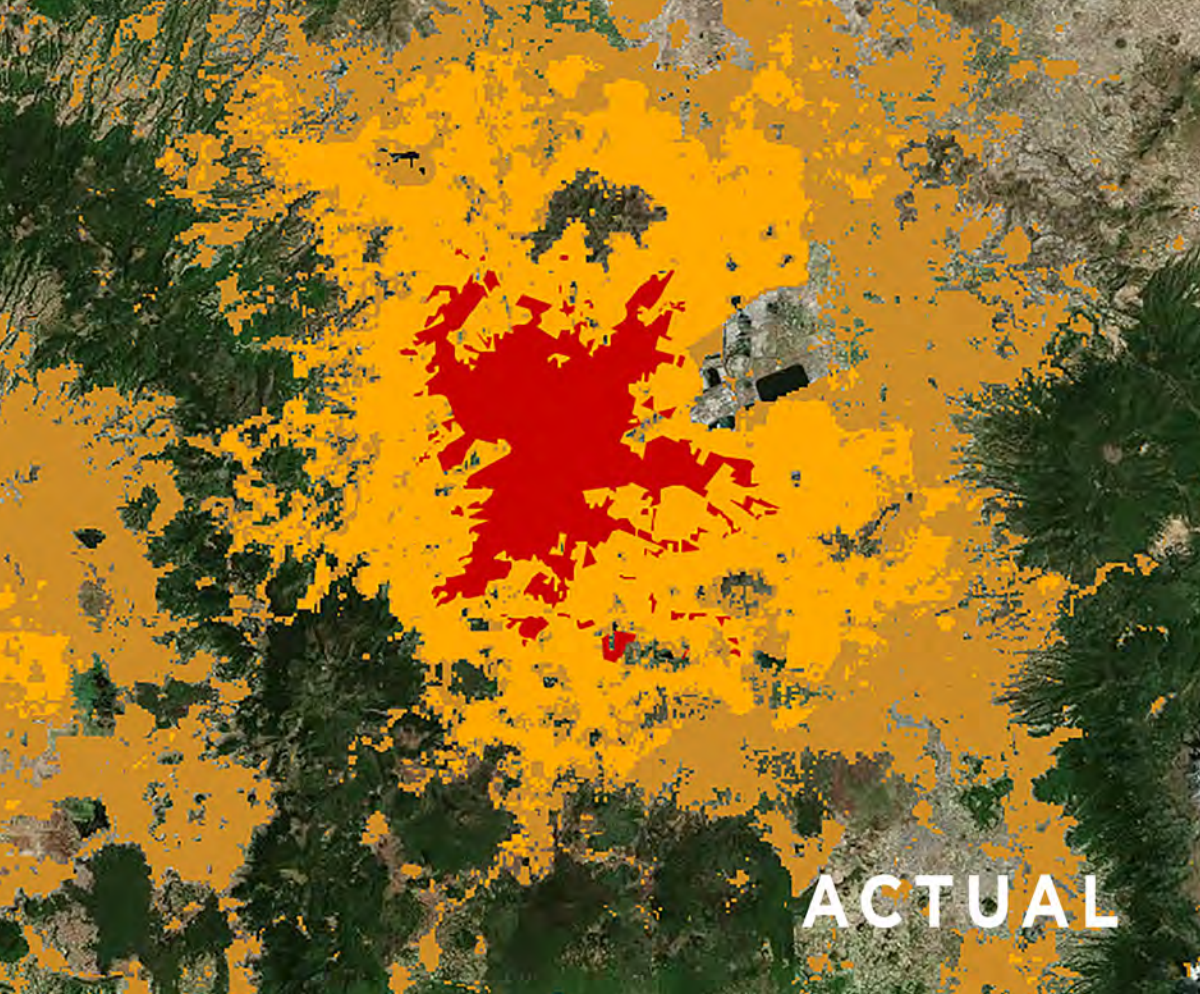


Fig. 2b Crecimiento de la mancha urbana de la Ciudad de México (1910-Actual).

destruir comunidades locales, de un determinado lugar²¹, con el objetivo de invertir capital para su reproducción y acumulación, generando desplazamiento de población, segregación social e implica un cambio social del espacio intraurbano.

A esta breve descripción que ejemplifica ciertas condiciones de la vida urbana, reflejan, se le pueden agregar las siguientes variables que han traído consigo una serie de problemáticas;

- Concentración de pobreza
- Segregación
- Huella ecológica; Voracidad de consumos energéticos y producción de residuos a gran escala
- Funcionalización económica
- Pérdida de calidad de vida
- Degradación de los centros históricos
- Problemas de gobernabilidad
- Deterioro de los espacios públicos y decadencia arquitectónica

Capa III: Imaginarios Urbanos

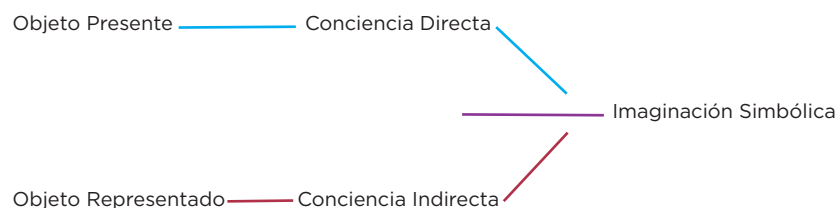
Existen esquemas comunes en la humanidad, que nos permiten interactuar con el mundo, en los cuales lo imaginario es una pieza fundamental, (muchas veces desvalorizada por una corriente de pensamiento positivista Occidental), Durand nos

²¹ Entrevista a David Harvey sobre Gentrificación: "Habitat III tiene una posición neoliberal <https://resistenciapopularhabitat3.org/2016/07/25/entrevista-a-david-harvey-sobre-gentrificacion-habitat-iii-tiene-una-posicion-neoliberal/>

²² Durand Gilbert. "La imaginación simbólica", Buenos Aires, Argentina, ed. Amorrortu, primera reimpresión, 2000, p. 9

habla de cómo este proceso sucede, haciendo una distinción entre dos modos de conciencia: Una directa y otra indirecta.

En la primera “la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación²²”. En la segunda “la cosa no puede presentarse en carne y hueso a la sensibilidad...²³”, en esta, el objeto ausente se representa en nuestros cerebros mediante imágenes. La correlación entre estos dos tipos de conciencias, desenlaza en la *imaginación simbólica*; cuando lo que se presenta, es representado por posibles significados en dobles y/o en múltiples sentidos.



Tomando estas consideraciones, Armando Silva²⁴ delimita su apreciación a lo simbólico, concepto del fundamental para elaborar su teoría de imaginarios urbanos. Marcando ciertas analogías, Silva subraya del uso del término *imaginario* en diferentes momentos, mencionando por ejemplo los estudios de psicoanálisis de Lacan, donde utilizó la demarcación *Significante imaginario*, para referirse a los objetos de prohibición. Como siguiente referente toca el tema de la ficción dentro del formato cinematográfico, que por sus cualidades nos introduce a momentos espacios tiempos, narrativas, etc., que significamos al ver, no obstante estás percepciones son ausentes, en la pantalla no hay nada real sino sombras tal como lo dice el otro autor al que hace referencia, Metz. De esta manera trata de encontrar un juego entre lo Imaginario y lo simbólico:

23 Ídem.

24 Filósofo y semiólogo colombiano, conocido por su trabajo de los “Imaginarios Urbanos” desarrollado en varias ciudades de América Latina y España.

“Se puede decir, lo simbólico, la palabra, la elaboración secundaria y lo imaginario, las huellas lo anterior a la palabra [...] el deseo sin codificación secundaria, digamos el otro orden que alimenta y prefigura lo simbólico.”²⁵

A estos ejemplos agrega que los imaginarios también son usados en el sentido de la “invención”, por lo que lo imaginario atraviesa todas las esferas de la vida, desde la religión, hasta el fútbol, o la combinación de ambas, formando parte de la subjetividad individual y colectiva. De esta forma Silva afirma, que los imaginarios son verdades sociales, que se viven profundamente, así no correspondan a comprobaciones empíricas.

“La construcción del objeto simbólico llamado Ciudad implica un proceso de selección y reconocimiento donde subsiste un componente imaginario. Lo imaginario afecta los modos de simbolizar de aquello que conocemos como realidad y esta actividad se cuela en todas las instancias de nuestra vida social”²⁶

De esta manera para el entendimiento de los imaginarios se tienen que valorar las siguientes tres instancias:

Cómo inscripción psíquica. Aquellos momentos en los cuales la razón es dominada por sentimientos, tales como estados

25 Silva, Armando. *Imaginarios Urbanos*. Bogotá, Colombia, Arango Editores, Quinta edición, 2006, p. 96

26 Íbidem p.97

27 Del vocablo griego *tekhné* (técnica, arte, oficio) y *logos* (conocimiento, estudio).

28 El concepto de aparatos es diferenciado por Déotte al de Foucault y Althusser

de miedo, odio, afecto, ilusión. Se revelan situaciones en las cuales la colectividad vive o se expresa en algún límite de la realidad prevista. Algo se altera y pareciera que emergen nuevas verdades sociales. Así en este caso el estudio le dará importancia a la aparición de esos momentos colectivos

Como posibilidad tecnológica. La tecnología²⁷, es el conjunto de saberes y conocimientos, que nos permite desarrollar modos de hacer, (técnicas, métodos, instrumentos, etc.) para la solución de algo, así la forma de objetivar la tecnología es a partir de aparatos, desde el enfoque de Jean Louis Déotte, los aparatos²⁸ son aquellos que materializan mediante la técnica ciertos acontecimientos o épocas que configuran la sensibilidad por medio de la representación.

