



Arte y Contexto

Obras y textos de Arte Contextual

Miguel Ángel Ledezma Campos

ISBN: 978-607-482-398-1



9 786074 823981

Arte y contexto

Obras y textos de Arte Contextual

Instituto de Artes
Área Académica de Artes Visuales

Grupo de investigación Arte y Contexto
Línea de generación y aplicación innovadora del conocimiento
La obra, el contexto y sus relaciones en el arte contemporáneo.



CONSEJO
EDITORIAL

La publicación de este libro se financió con recursos PIFI 2013.

Arte y contexto

Obras y textos de Arte Contextual

Bertha Alicia Arizpe Pita
Miguel Ángel Ledezma Campos
Eric Reyes Lamothe
Jesús Rodríguez Arévalo



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
Pachuca de Soto, Hidalgo, México
2015

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Humberto Augusto Veras Godoy
Rector

Adolfo Pontigo Loyola
Secretario General

Jorge Augusto del Castillo Tovar
Coordinador de la División de Extensión de la Cultura

Gonzalo Villegas de la Concha
Director del Instituto de Artes

Fondo Editorial

Alexandro Vizuet Ballesteros
Director de Ediciones y Publicaciones

Derechos reservados conforme a la ley.
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

© 2015 Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
Abasolo 600, Col. Centro, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, C.P. 42000

Correo electrónico: editor@uaeh.edu.mx

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta edición sin el consentimiento escrito de la UAEH.

ISBN: 987-607-482-398-1

Hecho en México/Printed in México

Índice

Introducción	7
I. Apuntes en torno a la pintura y a la fotografía contextual	9
<i>Miguel Ledezma Campos</i>	
II. Pasajeros con destino... Xalapa 19° 31' 35" N, 96° 55' 25" W, Montreal 45° 30' 0" N, 73° 40' 0" W, Pachuca de Soto 20° 7' 12" N, 98° 44' 9" W, México, Distrito Federal 19° 29' 52" N, 99° 7' 37" W	21
<i>Alicia Arizpe, Verónica Ramírez y Tania de la Cruz</i>	
III. Notas sobre Pieter Vreedeplein	39
<i>Eric Reyes-Lamothe</i>	
IV. Murales en “no lugares”: construcción colectiva de murales con ensamblaje	51
<i>Jesús Rodríguez Arévalo</i>	
Semblanzas de los autores	59

Introducción

La investigación es una de las fortalezas que distinguen a la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, ya que un gran número de investigadores trabajan de manera activa en el desarrollo de proyectos que impulsan el avance de diversas disciplinas, como es el caso de las artes visuales. Existen varios caminos o métodos, ya sea en el ámbito de las ciencias exactas o de las ciencias sociales, que sirven para alcanzar los objetivos de las investigaciones científicas; sin embargo, cuando se le plantea al artista desarrollar una investigación, este se encuentra frente a varios obstáculos debido a las peculiaridades de su práctica profesional. A pesar de que existen metodologías elaboradas especialmente para analizar el arte o la imagen, debemos reconocer que, la mayoría de las veces, estos estudios no son hechos por artistas, sino por otro tipo de especialistas: historiadores, teóricos del arte, sociólogos, filósofos o antropólogos, entre otros. En contraste, desde el terreno de las artes, cuando una persona se propone desarrollar un proyecto se habla de un proceso creativo y no de un método. ¿Cuáles son las diferencias entre uno y otro? Desde nuestro punto de vista, el método, (dentro de los cuales el método científico es el más conocido), y se plantea como una serie de pasos estructurados por seguir para alcanzar ciertos objetivos. Esto quiere decir que se presupone que el tipo de fenómeno que se estudia se adecuará a esta serie de pasos conforme avanza la investigación. Pero desde la producción artística es imposible designar de antemano un método general que sirva a todos los artistas, independientemente del lugar y la época en que trabajan. Es por ello que el proceso creativo del artista es flexible y mutable; esto quiere decir que se adecua sobre la marcha para alcanzar los objetivos de la investigación del artista. Se dice que cada artista tiene su propio proceso creativo y muchas veces, a lo largo de su trayectoria, sus procesos llegan a cambiar de manera radical.

A pesar de que la noción de arte se ha ampliado desmesuradamente a partir del siglo anterior, seguimos arrastrando una serie de prejuicios que limitan nuestra forma de comprenderlo. A nivel general, persiste la idea de que el arte sólo corresponde a la esfera afectiva y que no tiene nada que ver con el conocimiento. Aún se cree que por medio de la obra de arte no podemos llegar a conocer o saber, ya que al conocimiento sólo se puede acceder por medio de la razón y de las ciencias. Se presupone que el artista sólo trabaja por intuición. Sin embargo, tal y como argumenta Eric Reyes-Lamothe en la presente publicación, la poesía y el conocimiento no tienen por qué estar disociados, ya que a través de la creación podemos acceder a un saber. En este sentido, los presentes ensayos están estructurados a partir de la fusión entre investigación y poesía o creación.¹

Los integrantes del Grupo de Investigación Arte y Contexto de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo libro con cuatro ensayos que son el primer acercamiento hacia la línea de investigación que lleva por título *La obra, el contexto y sus relaciones en el arte contemporáneo*. Cada uno de ellos fue abordado desde diversas perspectivas que marcan una compleja relación entre arte e investigación: en el primer capítulo, Miguel Ledezma aborda una serie de obras pictóricas que cuestionan y replantean el vínculo entre la obra y su entorno institucional para, posteriormente, trazar un puente hacia la disciplina de la fotografía como arte contextual.

¹ La palabra griega *poiesis* significa *creación* y, por lo tanto, esta no se aplica únicamente a la poesía escrita, sino a todo tipo de manifestaciones artísticas.

En el capítulo II, elaborado por Alicia Arizpe, Verónica Ramírez y Tania de la Cruz, se presenta las imágenes del proyecto *Pasajeros con destino...*, un proyecto de imágenes digitales elaboradas colectivamente para ser presentadas en la ciudad de Xalapa, Veracruz.

En el tercer ensayo, Eric Reyes presenta un texto de investigación que no tiene una estructura lineal, y que articula ideas dirigidas a la elaboración de una obra para sitio específico en Pieter Vreedeplein, en Holanda. Por último, a partir del concepto de no-lugar elaborado por Marc Augè, Jesús Rodríguez desarrolla una serie de obras ex profeso para ser situadas en no-lugares o zonas de tránsito.

Grupo de Investigación Arte y Contexto
junio de 2013

I. Apuntes en torno a la pintura y a la fotografía contextual

Miguel Ledezma Campos

En las siguientes líneas trazaré una línea histórica que parte de la pintura formalista para, posteriormente, analizar algunas obras que plantean interrelaciones no convencionales entre una pintura con su entorno. Finalmente, analizaré una obra personal elaborada en el año 2012 con el objetivo llevar a la práctica una noción más abierta de lo que comúnmente entendemos por práctica fotográfica en las artes. Todo lo anterior, vinculado con algunas estrategias pictóricas y escultóricas paradigmáticas de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI.

1. De la pintura formalista a las relaciones entre el bastidor y el muro

Prounenraum es el nombre de una pintura de El Lissitsky hecha en 1923 y reconstruida en 1971. Para su montaje se colgaron en el interior de un cuarto blanco, sobre los muros y techo, varios paneles geométricos de madera monocromáticos de distintos colores y medidas que en su conjunto formaban una estructura abstracta de estilo constructivista. Cuadrados y rectángulos se superponían unos sobre otros y las líneas diagonales características de este tipo de construcciones inorgánicas se extendían a lo largo de un muro para continuar en el siguiente. La función del bastidor como soporte había sido desplazada y ahora éste era sólo un elemento más dentro de una construcción que integraba los muros y techo como soporte de la obra, el espacio arquitectónico había sido tomado como parte constitutiva de la pieza. Prounenraum es una de las primeras pinturas que articulan este tránsito entre arte y arquitectura, y da pie hacia las obras en donde el espectador se ve inmerso y puede desplazarse dentro de la obra².

Para los artistas soviéticos de inicios del siglo XX, como El Lissitsky y Rodchenko, la diferencia entre los términos composición y construcción era crucial para definir su trabajo:

La composición es el enfoque contemplativo que adopta el artista en su obra. La técnica y la industrialización han obligado al arte a afrontar el problema de la construcción como proceso activo y no como reflexión contemplativa³.

En este sentido, El Lissitsky diseñó sus cabinas de arte abstracto en 1927 para que el espectador interactuara físicamente con ellas. Éstas eran salas del tamaño de una habitación con paneles móviles que podían ser desplegados por el espectador, también tenían una celosía con franjas negras y blancas que cambiaba “del blanco al negro pasando por el gris dependiendo de la posición desde la que se observa, [y] obliga al espectador a realizar un ejercicio fenomenológico que desafía la actitud contemplativa tradicional ante la obra de arte”⁴. Por otra parte, el tríptico *La última pintura: colores puros: rojo, amarillo, azul* pintado por Rodchenko en 1921 marcó la pauta para hacer la distinción

² De forma paralela también podemos mencionar la obra *Merzbau* de Kurt Schwitters en 1933.

³ Citado en Benjamin H. D. Buchloh, “De la factura a la factografía” en *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2004, p. 125.

⁴ *Ibid.*, p. 126.

entre el cuadro como imagen icónica y la pintura como objeto. Estos tres lienzos monocromáticos, cada uno de un color primario, a la vez que abolían una serie de convencionalismos relacionados con la tradición pictórica por medio de recursos como la no distinción entre fondo y figura, la aplicación mecánica de la pintura y la composición no relacional ni jerárquica, mostraban un énfasis en la objetualidad de la que carecían otras piezas constructivistas. Benjamin H. D. Buchloh señala que Rodchenko ya estaba consciente de ello desde entonces:

A partir de entonces el cuadro dejó de ser un cuadro y se transformó en una pintura o un objeto. El pincel dejó paso a nuevos instrumentos con los que resultaba más fácil y conveniente trabajar la superficie⁵.