La perspectiva, el museo, la fotografía, el cine, son aparatos mencionados por Déotte, que han marcado a las sociedades modernas occidentales, otros mencionados por Silva son la escritura, la imprenta, etc.

La diferencia entre Silva y Déotte radica en el juego de conceptos; técnica, aparato y época. Silva nos dice que; "...cada época en cada ciudad se puede representar según las técnicas expresivas de que dispone"²⁹, por otro lado Déotte establece; que para que una época suceda, es necesario la configuración de los acontecimientos por medio de un aparato. Esas técnicas expresivas mencionadas por Silva, podrían encajar en el concepto de aparato que desarrolla de una forma más compleja Déotte, sin olvidar que cada aparato lleva en sí mismo una manera de hacer, aclarando esta relación conceptual podríamos establecer qué; toda época estará siempre configurada por aparatos, cada uno con sus propios alcances y limitaciones, con parámetros técnicos epocales, se genera así la irrupción de una producción imaginaria.

29 Silva, Armando. *Imaginario Urbanos. Bogotá, Colombia, Arango Editores, Quinta edición, 2006, p. 102*

Los imaginarios como construcción social de la realidad. Este punto reafirma una condición implícita en los anteriores, la que tienen los imaginarios como construcción cognitiva de la realidad, por medio de representaciones colectivas que rigen procesos de interacción e identificación social como plantea:

“Desde esta perspectiva los imaginarios corresponden a construcciones colectivas que pueden manifestarse en ámbitos tanto locales como globales [...] .Los imaginarios sociales serían precisamente <<aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación social y que hacen visible la invisibilidad social.>>³⁰

30 *Íbidem, p. 104*



Apartado II: El arte y lo urbano

Discursos y propuestas en la presente cultura urbana:

El propósito del siguiente capítulo es una reflexión sobre la presencia de algunos discursos en el arte de relevancia en torno a la ciudad, específicamente en la Esfera Pública. Las manifestaciones, procesos y artistas aquí tratados, surgen de un interés personal y una cierta relación con mi proceso de hacer arte. Por otra parte, estos marcan una coyuntura y relevancia en los diferentes circuitos del arte del siglo XX. A partir de algunos ejemplos como referentes, mismos que se indican a continuación:

Los primeros dos tienen un paralelismo en el territorio y contexto histórico en que se dieron “La ruta de la Amistad” y la presencia de “manifestaciones artísticas en el movimiento estudiantil del 68”, por lo que parto de ellas para encontrar en sus contraposiciones una noción de lo que puede entenderse como arte público. Las aportaciones dadas por los Situacionistas, referente a la ciudad vista como un campo de experimentación continua, a partir de dinámicas de exploración en el espacio son el tercer punto a analizar. Y finalizo con la pieza 7000 oaks (7000 Robles) de Joseph Beuys para enfatizar las posibilidades de procesos participativos en el arte.

Si bien pudiera observarse una cronología en las propuestas antes citadas, la siguiente investigación no pretende generar una visión genealógica. Los elementos históricos son un recurso que tiene como propósito ayudar a contextualizar el panorama en el que se fueron dando ciertas eventualidades.

Sobre lo público en el arte:

“Era el mejor de los tiempos, y también el peor de los tiempos; era la edad de la sabiduría, y la edad de la tontería; la época de la fe y la época de la incredulidad; la temporada de la Luz, y la de las Tinieblas; era la primavera de la esperanza, y el invierno de la desesperación; todo se nos ofrecía como nuestro y no teníamos absolutamente nada; íbamos todos derechos al Cielo, todos nos precipitábamos derechos al infierno. En una palabra, a tal punto era una época parecida a la actual...”

Charles Dickens.

La Olimpiada Cultural fue uno de los proyectos llevados a cabo al paralelo de los Juegos Olímpicos de 1968 en México³¹, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez junto el Comité Organizador propusieron esta iniciativa, que contaría con “20 eventos culturales en correspondencia con las 20 pruebas deportivas”³², uno de ellos, quizás el más significativo en términos de dimensión y vinculación de artistas extranjeros, fue la Ruta de la Amistad.

Este ambicioso proyecto fue concebido como un corredor escultórico de 17 km. de longitud, en el que se encontrarían dispuestas 19 obras construidas en concreto con alturas que

³¹ La escenografía de la década 1960 estuvo rodeada de confrontaciones internacionales, cuyos antecedentes se ubican en los años de posguerra, los ejes ideológicos y políticos en que desembocó la Guerra Fría entre los bloques socialistas y capitalista seguían siendo presentes en distintos escenarios mundiales cuyo paradigma sería la guerra de Vietnam.

En este ambiente tenso en el que se vivía y en vísperas de celebrarse la edición número XIX de los Juegos Olímpicos, la Comité Olímpico Internacional buscaba un territorio Neutral donde estos pudieran llevarse en forma pacífica, he de allí el irónico eslogan más tarde utilizado de “los Juegos de la Paz”. Siendo así elegido como el país sede y el primero en vías en desarrollo en organizar un evento de tales magnitudes entre el 12 y el 27 de octubre de 1968.

³² <http://www.mexico68.org/es/esculturas/historia.html>

van desde los 7 hasta los 26 m de altura, fueron realizadas por artistas de los cinco continentes³³, quienes deberían de seguir ciertos lineamientos dentro de sus propuestas, por ejemplo, las esculturas tenían que estar construidas de tal forma que valoraran la visibilidad del público que las observaba desde su carro en movimiento, así como la restricción de no aceptar formas figurativas. Para la realización de la Ruta de la Amistad, Ramírez Vázquez enlistó a Mathias Goeritz, ambos decidieron la selección de artistas a excepción de los mexicanos, elegidos por un jurado institucional.³⁴

Después del furor Olímpico la Ruta de la Amistad fue abandonada, el deterioro que sufrieron las esculturas los años posteriores fue significativo, prácticamente *la ciudad se las comió*, su aparición se fue difuminando tras la escala de los edificios y la publicidad de los espectaculares.

Si retomamos los discursos del arte en la década de los 60, podemos ubicar la Ruta de la Amistad dentro de la tendencia que marcó el Arte Moderno, donde las piezas valoraban parámetros puramente formales (forma, color, movimiento, repetición, etc.), el llamado *Arte por el arte*. Durante esta década la historiografía del arte (específicamente los discursos Norteamericanos), marcan un desplazamiento de los terrenos escultóricos, abriendo así, una serie de prácticas que se situaban en espacios fuera del museo.

“...los espacios exteriores, al aire libre, particularmente en las áreas urbanas, llegaron a

33 Los artistas seleccionados fueron: Willi Gutmann (Suiza), Milos Chlupac (Checoslovaquia), Kioshi Takahashi (Japón), Pierre Székely (Hungría), Gonzalo Fonseca (Uruguay), Constantino Nivola (Italia), Jacques Moeschal (Bélgica), Todd Williams (Estados Unidos), Grzegorz Kowalski (Polonia), Clement Meadmore (Australia), Herbert Bayer (Austria), Joop Beljon (Holanda), Itzhak Danziger (Israel), Olivier Seguin (Francia) y Mohamed Melehi (Marruecos). 15 artistas internacionales y tres mexicanos (Ángel Gurriá, Helen Escobedo y Jorge Dubón), fueron invitados tres artistas de honor: Alexander Calder, Germán Cueto y el mismo Goeritz, que ocupó el lugar de Henry Moore..

34 Véase más en <http://www.mexico68.org/es/esculturas/historia.html>

ser vistos como un nuevo espacio potencial de exhibición del arte mostrado previamente en galerías y museos. En su versión más cínica, este impulso estaba motivado por el deseo de expandir el mercado de la escultura, y ello, como no, incluía el patrocinio de las corporaciones empresariales.”³⁵

La ocupación de la escultura en los espacios exteriores, desborda una serie de reflexiones que pueden verse a partir del rompimiento de dos convencionalismos. El primero en relación con la disolución de los límites de la misma escultura, y el segundo en cuanto a los elementos simbólicos del monumento. Estas manifestaciones escultóricas ya no se limitaban a representar personajes o acontecimientos relevantes que glorificaban lugares comunes de la historia nacional o popular, más bien llegaban a ser autorreferenciales.