Para Buchloh, este tríptico funciona como pintura pero también como relieve al marcar una transición “real de planos (la transición desde la superficie plana de la pintura/relieve a la superficie de la pared que sirve de soporte arquitectónico. [...] En la medida en que se destierran de la pintura las relaciones internas, las condiciones externas salen a la luz: la pintura/relieve/objeto se convierte cabalmente en ‘figura’ sobre el ‘fondo’ arquitectónico de la superficie que le sirve de soporte (el espacio perceptivo real del receptor)”⁶. Este tipo de reduccionismo dio pauta a una serie de investigaciones sobre la pintura monocromática en la década de los sesentas y setentas; artistas como Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Robert Ryman, Manzoni, Ives Klein, Pierre Soulages o Ad Reinhardt, por mencionar sólo algunos, exploraron desde distintas perspectivas la objetualidad de la pintura.

Si prestamos atención al título de la obra de Rodchenko: La última pintura: colores puros: rojo, amarillo, azul, debemos reconocer que a pesar de su potencial transgresor hacia la noción de arte de la época en que fue elaborado, el problema de fondo parece ser de índole formalista y autorreferencial. En este punto quisiera señalar una brecha que se bifurca en la historia de la pintura del siglo XX: por un lado, tenemos las obras que plantean, amplían y analizan problemas pictóricos a partir de sus elementos formales, como el color, la materia o el espacio. Este tipo de pintura formalista se cuestiona sobre las relaciones internas del cuadro, y da seguimiento a una noción de arte que generalmente se caracteriza por la definición de la obra como objeto cultural autónomo y atemporal, es decir, como si la esfera del arte no tuviese conexión con ningún tipo de agentes externos a él (ni políticos, ni económicos, ni sociales). Por otra parte, tenemos el tipo de obras que, más allá de las relaciones de los elementos internos de la pintura, señalan las relaciones que éstas guardan con su entorno, ya sea el muro, el espacio arquitectónico de la galería, el museo como institución o incluso las relaciones del arte con otros factores culturales, sociales, económicos o políticos.

En el ensayo Notas sobre el índice: parte 2, Rosalind Krauss analiza una serie de obras de Ellsworth Kelly (las cuales formarían parte del primer grupo de obras formalistas) que están conformadas por un par de paneles monocromáticos de distinto color colgados uno junto a otro. El montaje de estas piezas conforma una pintura o díptico de formato cuadrado dividido por dos planos de colores saturados, sólo que en este tipo de pinturas dicromáticas la división entre dos campos de color también es, al mismo tiempo, una división física en el espacio generada por dos objetos autónomos. La conjunción de los dos paneles genera una línea espacial o grieta que separa ambos planos de color. En contraparte, Krauss menciona una serie de pequeñas pinturas hechas por Lucio Pozzi en 1976 (Pinturas P.S.1) elaboradas específicamente para una exposición en el

⁵ *Ibid.*, p. 123-124.

⁶ Benjamin H. D. Buchloh, “Pintura, índice, monocromo: Manzoni, Ryman y Toroni” en *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2004, p. 226.

P.S.1⁷. Los muros del edificio donde fueron montadas estas piezas conservaban la pintura de cuando el inmueble funcionaba como escuela. Por cuestiones institucionales, todas las paredes estaban pintadas con dos colores, de manera similar en que se pintan algunas fachadas en los pueblos más tradicionales de nuestro país.

El trabajo de Pozzi consistía en imitar los dos colores de los muros y dividir sus cuadros en dos planos al igual que las paredes del edificio (algunas veces la división era vertical, algunas otras era diagonal). Posteriormente, una vez concluidos los cuadros, fueron colocados en diversos lugares del antiguo edificio de tal forma que daban seguimiento a la división cromática de los muros. Estas pinturas funcionaban como relieves que no tenían distinción de color entre el cuadro y el muro que lo soportaba. Para Rosalind Krauss, ambos grupos de pinturas dicromáticas, las de Kelly y las de Pozzi, a pesar de ser similares guardan una diferencia radical entre sí:

[La] diferencia más obvia entre las dos obras es que la de Kelly es independiente respecto a su entorno. Tanto visual como conceptualmente, no depende de ninguna ubicación específica. Todo lo que ocurra en el interior del perímetro de la pintura de Kelly, por tanto, debe considerarse en referencia a cierto tipo de lógica interna de la obra. No ocurre lo mismo en la de Pozzi, donde el color y la línea de separación entre los colores remiten estrictamente a la pared en cuyo seno están insertados visualmente y cuyos rasgos reproducen.⁸

De acuerdo a los objetivos del presente ensayo, nos interesa aquí el tipo de obras como las de Pozzi, que guardan una relación especial con su entorno y con aquellos elementos externos a la superficie del cuadro. Por ello, a continuación analizaremos algunas obras del artista francés Daniel Buren, quien es uno de los artistas más reconocidos que han dirigido sus investigaciones pictóricas en este sentido. Buren afirma que no se “puede ver una pintura sin ver el muro en el que está colgada”⁹. Sus trabajos siempre utilizan papeles o telas con rayas verticales a distancias de 8.7 centímetros como constante, con la intencionalidad de ser usadas como herramientas que subrayan el entorno en el que son presentadas. Desde el punto de vista formal, sus bastidores y su obra en general siempre presentan esta reducción pictórica mínima sin establecer innovación, cambio, progreso o alteración en cada nueva pintura que hace, sin embargo, lo que sí cambia es el contexto en el que son presentadas:

Mis ideas surgen verdaderamente del contexto –el contexto incluye la gente, la situación, el lugar en su conjunto, la actualidad, algunos elementos puestos en conexión, etc.¹⁰

Las obras de Buren señalan las herramientas y los recursos de los que se sirve la supuesta “neutralidad” del museo, como en su trabajo *In situ* para el Städtisches Museum en 1975 que llevó por nombre *A partir de allí*. En esta pieza, cubrió la totalidad de las paredes de las salas de la colección del museo con tela rayada, dejando sin cubrir los espacios del muro en donde estaban colgadas las pinturas. Después retiró los cuadros para que el visitante sólo viera una serie de muros rayados con espacios vacíos, evidenciando la disposición museográfica de la colección permanente.

7 P.S.1 se refiere a un edificio que funcionó como escuela pública y que fue alquilado por el *Institute for Art and Urban Resources* para organizar exposiciones y residencias de artistas. Durante la exposición a la que se refiere Krauss las instalaciones de este edificio estaban muy deterioradas ya que este proyecto tiene como objetivo la rehabilitación de espacios abandonados para la realización de exposiciones en Nueva York. Para ver más datos sobre este proyecto visite la página <http://ps1.org/>

8 Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: parte 2” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 230.

9 Citado en Cruz Sánchez, Pedro A., *Daniel Buren*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2006, p. 109.

10 *Ibid.*, p. 107.

En otras piezas cuestiona los límites culturales de la galería articulando el espacio privado y el espacio público a través de sus características líneas verticales sobre papel o lienzo, como en *Dentro y fuera del marco*, una pieza elaborada para la Galería John Weber en Nueva York en 1973, compuesta por 18 telas en rayas negras sobre fondo blanco que colgaban suspendidas por un cable que, a su vez, estaba suspendido de un muro de la galería y salía por la ventana hasta llegar a la fachada del edificio de enfrente. 9 piezas colgaban dentro de la galería y 9 en la calle. Debido a la altura de la sala de exposición, las telas que colgaban en la calle parecían adornos típicos de un carnaval. Esta obra ponía en juego los significados y valores que da el espacio expositivo o “marco” a la obra, pero también mostraba la vulnerabilidad de la misma desposeída de sus referentes legitimadores, al ser expuestas en la calle. Para los transeúntes, estas telas rayadas eran ambiguas ya que carecían de connotaciones o señales que las vinculasen con el mundo del arte.

Para finalizar este apartado me gustaría citar otro ejemplo de la obra de Buren. En 1977 elaboró para el Centre Georges Pompidou el trabajo llamado *Los colores: escultura*. En esta pieza enfatizó aún más “la incapacidad del museo para contener la visión, para convertir su interior en un espacio autónomo que pueda funcionar, al mismo tiempo como lugar de producción y recepción de la mirada artística”¹¹. La obra consistía en colgar en distintos tejados de París 15 telas rayadas de colores (blanco y amarillo, blanco y rojo, etc.). Las azoteas tenían una ubicación específica para dirigir la mirada, a la vez, hacia los monumentos más representativos de esta ciudad. En el edificio del Pompidou, se colocaron telescopios en las terrazas del cuarto y quinto piso que permitían al visitante observar detenidamente las telas que colgaban como banderas por todo París. Si regresamos a las palabras de Buren, “uno no puede ver una pintura sin ver el muro del que está colgada”, en *Los colores: escultura*, uno no podía evitar ver la ciudad y sus monumentos al ver las telas dispuestas por el artista, por lo que esta obra se puede comprender como una crítica a la noción de autonomía de la obra de arte.

Si observamos con detenimiento el recorrido planteado aquí, que va de la obra Prounenraum de El Lissitsky en 1923 hasta esta última obra de Daniel Buren en 1977, reconoceremos que la pintura, al incluir en su práctica los recursos de la transitoriedad, la interactividad, la objetualidad, la tridimensionalidad y el análisis del contexto donde es presentada, se desvía de la pureza característica de la modernidad. Sobre este carácter híbrido e impuro en donde la pintura convive con otros medios dentro de la misma obra hablaremos a continuación.