Al mismo tiempo, se reafirma una condición aún presente dentro de estas edificaciones escultóricas, la condición impositiva, del arte como mero *equipamiento urbano*, cuyo posible propósito “...se promocionó como un medio de revalorizar el espacio urbano”³⁶, al preguntarnos si este fin llegó a su cometido, en ejemplos como el de la Ruta de la Amistad, notamos que esta idea funcionó inversamente, el crecimiento de los espacios urbanos fue de tales magnitudes y de un control nulo, que absorbió el territorio donde se ubicaban dichas esculturas, sin olvidar que esto responde a una situación local.

Por lo tanto, podríamos decir que un limitado discurso del arte público tiende a asumir este arte como tal, si se ubica en espacios físicos fuera de las galerías y museos, o sea en los espacios públicos. Si definimos el espacio público como; “Espacio de libre concurrencia, donde individuos que no se conocen llevan a cabo un tipo específico de sociabilidad efímera, en la que de pronto uno se pasa el tiempo negociando y definiendo las

35 Blanco, Paloma. *Explorando el terreno en: “Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa”*, España, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, p.25

36 *Ídem*.



Fig. 3 Estado de algunas esculturas de la ruta de la amistad, tras 25 años de abandono, actualmente la mayoría han sido reubicadas y restauradas.

situaciones en que se va viendo involucrado”³⁷, encontramos que dicho espacio es complejo, social y por lo tanto político, controlado en gran medida por intereses económicos privados y por instituciones del estado que pretenden determinar los límites de lo que puede suceder en él.

Entonces, si aceptamos el arte público, como meros objetos estéticos ubicados en espacios públicos, tendríamos una mirada reduccionista y dejaríamos de lado todas esas manifestaciones artísticas relacionadas con valores públicos, críticos, y de colectividad con los otros. Paloma Blanco³⁸ señala lo siguiente sobre el arte moderno dentro de los espacios urbanos; “... todo el debate público que suscitó su aparición se centró en el “*estilo*” artístico (arte abstracto versus arte figurativo) en lugar de los -valores públicos- específicos que dichas obras hubieran podido conllevar.”³⁹

Paralelamente a esta relación del arte moderno con los espacios urbanos, se generaba otro tipo de manifestaciones, cuyo espacio de difusión por naturaleza eran las calles.

El estallido mundial de simultáneos movimientos sociales en la segunda mitad de la década de los 60, fue un fenómeno de escala global, cuya resonancia vibro desde Checoslovaquia hasta México⁴⁰, aunque las diferentes realidades sociales y sus peculiaridades locales no comparten el mismo origen, todos presentaron, en mayor o menor medida, la capacidad de trabajo colaborativo, mediante la difusión de ideas y la agitación social, de un movimiento nacido dentro de las universidades; un

37 Conferencia de Manuel Delgado Ruíz, Profesor titular de Antropología en la Universidad de Barcelona, dentro del IV Ciclo de Conferencias: “Sociedade en movimento, redes sociais e participação cidadã”, Tuvo lugar el 11 de noviembre de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=TuHbi-hL6vs>

38 Paloma Blanco, es doctora en Arte Contemporáneo, participó junto con Jordi Claramonte, Jesús Carrillo y Marcelo Expósito en el proyecto editorial del libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, ediciones Universidad de Salamanca, enero de 2001.

39 Blanco, Paloma. Explorando el terreno en “Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa”, España, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pag.26

discurso identificado con una voluntad de cuestionar el discurso dominante que imperaba sobre una realidad y lo posibilidad de cambio, que podía llegar a darse.

Específicamente en el contexto de México, existen diversos antecedentes de movilizaciones sociales en décadas previas a la del movimiento estudiantil, pero centrándonos en éste, se toma como punto de inicio el ataque violento por parte de cuerpos policiacos hacia centros de enseñanza. Poco a poco se cristalizaba el movimiento y con esto se fueron tomando cuestionamientos más profundos referentes al autoritarismo y la falta de democracia en el sistema político.

Las protestas estudiantiles, de este modo, tuvieron una relación evidente e inevitable con una serie de prácticas artísticas. Dentro de estas destacan los soportes y herramientas de acción utilizadas con elementos plásticos- audiovisuales; pero sobre todo, los procesos que se fueron dando en tanto al aprendizaje de organización colectiva, estrategias de comunicación directas, y posicionamientos críticos.

Una de estas muestras de solidaridad y apoyo fue el *Mural efímero*, donde los artistas utilizaron como soporte las láminas que recubrían lo que en algún momento fuera la estatua de Miguel Alemán, derrumbada previamente en la explanada de Ciudad Universitaria. De alguna forma las expresiones en rechazó a la represión ejercida por el Estado fueron evidenciadas también en la exposición colectiva *Obra 68*.

Sin embargo si queremos enfatizar en las propuestas que se gestaron desde las aulas y que tuvieron un impacto dentro del movimiento e incidieron directamente en las movilizaciones, tendríamos que mencionar las siguientes prácticas. En muchos de los casos los alumnos tomaron los planteles educativos, como en el caso del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), quienes al estallar la huelga se conformaron como un equipo cuya función era la documentación del

40 En Europa, París (Francia), Alemania Occidental, Italia, Irlanda, Bélgica, Gran Bretaña, España. En América Brasil, Argentina, Uruguay, Perú, algunas ciudades de Estados Unidos, son algunos de los países donde se dieron manifestaciones.

movimiento⁴¹, donde a partir de los medios que contaban se establecían tareas específicas.

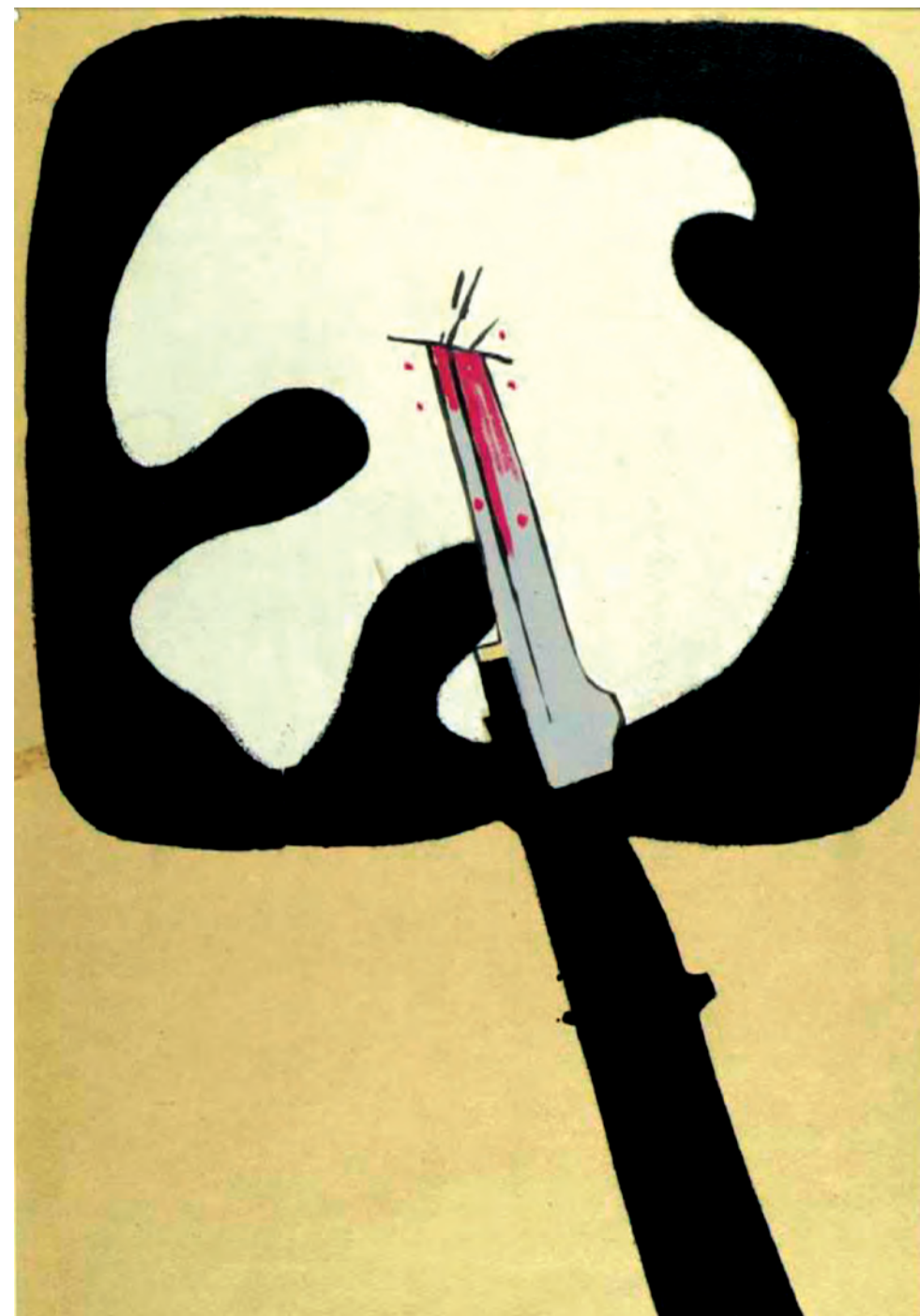
“La escuela contaba con tres cámaras de 16 milímetros: una Arriflex profesional que utilizaban los alumnos más destacados en fotografía [...] y dos Bolex de cuerda. Según recuerda uno de los estudiantes, el material virgen originalmente destinado a los ejercicios escolares y las funciones de producción se repartían “democrática pero responsablemente” entre quienes mejor podían llevar a cabo el trabajo. A mejor resultado de los camarógrafos, mayor dotación de rollos. La asamblea de la escuela tomó la decisión de no filmar discursos de líderes, sino documentar la manera en que se articulaba el movimiento con el pueblo.”⁴²