2. De las relaciones entre el bastidor y el muro a la pintura sin bastidor

Una de las tesis que guían este ensayo es que existe una vertiente pictórica que al reducir sus elementos al mínimo, de manera oculta, velada por otros elementos e incluso despojándose del bastidor, permea en algunas prácticas del arte contemporáneo a las que ya no podemos llamar pintura en el estricto sentido de la palabra. Existen por ejemplo, algunas acciones o piezas de carácter conceptual o procesual en donde la pintura funciona como medio pero sin llevar un protagonismo jerárquico. Dentro de este tipo de obras consideramos importante el trabajo del artista norteamericano Sol Lewitt, que en su serie *Wall drawings* exploró la posibilidad de hacer dibujos o pinturas murales sin que se requiriese la mano del autor. En estas obras, el artista sólo se encargaba de hacer un diagrama en una hoja de papel con las instrucciones para intervenir un muro cualquiera. Con los *Wall Drawings*, Lewitt daba prioridad a la idea por encima de la manufactura y a la vez desacralizaba el culto a la autoría y al carácter objetual de una obra de arte, ya que una de estas piezas puede ser elaborada por los trabajadores del museo y posteriormente desaparecer junto con la exposición de la que forma parte para, posteriormente, ser pintada en un muro al otro lado del mundo.

¹¹ *Ibid.*, p. 92-93.

La serie *Wall Drawings* fue elaborada entre 1969 y 2007, y me remite de manera directa a una obra de Gabriel Orozco hecha en el año 2000 que llevó por nombre Mural Sol. La pintura reproducía un anuncio de la Cerveza Sol en donde aparece el ícono de un sol, que a su vez, es el mismo de la etiqueta de las botellas de cerveza. Este tipo de anuncios murales se encuentran distribuidos por todo el país y son pintados directamente sobre bardas en la calle. El enorme Mural Sol daba la bienvenida a la primera exposición individual de Gabriel Orozco en la Ciudad de México. La ambigüedad de este mural confundía al espectador que no sabía si éste formaba parte de la exposición como obra o como propaganda del patrocinador. En conversación con H. D. Buchloh y Molly Nesbit, Gabriel Orozco reconoce que esta pieza es un híbrido al que podríamos catalogar como un “mural readymade”¹². Esta extraña fusión resulta interesante para nuestra investigación ya que la pintura establece un tipo especial de relación con el contexto específico en donde se presentó. Orozco declara que su interés en esta pieza era activar las relaciones entre el exterior y el interior:

Pensé que era un gran letrero en medio del paisaje y lo hice primero en mi jardín, sólo para disfrutarlo por mi cuenta. Me gusta la idea de este letrero de la calle, de traerlo a un espacio interior, a un espacio privado, sacarlo de contexto, dislocar ese letrero y la escala de la sala en el museo, ver cómo funciona a modo de escultura y cómo funciona para activar un espacio.¹³

Tal y como señala Buchloh en la misma charla, la efectividad de esta pieza depende de su contexto ya que la popularidad de este anuncio en México establecía una conexión inmediata con el público que presenciaba la pieza en la Ciudad de México. Sin embargo, como se pregunta Buchloh, ¿qué reacciones resultarían si este mural fuese pintado en Japón debido a su relación icónica con la bandera de este país? Mural Sol establece nuevos parámetros para lo que entendemos por especificidad de sitio y por readymade, de hecho, muchas de las obras de Orozco se generan a partir de este juego entre objeto y sitio, entre texto y contexto, como en *La DS* que tiene una conexión peculiar con Francia, su país de origen; o como la *Schwalbe* amarilla dentro del contexto histórico alemán. Lo que queremos enfatizar es que en esta pintura mural lo importante no es el color, la composición o lapoliangularidad sino las múltiples posibilidades de significación que tiene este enorme anuncio espectacular de acuerdo al lugar y contexto en donde es presentado. El significado de una obra, en este caso una pintura, no es permanente ni inmutable ya que depende de quién la observa y en dónde es observada.

Otro elemento que me interesa analizar en relación al tipo de pintura que no depende del bastidor es su capacidad para intervenir en el espacio y por ello debemos precisar una noción amplia del concepto de pintura artística, en este sentido, quiero mencionar aquí el trabajo del Dan Flavin, históricamente vinculado más directamente con la escultura que con la pintura. Si bien sus instalaciones tienen una fuerte carga objetual y escultórica, al estar en funcionamiento, es decir encendidas, adquieren cualidades pictóricas por su utilización del color. Toda teoría del color se fundamenta a partir de una distinción entre el color-luz y el color-pigmento, por ello, debemos reconocer que la historia de la pintura gira en torno a un planteamiento sistemático a partir de las relaciones entre ambos. Aún así, la gran tradición de la pintura se ha enfocado principalmente en la aplicación de materia pigmentada sobre un soporte: óleo sobre tabla o acrílico sobre tela, entre otros. En el texto que lleva por nombre *El arte con relación a la arquitectura, La arquitectura con relación al arte*, Dan Graham señala que Dan Flavin pone de relieve la iluminación de las galerías en su obra, un elemento aparentemente neutral en toda exposición. En relación a lo que analizamos en el apartado anterior Graham, a través de la obra de Flavin, examina la transgresión hacia la supuesta imparcialidad del espacio de la galería. Por medio de instalaciones que utilizan tubos de neón con luz blanca y de color, Dan Flavin crea un conjunto de obras situadas que sólo funcionan en el aquí y ahora de la exposición. También, en

12 Benjamin H. D. Buchloh, Molly Nesbit y Gabriel Orozco, “Conversación en la Ciudad de México” en *Textos sobre Gabriel Orozco*, España, Turner, 2005, p. 161-168.

13 *Ibid.*, p. 164.

un eco constructivista hacia la búsqueda de sincronía entre el medio y la situación histórica en que son elaboradas, las obras de Flavin responden a la época en que fueron creadas, ya que una vez que este tipo de lámparas de neón sean descontinuadas del mercado su obra dejará de existir.

Otro aspecto importante de las obras de Flavin es la capacidad para incidir físicamente en la arquitectura y su entorno, ya que como menciona Graham:

Situadas dentro de un grupo de otras pinturas y esculturas, las luces de Flavin disturbaban radicalmente el funcionamiento del otro arte, ya que deja de depender del fondo blanco neutro de las paredes de la galería. La iluminación de fluorescentes afecta a las superficies de los cuadros, destacando o creando sombras que disturbaban sus planos ilusorios¹⁴.

Acerca de las relaciones entre luz y color en el arte contemporáneo también destaca el trabajo del artista danés Olafur Eliasson, quien tiene piezas en donde utiliza luces artificiales para provocar la refracción misma de la luz o para generar el efecto de contraste simultáneo de color en el organismo del espectador. Por ejemplo, en *Beauty* de 1993 Eliasson provoca un arcoíris por medio de una lámpara y un dispersor de agua dentro de un cuarto oscuro. Aquí encontramos un elemento importante dentro de la obra de Eliasson que es la relación activa del espectador en torno a la obra. En *Beauty*, un arcoíris aparece dependiendo de la posición del espectador y en relación al agua y a la luz que éste observa en ese momento, por lo que la obra varía de acuerdo a condiciones específicas de sus elementos y a las variantes desde donde es observada; de ello podemos deducir que dos espectadores que observan esta obra al mismo tiempo, miran una imagen distinta. En esta pieza podemos encontrar elementos tradicionales dentro de las artes visuales, como lo son la luz y el color, pero su utilización va más allá de lo que entendemos por pintura convencional.

Siguiendo con el tipo de obras que utilizan el color pero sin recurrir a los materiales convencionales de la pintura académica, entre 1998 y 2001 Olafur Eliasson elaboró *Green River*. Sin aviso previo el autor vertió una enorme cantidad de pigmento verde en las aguas de algunos ríos que bañan distintas ciudades: Tokio, Los Ángeles y Estocolmo entre otras. El resultado fue la alteración dramática de la apariencia del paisaje ya que a través de pasajes naturales y de su travesía por las ciudades, un enorme caudal de agua verde transitaba bajo la sorpresa de los transeúntes. Más allá de las múltiples lecturas que se pueden hacer de esta pieza, para esta investigación me pareció notable la relación que guarda con la famosa declaración de Frank Stella, cuando afirmaba que estaba interesado en que sus pinturas se mantuviesen en tan buenas condiciones como en la lata. *Green river* puede ser interpretado como una pintura en tránsito continuo, en constante movimiento y con una forma dinámica y cambiante que altera el entorno por donde pasa hasta disolverse lentamente en el mar.

Por último, antes de cerrar este apartado me gustaría mencionar un par de acciones de Francis Alÿs que utilizan la pintura: *The leak* (1995) y *The green line* (2004). Ambas hacen un referente directo al famoso dripping de Pollock; en ambas piezas su autor transita con una lata que va chorreando pintura sobre el pavimento. En la primera, una línea azul es el rastro que Alÿs deja al caminar saliendo de una galería en Sao Paulo. La acción concluye una vez que el contenido de la lata se termina y Francis regresa a la galería a través de un barrio desconocido para él, siguiendo la línea azul que ha dejado el dripping o chorreado que hizo al caminar para, finalmente, colgar la lata vacía sobre un muro de la galería. En *The green line* repite la misma acción pero esta vez con una lata verde de pintura y en un lugar de Jerusalén conocido con el mismo nombre. La línea verde remite a un hecho histórico y político en la historia de Jerusalén ya que entre 1947 y 1948, debido a conflictos con la legión

¹⁴ Dan Graham, *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*, Barcelona, Gustavo Gili, [1979] 2009, p. 9-10.

de Arabia, se trazaron líneas fronterizas por las dos partes (Arabia e Israel)¹⁵. De común acuerdo Moshe Dayan representando a las fuerzas israelíes y Abdullah al-Tal representando a la legión árabe, trazaron sobre un mapa a escala 1:20,000, líneas que dividían política y geográficamente a Jerusalén. Dayan dibujó una línea con un marcador verde y Abdullah una con un marcador rojo. La acción de Alÿs recrea a escala natural y de manera poética parte del dibujo original. Una vez más podemos apreciar aquí que dos obras similares, o en este caso dos acciones, varían de acuerdo al lugar y contexto en que son presentadas o realizadas. En *The leak* el famoso gesto de chorrear pintura de Pollock es utilizado para establecer una relación entre el espacio de la galería y su entorno; en *The green line* el dripping es utilizado como herramienta para hacer una obra de corte político, algo muy distanciado de la famosa *action painting* de Nueva York.