De manera, semejante la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ubicada en esos tiempos en la Antigua Academia de San Carlos), así como la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (La Esmeralda), se convirtieron en talleres de gráfica política. Alumnos en formación, junto con algunos maestros, forjaron grupos de trabajo que producían la propaganda del movimiento, sin duda estos recordarían en gran parte “la tradición del *taller de gráfica popular*⁴³”, sobre todo en tres rubros, el trabajo colectivo, los contenidos (contestatarios y de oposición) y un fin específico de comunicación; “Para todos

41 Como observamos en estos días la documentación de los movimientos sociales, es una estrategia básica en cuanto a comunicación de la información de lo acontecido, algunos de los testimonios encontrados en los Archivos de “Pinto mi raya”, sobre todo los del acervo de “La revista zurda”, nos describen como era ya desde entonces el control en los medios de comunicación (radio, televisión y prensa), que fungían como órganos no pertenecientes al Estado Mexicano, sino que servían a los gobiernos priístas en turno, como cómplices escondían información, y la daban distorsionada

42 Debroise Oliver, y Cuauhtémoc Medina. “La era de la discrepancia”, segunda edición, Ediciones Turner, p. 36.

43 Archivo de Pinto mi raya, tomado de la “Revista Zurda”. El movimiento del 68 y la producción plástica. Segundo semestre de 1988





era evidente que lo importante era decir, y no quien lo dijera. La Obra en común o la obra anónima fueron moneda corriente en esa urgencia de información y expresión...⁴⁴.

A los resultados inmediatos que permitían los materiales se sumaba su bajo costo, técnicas, tales como la mimeografía, el grabado en linóleo, el offset y la serigrafía fueron claves para democratizar la información, en cuanto a los soportes utilizados; pueden verse por un lado desde los formatos ocupados, carteles, volantes, mantas, revistas, periódicos, etc., por otro lado, la distribución de esta comunicación gráfica mediante la intervención de espacios públicos, tomando a *la ciudad como soporte*; pintas de bardas, pegatinas en autobuses, paredes, y mobiliario, su distribución en marchas y mítines. En cuanto a elementos formales, se retomaron elementos de la gráfica tradicional, op y el pop Art.

La gráfica del movimiento estudiantil usurpaba los signos producidos por los diseñadores profesionales para los Juegos Olímpicos, que por aquellos días inundaban las calles de la Ciudad de México. Utilizaron el logotipo de letras concéntricas diseñado por Lance Wyman o la señalización de las diversas actividades deportivas para denunciar las actividades represivas ejercidas por el gobierno; la paloma de la paz, uno de los distintivos de los Juegos Olímpicos en México, se representó atravesada por una bayoneta. De esta manera, lograron una forma de subversión visual que enfrentaba y subvertía al imaginario gubernamental.⁴⁵

44 *Íbidem*

45 Debroise Oliver, y Cuauhtémoc Medina .*La era de la discrepancia, segunda edición, Ediciones Turner, p.38*

Fig. 4 Algunos carteles que formaron parte de la gráfica del movimiento estudiantil del 68.

Los Situacionistas e interacción urbana:

En toda ciudad siempre existe una relación simbiótica entre los lugares físicos y la construcción imaginaria que tienen sus habitantes de estos, dentro de esta dualidad, Careri ubica a principios del siglo XX un par de grupos formados por artistas, que buscaban inserciones a los espacios urbanos y marcaron cierta relevancia por llevar más allá sus exploraciones de lo que venían haciendo las representaciones pictóricas de los *Futuristas*.

El primero es el movimiento Dadá, que con la acción visita dadaísta, pretendían insertarse en los lugares más banales de la ciudad, “Dadá pasa de la traslación de un objeto banal al espacio del arte, a la traslación del arte -a través de las persona y de los cuerpos de los artistas Dadá- a un lugar banal de la ciudad”⁴⁶, con esta acción se lanzaba una crítica hacia la cultura institucional, además con la inserción directa en el espacio público habían intuido que la ciudad se podía abordar mediante acciones cotidianas/simbólicas.

Realizada por el grupo de Bretón, la *deambulación surrealista*, se insertaba en un territorio que no era el denso espacio urbano, sino pequeñas aglomeraciones rurales, campos, senderos, etc. Donde, el espacio real se convertía en productor de afectos y relaciones oníricas “La deambulación consiste en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis, una desorientadora pérdida de control. Es un médium a través del cual se entra en contacto con la parte inconsciente del territorio.”⁴⁷. Posteriormente los surrealistas, al retomar los fundamentos del psicoanálisis, abordaban el espacio urbano como una investigación, donde podrían revelarse una realidad no visible.

Treinta años más tarde, siendo más afines a Dadá que al Surrealismo, estos experimentos fueron un antecedente para los postulados de un grupo de jóvenes artistas en Francia. La *Internacional Situacionista* (IS) fue una organización de artistas e intelectuales, que nace en 1957 a partir de la unión

46 Careri, Francesco. *El andar como práctica estética, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002. p.76*

47 *Íbidem*, p. 84

de ex-miembros de grupos anteriores⁴⁸, entre cuyos principales objetivos era establecer una fuerte crítica hacia el sistema ideológico de las sociedades occidentales del capitalismo tardío, rechazando los valores impuestos por la sociedad burguesa.

La propuesta teórica⁴⁹ de los Situacionistas fue diseminada gratuitamente en los doce ejemplares de la publicación que llevaba el mismo nombre, así como en el documento más importante que puede considerarse el manifiesto del grupo *La Sociedad del Espectáculo*, escrito por quien fuera uno de los más activos integrantes, Guy Ernest Debord. Retomando el concepto de alienación, Debord plantea que la explotación de los trabajadores ya no se centra únicamente durante el tiempo de trabajo, sino que “coloniza el ocio aparentemente liberado de la producción industrial y se pone como objetivo la expropiación del tiempo total de vida de los hombres...”⁵⁰. Por tal razón el Situacionismo proponía la reivindicación de la ciudad a partir de operar desde la vida cotidiana, planteando las siguientes prácticas como construcción de situaciones emancipadoras; el Urbanismo Unitario, la Deriva, la Psicogeografía, y el Détournement.

El **Urbanismo Unitario**, surge como una crítica hacia el Urbanismo Funcionalista, tomándolo como un producto más del capitalismo que satisface necesidades falsas, por medio de su planificación, y circulación, se impone, excluye, y condiciona el hábitat de la gente y muchas veces actuando en contra de esta. “hemos inventado una arquitectura y un Urbanismo que no podrán materializarse sin una revolución de la vida cotidiana, es decir, sin la apropiación del condicionamiento por parte de

48 *Agrupaciones cuyos Ex -miembros integraron la Internacional Situacionista; Grupo COBRA, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (MIBI), Movimiento Letrista - Internacional Letrista, y London Psychogeographical Association (PLA).*

49 *La base teórica incluía a autores y textos como; Hegel (La fenomenología del espíritu), de Feuerbach (La esencia del Cristianismo), Marx (los Manuscritos de economía y filosofía, las Tesis sobre Feuerbach, La ideología Alemana, así como los celebres capítulos de El Capital dedicados al “fetichismo de la mercancía” y los argumentos de Historia y conciencia de clase).*

50 Debord, Guy, Prefacio “*La Sociedad del Espectáculo*”. *op. cit.*

todos los hombres sin su enriquecimiento indefinido, sin su realización “⁵¹.

La **Psicogeografía**, es un estudio empírico sobre el entorno urbano que el individuo habita “es el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos”⁵²

La **Deriva**, “es una metodología de observación de la ciudad y la vida urbana que consiste en caminar sin objetivo, observando las emociones de las personas, de acuerdo a los principios de la psicogeografía [...] y la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.”⁵³

El **Détournement (Desviación)**, consiste en una apropiación de elementos gráficos de productos culturales preexistentes (publicidad), por medio un cambio semántico, el fin era resignificarlos de manera crítica.