Volviendo a la distinción de las diferencias entre las obras que se centran en las relaciones internas y las que se centran en las relaciones externas de la pintura debemos reconocer que gran parte de los artistas contemporáneos están conscientes de la relatividad en la que se mueve su trabajo y de que ya no es posible concebir al arte como una esfera aislada, independiente, apolítica, atemporal y autónoma.

3. De la pintura sin soporte a la fotografía sin marco

En las siguientes líneas daré un giro, tal vez bastante radical, para buscar las posibles relaciones entre fotografía y contexto, tal y como lo hice anteriormente acerca de las relaciones entre pintura y contexto. Para ello analizaré una obra que elaboré en el año 2012 con apoyo del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo (FOECAH), como parte del proyecto *Casa/Escultura*.



Miguel Ledezma, *Fraccionamiento Flamingos*, 2012. Fotografía del autor.

Si pensamos en obras que plantean relaciones de interacción no convencional entre una fotografía y el lugar en donde es exhibida la lista no es muy larga, sin embargo, la serie de Billboards elaborada a finales del siglo anterior por Pierre Huyghe es paradigmática en la historia del arte más reciente. En 1994 elaboró la primera de estas obras, la cual lleva por título *Chantier Barbès-Rochecouart de 1994*. En esta foto se puede ver a un grupo de personas trabajando en la construcción de una estación del metro en París. Al frente, en primer plano, por arriba de una valla está un espectacular con la foto monumental de los mismos trabajadores pero vistos más de cerca, a nivel de piso. El

15 Cuauhtémoc Medina, *"Fable power" en Francis Alÿs*, Londres, *Phaidon*, 2007, p. 40.

billboard representa, desde un ángulo ligeramente distinto, el mismo lugar y casi la misma escena que se está llevando a cabo en el instante de hacerse la segunda foto.

En realidad, los trabajadores son actores a los cuales Huygue les dio un uniforme e instrucciones para que simularan trabajar. Para la elaboración de esta obra, el artista se introdujo junto con los actores a la construcción de manera clandestina para tomar la foto, posteriormente, la imprimió en gran formato y regresó días después para pegarla ilegalmente en el espacio del espectacular. Es así como se hizo la segunda fotografía, la cual fue impresa como un cartel en técnica Offset. El juego temporal entre presente, pasado y futuro, entre realidad y ficción, así como la elaboración de remakes serían una constante en trabajos posteriores de Huygue, sin embargo, en cuanto al tema que nos interesa, es en la serie de Billboards en donde el autor experimentó con mayor amplitud las relaciones entre imagen fotográfica y sitio específico.

Desde mi punto de vista, la obra Chantier Barbès-Rochechouart es importante porque es distinta a la gran mayoría de fotografías artísticas que se hacen hoy en día. Generalmente, una exposición de fotografía muestra aquello que está ausente en la galería: un instante, una persona, un lugar o un evento entre otras tantas posibilidades. Por lo regular, si una foto es colgada en un muro o en otro su significado queda prácticamente inalterado. Recordemos el par de ejemplos de pintura analizados por Rosalind Krauss al inicio de este ensayo en donde se mencionó la obra de Kelly y la de Pozzi, la primera centrada en las relaciones internas de la pintura y la segunda en las relaciones externas, logrando un engranaje tal, que sacar las pinturas del edificio donde fueron montadas significaría destruir la obra. Si pensamos de manera análoga a los ejemplos pictóricos anteriormente citados, surgen varias cuestiones: ¿Qué otro tipo de relaciones se pueden establecer entre la fotografía y el muro? ¿Qué características tienen las fotografías que no utilizan el soporte convencional del papel? ¿Cómo se ve afectado un lugar por una imagen fotográfica y cómo una imagen se ve afectada por su entorno? Algunas de estas cuestiones han dado sentido a mi trabajo los últimos años.

La obra Fraccionamiento Flamingos forma parte de mi proyecto Casa/Escultura¹⁶ y fue elaborada en el año 2012. Desde mi punto de vista, esta pieza reúne algunas respuestas a esas cuestiones y, a la vez, plantea nuevas preguntas. El primer paso para mi producción artística fue pensar en hacer una imagen que no requiriese marco ni muro para ser colgada, el resultado fue un tipo de obra híbrida, es decir, a medio camino entre la escultura, la instalación y el arte público. Posteriormente, me pareció interesante buscar las relaciones entre la obra y el contexto, entrar y salir del terreno del arte.

¹⁶ Este proyecto fue elaborado gracias al apoyo de la beca FOECAH 2012 en la categoría creadores con trayectoria.



Vista del fraccionamiento Villa de los milagros, Tizayuca, Hidalgo. Fotografía de Miguel Ledezma.