51 Kotanyi Attila, *Vaneigem Urbanismo situacionista, Barcelona Ed. Gustavo Gili, 2006. pp31*

52 Debord, Guy, *Informe sobre la construcción de situaciones. Archivo Situacionista Hispano p10*

53 Debord, Guy, *Teoría de la deriva. texto aparecido en el #2 de Internationale Situationniste, 1958.*

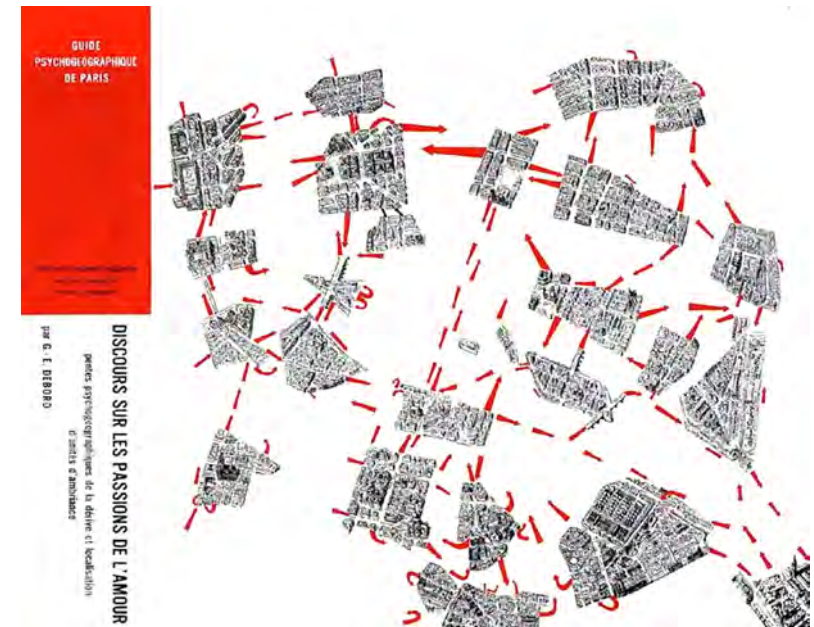


Fig. 5. Guy Debord, *Guía Psicogeográfica de París: Discurso sobre las pasiones del amor. Pendientes psicogeográficas de la deriva y localización de unidades de ambiente. Litografía sobre papel. (1957.)*

Fig. 6. Constant Nieuwenhuys, *New Babylon Paris. (1963).*

Arte participativo 7000 Robles:

A lo largo de la obra que elaboró en la segunda mitad del siglo XX, el artista alemán Joseph Beuys ocupó diversas disciplinas, donde desarrolló su pensamiento; escultura, performance, happening, instalación, son algunos de los medios que dispuso, junto a una constante presencia de los más diversos materiales y objetos, donde reconocía sus posibilidades simbólicas a partir de sus significados posibles, asignándoles así valores de uso específico.

Por lo anterior, Beuys debe entenderse como un artista multidisciplinario, reflejando varios personajes en sus diversas facetas, estos pueden ubicarse en distintos circuitos incluso fuera de los tradicionales en el arte, desde el mito de un Beuys perteneciente al ejército nazi, el activista, el chamán-gurú, otras veces llamado charlatán, el Beuys fundador de partidos políticos, o el agente pedagógico.

Aquí abordaremos específicamente el proyecto de 7000 robles. La obra comenzó durante el verano de 1982 en la ciudad de Kassel en Alemania, con el motivo de la séptima edición de la exposición *documenta*, el proceso consistió en plantar 7000 robles cada uno acompañado de un bloque irregular de basalto en bruto.

En cuanto a los materiales, Beuys elige el basalto por sus formas angulosas, irregulares, cualidades naturales de roca volcánica, que no necesitaba ser trabajada como una escultura. Ocupa a los árboles "...como un elemento de regeneración que en sí mismo es un concepto de tiempo; el roble lo es especialmente porque se trata de un árbol que crece muy despacio con una especie de sólido corazón de madera."⁵⁴ El número 7 según Beuys, es un número orgánico, relacionado con una vieja fórmula de plantar árboles, pero plantar siete arboles no hubiera sido un resultado visible:

Setenta no nos da la idea de lo que es llamado en Alemania *Verwaldung* (reforestación). Había que

⁵⁴ Beuys, Joseph. "Ensayos y entrevistas / Joseph Beuys", Madrid España, Ed. Síntesis, 2006, p. 192



Fig.7. Piedras de basalto frente al museo de Fridericianum. 7000 Robles. (Proceso de obra). Kassel, Alemania. 1982.

Fig.8. Beuys plantando el primer árbol. 7000 Robles. (Proceso de obra). Kassel, Alemania. 1982.

hacer del mundo un gran bosque, creando ciudades y *enviroments* con forma de bosque.[...] Setecientos no habría sido suficiente. Por eso pensé que 7.000 era algo que podía alcanzar en este momento.⁵⁵

Para lograr esta acción Beuys planteó una especie de dogma a seguir, los bloques de Basalto solo podrían moverse si se plantaba en su nueva ubicación un roble a su lado, generando así, un público participativo, con esto Beuys perseguía un objetivo principal; llevar a cabo simbólicamente una actividad regenerativa para la vida de la humanidad, a través del cuerpo social y en este contexto preparar un futuro positivo.

De esta manera 7000 robles fue una obra que proponía llevar el arte más allá de las galerías, hacia la vida misma, un ejemplo claro de la concepción de arte ampliado que Beuys proponía para lograr la libertad y la autodeterminación de todos los lugares de trabajo, una herramienta de participación política con posibilidades de modelar una sociedad a partir del arte y también configuraba un nuevo papel en el rol del artista, el de mediador de situaciones.

Tras la muerte de Beuys el proceso siguió, tomando cinco años en concretarse la obra, siendo su hijo quien plantaría el último roble, de esta forma la obra dimensionó la participación ciudadanía, y política.



⁵⁵ *Íbidem.*, p. 193

Fig.9. 7000 Robles. Kassel, Alemania. 1982.



Apartado III: Bitácora

NOTA AL LECTOR:

El proyecto se llevó a cabo a principios del año 2012 durante los últimos semestres de mi formación en la ENAP. Demoler: Entropía Urbana, consistió en generar una serie de intervenciones a manera de ejercicios, en un espacio específico al norte de la Ciudad de México, ocupando medios como: fotografía, gráfica, objetos encontrados y los cruces entre escultura e instalación. De esta forma el proyecto propone una inserción en un contexto local, para detonar reflexiones sobre la vida urbana contemporánea.

DEMOLER: ENTROPIA URBANA

ANTECEDENTES

Durante la estancia en los talleres de la ENAP ahora Facultad de Artes y Diseño (FAD) traté de manera plástica temáticas referentes a la ciudad, que me llevaron posteriormente a tomar la decisión de hacer búsquedas urbanas, a través del azar, la caminata, el encuentro, detenerse y observar, cabe mencionar que dichas acciones formaron parte de una estrategia de exploración estética. Al tomar estas dinámicas, acompañadas de una sensibilidad hacia las transformaciones de la ciudad delimité el emplazamiento, donde intervine durante 3 meses una cordillera de más de 44 casas/habitación que se encontraban en proceso de demolición, localizadas en el Eje 4 que corresponde a la avenida Euzkaro, al norte de la Ciudad México.

Partiendo de esta situación cabe hacer notar que emplear del término “Entropía Urbana”, se refiere a un punto de incremento del desorden que existe en los cambios inevitables de la urbe. Es así, como el proyecto Demoler intentó insertarse en un momento de quiebre particular, al realizar una serie de ejercicios relacionados con prácticas artísticas que giran en torno a la ciudad como un cuerpo cambiante en constante transformación.

APUNTES SOBRE EL EMPLAZAMIENTO:

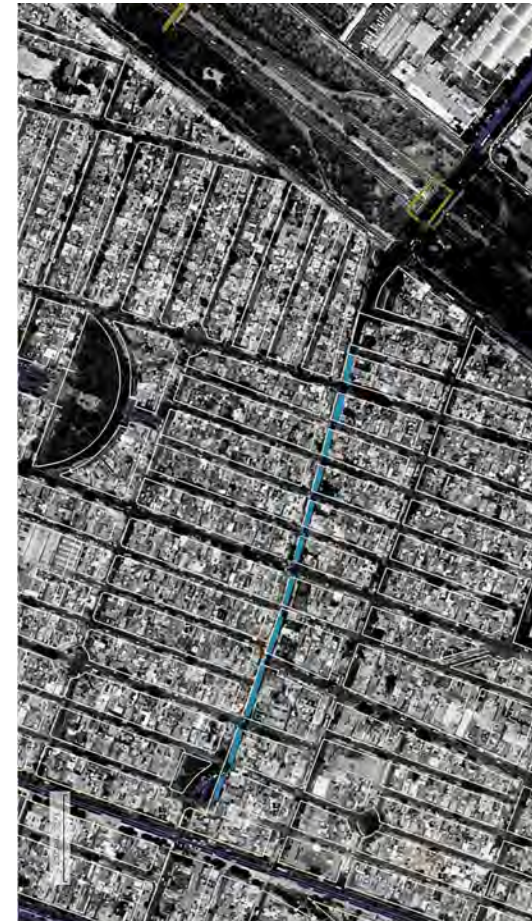


Fig.10. Cartografías del emplazamiento.

En los terrenos donde se encuentra el emplazamiento había existido un asentamiento indígena llamado Tepalcatitlán (1250 a.C.) sus habitantes explotaban el mineral conocido como sal tequesquite. Aunque fundado 70 años antes que Tenochtitlan se llegó a comunicar con esta gran ciudad por medio de la calzada y el dique del Tepeyac, que servía para impedir la mezcla del agua salada del lago de Texcoco, con aguas dulces de diversos ríos.

La mayor afluencia a este sitio se consolidó por la importancia religiosa del cerro del Tepeyac, un centro dedicado a venerar a la deidad "Tonantzin"; éste derivaría -una vez concretada la conquista- en el culto a la Virgen de Guadalupe, hecho de vital importancia, pues con él, se promovería el desarrollo de la zona, fundándose en 1533 el pueblo de Guadalupe, cabecera de los poblados asentados alrededor del cerro.

Las tendencias marcadas por la Revolución Industrial impactaron a nivel mundial; la llegada de la planta automotriz "Ford Motor Company", que motivó a principios del siglo XX el crecimiento hacia el Norte de la ciudad, dando así la creación de colonias para obreros. Tal es el caso de la colonia Industrial, la cual inició su fraccionamiento en 1926, siendo una de las primeras en establecerse alrededor del Cerro del Tepeyac.

En la década de los setenta, la ciudad ya contaba con una densidad de población nunca antes registrada, siguiendo esta lógica de crecimiento la creación de ejes viales fue un proyecto urbano que pretendía un esquema de movilidad, al pensarse desde la función del vehículo automotor. Fue de esta manera que en el año de 1978 estas vías rápidas aparecían en puntos cardinales estratégicos, arrasando con calles, casas, camellones, etc., modificando así el paisaje urbano.

Algunos de estos ejes viales quedaron inconclusos, tal es el caso del eje 4 norte correspondiente a la avenida Euzkaro que conecta con la av. Insurgentes y Calzada de Guadalupe. Para finales del año 2011, se retomó la obra pospuesta por décadas, llevando a la expropiación de más de 44 predios y la demolición de los mismos, para la ampliación de la avenida de dos a cinco carriles.⁵⁶

INTERVENCIONES:

Ejercicio 1

"Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término".

Gastón Bachelard.

Realicé una serie de bajos relieves sobre vidrio, en cada uno de los cuatro paneles devaste el material para lograr imágenes de las máquinas demoldoras y casas destruidas, posteriormente realicé una acción que consistía en dejar caer un pedazo de escombros sobre estos.

Es así, como se pueden observar dos registros, el primero dado por una acción depurada y de cierta forma controlada, y el segundo totalmente aleatorio, ya que era imposible predecir o controlar el curso de las grietas que se generaban al momento en que la piedra impactaba sobre el vidrio, de tal manera que las placas, consideradas matriz de impresión, dejan de serlo por la fragilidad del material, al hacer alusión a una ventana rota.

Las ventanas, normalmente elaboradas de vidrio son un elemento arquitectónico neutro que marca límites entre el espacio interior y el exterior, pero a diferencia de una pared, éstas al ser traslúcidas dejan pasar la luz, según estén abiertas o cerradas se puede percibir ruido, aire, y una serie de que nos hacen percibir el exterior. Entonces, podemos pensar la pieza como una evocación a la desfragmentación de límites, una vez rota la ventana de una casa podemos transgredir un espacio íntimo y dialogar con un espacio abierto y aleatorio.

⁵⁶ Para ahondar más sobre datos revisar la investigación de la Arquitecta

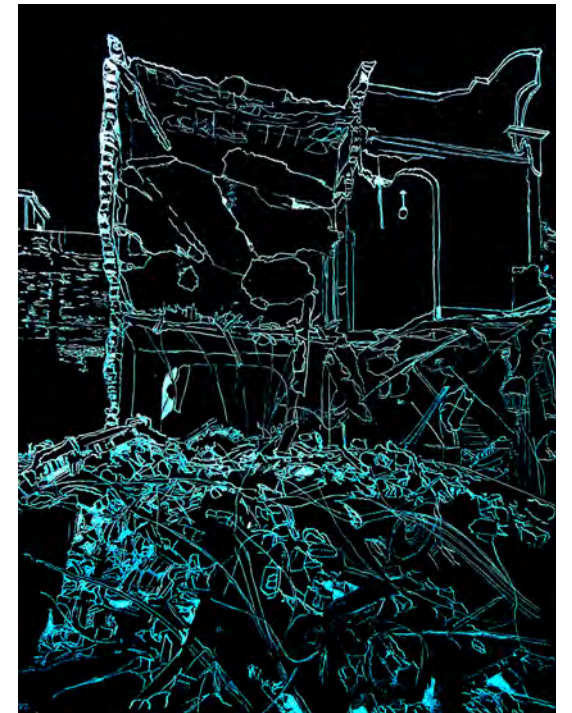
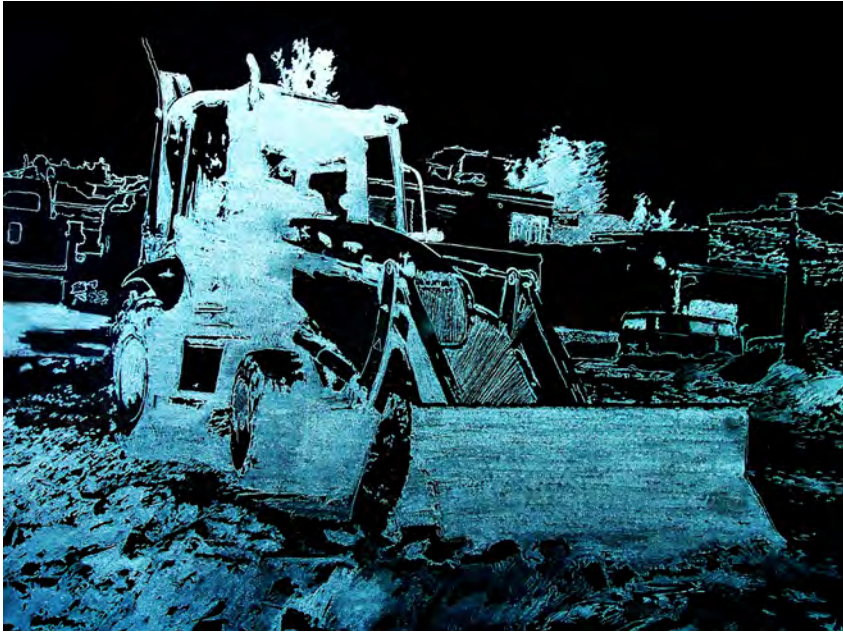


Fig.10. Paneles de la serie.



Ejercicio 2: Relato de un territorio Virtual

Relato de un territorio Virtual, es una serie de imágenes construidas mediante la técnica de collage, integrada por dos archivos fotográficos. El primero de estos archivos se dio al romperse los márgenes físicos que delimitaban el espacio de las casas deshabitadas, cambiando la relación de propiedad privada que tenían los predios a la de un espacio de libre acceso, de esta forma se abrió la posibilidad de insertarme directamente en el territorio, al elaborar de forma paralela el archivo que contiene fotos generadas en el proceso de la demolición de las casas.

El segundo archivo está formado por la selección de imágenes fotográficas digitales, ocupando la función *Google street view* de la herramienta *Google maps*, la tecnología usada por este buscador permite acceder a registros visuales de momentos específicos de los espacios cotidianos, en este caso las fotos apropiadas son del sitio antes de la demolición, donde las casas se encuentran íntegras.

A partir de relaciones formales de estos archivos se busca un diálogo entre las imágenes, con la intención de confrontar mediante la yuxtaposición las posibles hiperrealidades mediatizadas por aparatos tecnológicos, que crean espacio heterotópicos entre la realidad y los imaginarios. De esta forma la serie marca un relato no lineal, mediante la materialización de fragmentos aislados de un territorio específico de la ciudad, al evidenciar así al espacio urbano como un paisaje en constante transformación.

Fig.11. Acción de la serie. (Still de registro videográfico).



Fig.12. Primer panel de la serie.



Fig.13. Segundo panel de la serie.



Recolectar fue en principio una acción deliberada, que implicaba escoger, sacar y trasladar elementos de puntos aleatorios del emplazamiento hacia mi taller. Pronto tenía una acumulación de materiales que habían pertenecido a áreas comunes de diferentes casas; mosaicos con diseños que sugerían el piso del que fueron parte, fragmentos aislados de paredes, capas de yeso con restos de pintura, tabiques, madera, bloques de concreto, objetos olvidados... De estos se conformaron las siguientes instalaciones.

Fig.14. Tercer panel de la serie.



Fig.15. Pieza intervenida.

Ejercicio 3

“Una casa se demuele primero por el techo, después siguen las paredes, como ya están vencidas caen sin problemas, en menos de 15 minutos la casa es escombros.”

Operador de maquinaria para demoler. Abril 2012

El material que compone esta instalación es escombros, el cual está constituido por los fragmentos materiales surgidos de un acto caótico como es una demolición, estas formas impredecibles pueden pensarse como un amalgama entre materia prima (arena, piedras, metales) y materiales procesados (ladrillos, baldosas, varillas), cada una de las partes fueron recolectadas a lo largo del emplazamiento de forma aleatoria, mientras se daba este acto deliberado y obsesivo de acumulación, indagaba en las posibilidades formales al intervenir el material.

Decidí pintar el material de forma monocromática en un primer momento, porque me interesaba visualizar los fragmentos aislados como un solo cuerpo. Pronto me enfrenté a la complicación que era trasladar todas las piezas para ser montadas en otro espacio, esto generaba que se rompieran, otras se perdían, el desgaste al moverlas era inevitable, esos cambios sutiles fue lo que detonó el momento de efectividad de la pieza, el cual gira en torno al desvanecimiento de la misma. Al desmaterializar la instalación, renunciaba a los valores artísticos que podía tener, o pasaban a segundo plano, me resultaba más importante enunciar de manera metafórica, por medio de la pérdida del material; el desvanecimiento o la transformación de las condiciones políticas, económicas, culturales y sociales de una época, es decir de sus posibilidades de una ciudad de realizarse en un tiempo y en un espacio determinado



Fig.16. Proceso.



Si pensamos en la relación histórica el emplazamiento, podemos ver que surge de un modelo de hacer ciudad resultante de la segunda Revolución Industrial, dotada de recursividad en cuanto a su morfología, ya que la idea de orden y desorden, o construir y destruir está implícita desde su primera relación con la naturaleza. En esta dicotomía, una demolición de estas magnitudes refleja el punto más frágil de la arquitectura no solo en su constitución física, si no como ideología modernista, de esta manera el funcionalismo entra en caos al no responder al desbordamiento de la ciudad, por lo que el paisaje urbano vive periodos de caos, inmerso en una entropía que refleja el grado de desorden de una ciudad contemporánea, donde no hay proyecciones ni planificaciones totales, haciéndola tan diversa como difusa.



Fig.17. Proceso de obra.

Ejercicio 4: Objetos encontrados

La presente pieza es una instalación que cuenta con varios objetos encontrados, los cuales pertenecían a las personas que habitaron las casas, recolectados en caminatas y exploraciones como si se tratará de un acto de arqueología urbana se construyó este archivo.

Presentado a manera de altar, este muestrario busca partir de la materialidad de los objetos físicos, para evocar lo inmaterial de la memoria, de una u otra forma la instalación se convierte en un ornato de la permanencia y el olvido.





Ejercicio 5: Intervención en Sitio

Las siguientes tres intervenciones surgieron al pensar como soporte el interior de las casas, cuyas posibilidades materiales, espaciales, y corporales se encontraban en esa delimitación, dadas las cualidades de transformación por la demolición la naturaleza de las intervenciones fue efímera.

El material con el que trabajé en la primera instalación, fue el yeso desprendido que formaba parte del recubrimiento de las paredes y techo, con hilo de nilón suspendí el material tratando de recrear la caída de este, pensando en un momento de contemplación del desorden.



Fig.18. Montaje de la instalación

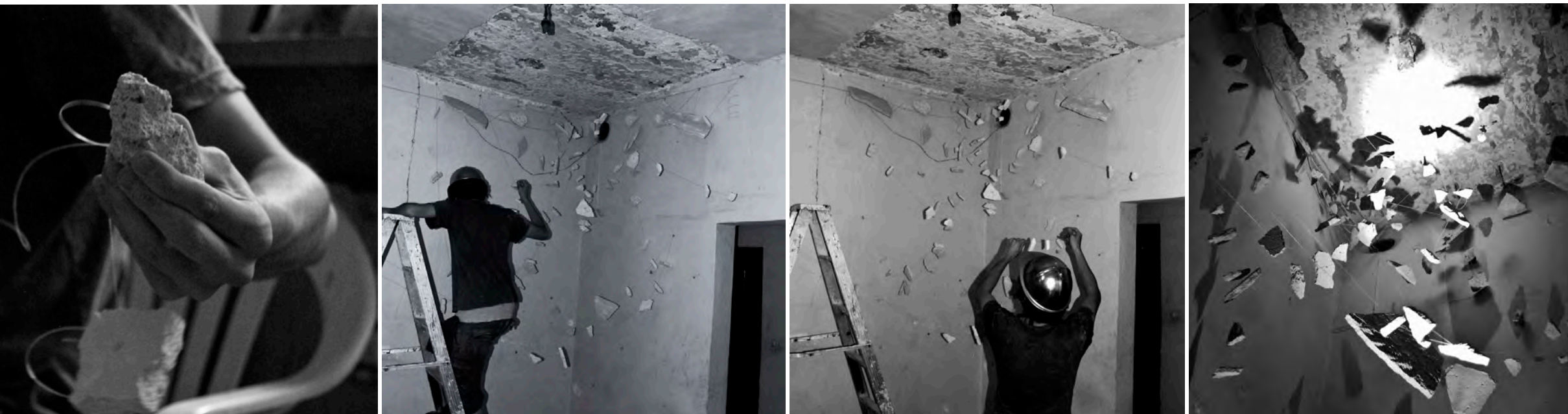


Fig.19. Proceso de obra



Fig.20. Montaje de la instalación

En la **segunda intervención** trabajé con los fragmentos de un baúl de madera, disponiéndolos en la pared buscando expandir la función del objeto, pensaba en una alegoría a las casas demolidas, en el sentido materia cuando llega a sus límites se rompe como contenedor de espacio y se vuelve parte de otro espacio.



Fig.21. Proceso de obra

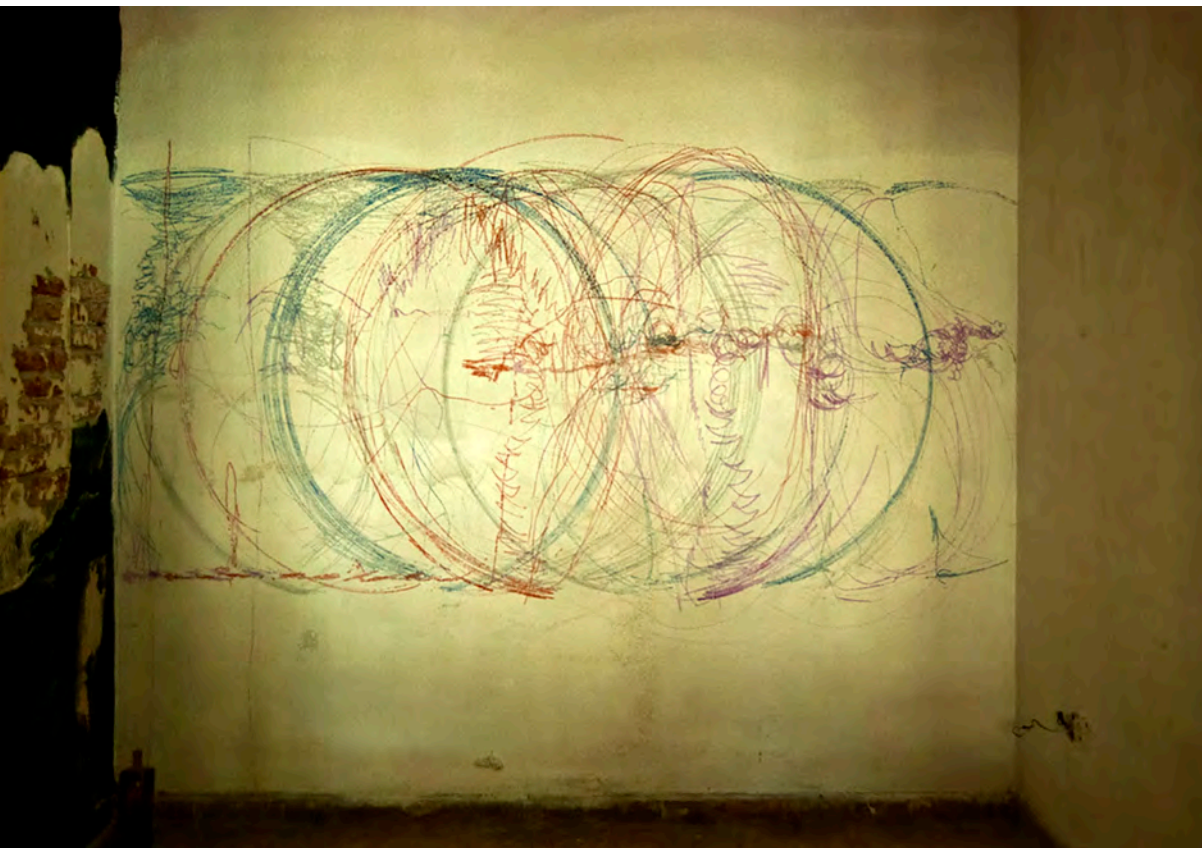


Fig.22. Registro de la intervención.

Tomando el cuerpo como elemento principal con en el que percibimos y construimos el espacio, realice una acción dibujística sobre las paredes, registrando el movimiento que realizaba al desplazarme sobre ellas.

Estas **tres intervenciones** buscan generar un espacio neutro y de liberación a partir del cuerpo, modificando materiales, y resignificando el espacio, así se renuncia a las relaciones de poder que ejercen las ciudades.

Conclusiones bitácora

Vivimos en espacios simultáneos, saturados, los cuales determinan su existencia por su función (que nunca es estable), el habitante, o mejor dicho el cuerpo en flujo de estos territorios se encuentra imposibilitado en generar un vínculo total con estos. El tiempo se fragmenta, por dinámicas de la vida contemporánea, otra vez el flujo de cuerpos inmersos en la velocidad de la movilidad, la vida lo exige.

El paisaje urbano se encuentra en constante construcción y transformación física, tal vez podemos notarlo, tal vez no, en algunas ocasiones somos el factor que ejerce esos cambios, muchas veces imperceptibles.

Es necesario detenerse al encuentro, las prácticas realizadas en este proyecto, trataron de encontrar una relación al azar de la vida urbana, un momento para contemplar la velocidad en la que vivimos, reconocer el espacio y la materia que interactúa en él. Parte de una situación normalizada en la ciudades, sin embargo las implicaciones de porque un lugar cambia, cuáles son los agentes que intervienen a ese cambio, y a qué responde dicha transformación, son respuestas a las cuales hay que ahondar, porque reflejan sin lugar a dudas, lógicas que responden a superestructuras de las cuales no somos conscientes de inmediato.

Las intenciones con las que el proyecto comenzó, fueron cambiando en el proceso, las piezas surgían en función del espacio, el acto creativo y de producción no fue riguroso, era inevitable que fuera así. La lectura e interpretación deben pensarse en torno al contexto, digamos que un pedazo de escombros, es un pedazo de escombros, pero si pensamos en el lugar y sus particularidades, ese pedazo de escombros se resignifica.

En este sentido la presentación del proyecto a principio del año 2015 en el espacio galería, marcó una distancia, donde la experiencia se convirtió en discurso, y a la par en ausencia. Lejos de decir este proyecto finaliza, pienso en las relaciones sociales que se daban en el territorio, partiendo de esto surgieron preguntas a responder; ¿Los habitantes podemos decidir sobre el territorio que habitamos?, ¿Cómo podemos abordar desde el arte, nociones de comunidad?, ¿Qué estrategias pueden existir para crear una obra colaborativa?.

Conclusiones generales

Los apartados de este documento desarrollaron una relación entre dos ejes transversales; la ciudad y el arte que la presente cultura urbana.

Las ciudades están constituidas por interacciones entre múltiples partes interrelacionadas; sociales, económicas, culturales, políticas, tecnológicas, etc., que nos hace concebirlas como cuerpos polisistémicos. El análisis breve de este panorama permitió establecer relaciones entre modelos de planeamientos urbanos y las condiciones en los contextos en que se dieron, de tal manera pensar en los emplazamientos de la urbe, es decir su capa física nos permite hacer lecturas y situarnos desde la complejidad de las ciudades.

Un diálogo entre diferencias y cercanías marcan el devenir de la ciudad en la historia, marcando el surgimiento de lo urbano en la modernidad, momento en el que se desbordan una serie de fenómenos que han modificado y condicionado el tiempo, el espacio, y al individuo en relación a estos. Marcadas por un sistema económico hegemónico en el que nos vemos inmersos y un modelo neoliberal operante, en las ciudades urbanas existe una serie de problemáticas; ambientales, políticas, sociales, etc.

Los imaginarios son representaciones psico-socio-culturales y simbólicas, estas visión cognitiva y estética del cómo percibimos el entorno de las ciudades, no solo se da singularmente desde un terreno local, si no en relación a lo global. La ciudad en la globalización está dada por la expansión económica, junto a los aparatos informáticos y de telecomunicación, de esta manera se genera una representación del mundo que puede ser de manera individual o colectiva.

En esta tesina se dimensionaron una serie de prácticas que giran en torno a la ciudad, cuyo punto de partida fue la década de los sesenta, las cuales resinificaron discursos relacionados al arte contemporáneo.

Gran parte de la obras del arte moderno giraban en torno a la realización de objetos autorreferenciales, sobre todo aquellas que se situaban en relación a los museos y galerías, cuya presencia en el espacio público representó solo una extensión

de estos circuitos. En el mayor de los casos se buscaba la contemplación del objeto estético, y se deja de lado la relación con el contexto, o con la comunidad inmediata.

La obra gráfica elaborada como medio de comunicación por los grupos sociales antagonistas en los movimientos estudiantiles del 68 en México, puede ser cuestionada bajo parámetros artísticos formales, pero no deja de entenderse como registro y relevancia de organización y participación ciudadana, donde sin ser específicamente algo pensado como una obra de arte público, refleja los valores de éste. Tomar los espacios de la ciudad y transformarlos temporalmente como públicos, hace pensar a la la ciudad como un espacio político y participativo.

En este sentido fue pertinente en citar en el segundo apartado, movimientos como la Internacional Situacionista y al artista Joseph Beuys, donde podemos encontrar una serie de prácticas que buscaban transformar actividades cotidianas como plantar un árbol o caminar, convirtiendo al arte en un aspecto esencial de la vida social. Difícilmente podríamos encontrar el llamado *giro social del arte contemporáneo*, de los noventa, sin estos precedentes.

En conjunto el proyecto Demoler y los ensayos que derivan de éste, reflejan en parte mi formación en la facultad en relación a las disciplinas prácticas y teóricas, por otro lado los desplazamientos hacia lo urbano, la exploración de territorios, la experiencia directa y empírica con estos, llevó a abordar la ciudad no sólo como una temática a resolver en técnicas plásticas, sino como motivo de investigación de procesos complejos, que han marcado una línea de producción posterior.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. *“Los no lugares”*. Ed. Gedisa. Barcelona España 2000.
- Blanco, Paloma et. *“Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa”*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- Beuys, Joseph. *“Ensayos y entrevistas”* / Joseph Beuys, Madrid España, Ed. Síntesis, 2006.
- Careri, Francesco. *“El andar como práctica estética”*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2002.
- Debord, Guy. *“La sociedad del espectáculo”*, Ed. Pretextos, España.
- Debroise, Oliver y Medina, Cuauhtémoc. *“La era de la discrepancia”*, segunda edición, Ediciones Turner.
- Delgado, Manuel. *“El animal público”*, Barcelona, Ed. Anagrama, año 1999.
- Durand, Gilbert. *“La imaginación simbólica”*, Buenos Aires, Argentina, ed. Amorrortu, primera reimpresión, 2000.
- GARCÍA, Canclini, Néstor. *“Imaginaris Urbanos”*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1997.
- GARCÍA, Carlos. *“Teorías e historia de la ciudad contemporánea”*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, SL, año 2016,
- Gómez Aguilera, Fernando. *Arte, ciudad y espacio público*, en *“On the waterfront”*. The online magazine on Waterfront, Public Art, nº 5 marzo 2004.
- Guasch, Ana María. *“El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural”*, Ed. Alianza, Madrid, 2000.
- Kotanyi, Attila, Vaneigem (2006) *“Urbanismo situacionista”*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona

- Lippard, Lucy. *“Modos de hacer. Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”* Ed. Universidad de Salamanca, 2001.
- Nivón, Bólan Eduardo. *“Hacia una antropología de las periferias urbanas”*, México, Ed. Conaculta, UAM, FCE, año 2005
- Silva, Armando. *“Imaginaris Urbanos.”* Bogotá, Colombia, Arango Editores, Quinta edición, 2006.

Fuentes HEMEROGRÁFICAS

- Archivo de Pinto mi raya, tomado de la *Revista Zurda. “El movimiento del 68 y la producción plástica.”* Segundo semestre de 1988

Alejandro Araujo

Ensayos sobre el Arte y Ciudad contemporánea y la reinterpretación del paisaje urbano.

2016