Las obras del proyecto Casa/escultura están conformadas por módulos escultóricos habitables, elaborados, a su vez, con impresiones fotográficas sobre lona o vinyl en gran formato de la imagen de una casa de interés social o de un edificio de condominios por su exterior. La forma y función de cada pieza está determinada de acuerdo al lugar en donde son emplazados los módulos. Si ponemos atención al desarrollo urbano, observaremos que muchos fraccionamientos de casas o departamentos para clase media pasan por alto las condiciones geográficas del terreno en donde son edificados, causando estragos y transgresiones severas al entorno y elevando así la posibilidad de catástrofes. En analogía con el tipo de arte que concibe a la obra como un elemento autónomo y permanente, estos espacios urbanos para clase media son construidos sin contemplar los efectos externos que pueden dañar, obstruir o hacer inhabitables este tipo de hogares.



Balneario Flamingos, Tizayuca, Hidalgo. Fotografía de Miguel Ledezma.

Casa/escultura plantea la elaboración de una serie de obras que se sustentan a partir de una relación consciente de la casa-habitación como obra de arte condicionada por el entorno en donde es emplazada, tomando en cuenta su funcionalidad, desplazamiento, economía, etc. La obra Fraccionamiento Flamingos es un conjunto habitacional desmontable que permite ocupar temporalmente un sitio para, posteriormente desmontarse y desplazarse a un nuevo lugar. Actualmente están a la venta las casas del fraccionamiento Villa de los milagros, un conjunto habitacional en Tizayuca, Hidalgo, a medio camino de la carretera Pachuca-México. Justo enfrente, del otro lado de la carretera, se encuentra ubicado un lugar de esparcimiento: el Balneario Flamingos. Villa de los milagros pone al alcance de familias de clase media el sueño de tener una casa frente al mar, o en su defecto, frente a la alberca. Así, según anuncia el cartel de la entrada al fraccionamiento, el propietario adquiere un inmueble con la “mayor plusvalía”.

El proyecto casa/escultura, a través de la construcción del Fraccionamiento Flamingos, hace aún más accesible la posibilidad de tener una casa con albercas, toboganes y grandes jardines. Emplazados sobre las áreas verdes del balneario, estos módulos escultóricos superan en ubicación y funcionalidad a las casas del fraccionamiento Villa de los milagros, ya que las esculturas habitables ofrecen la cualidad de ser más económicos y de la posibilidad de desplazarse, así, el propietario podrá transportar su casa de verano e instalarla donde guste y por el tiempo que sea necesario. Los días 1 y 2 de septiembre de 2012, los integrantes de la familia Reyes disfrutaron de un agradable fin de semana habitando dos de los tres módulos del Fraccionamiento Flamingos.



Vista de la obra Fraccionamiento Flamingos, Tizayuca, Hidalgo. Fotografía del autor.

Formalmente, esta pieza está conformada por tres esculturas hechas de lona impresa con la imagen y forma de una casa de interés social. Por su exterior es una obra fotográfica tridimensional, quien la observa debe girar alrededor como cuando se mira una escultura exenta; por su interior tiene una estructura tubular que funciona como esqueleto y soporte de la escultura, los colores están limitados a muros blancos y piso y cortinas de color rojo carmín. Los módulos tienen una medida aproximada de 120 centímetros de alto por 120 de ancho y 200 centímetros de profundidad, lo cual permite que en su interior puedan dormir dos personas. Los tres módulos fueron dispuestos uno junto a otro, del mismo modo en que se construye una casa junto a otra. En este sentido, Fraccionamiento Flamingos, señala una relación formal entre la escultura modular y repetitiva de las esculturas minimalistas y la estructura modular y repetitiva de la arquitectura de las colonias y fraccionamientos para clase media.

La imagen de tres pequeñas casas en el interior del fraccionamiento generaba una tensión con las casas del fraccionamiento de enfrente. Aquí, la imagen fotográfica funcionaba como una presencia que modifica el entorno. Esta obra desarrolla vínculos entre fotografía, escultura y arquitectura, además la forma, material y duración del emplazamiento de la obra están determinados por el sitio, y por las condiciones de rentabilidad de un espacio en el interior del balneario.



Vista interior de un módulo de Fraccionamiento Flamingos. Fotografía del autor.

De forma paralela a la situación generada en el Balneario Flamingos en septiembre de 2012, esta pieza plantea la posibilidad de seguir un trayecto, un desplazamiento simbólico que va del balneario hacia la galería a través de la exposición del registro fotográfico, dibujos, maquetas y las mismas tiendas de campaña o módulos escultóricos. La tensión dialéctica entre Site y Nonsite planteada por Robert Smithson influye en el desarrollo de este tipo de obras. Aquí concluye la explicación de mi propuesta de fotografía contextual. Considero que, ya sea en fotografía, en pintura o en cualquier otro medio, la obra no puede funcionar como algo autónomo ya que, como mencioné anteriormente, todo depende de dónde se presenta y de quién o quiénes la observan o interactúan con ella.



Miguel Ledezma, Fraccionamiento Flamingos, 2012. Fotografía del autor.

Bibliografía

- Alÿs, Francis, Medina, Cuauhtémoc, *et. al.*, *Francis Alÿs*. Londres, *Phaidon*, 2007.
- Barikin, Amelia, *Parallel presents: The art of Pierre Huygue*. Londres, The MIT press, 2012.
- Bishop, Claire, *Participation*. China, Whitechapel Gallery, 2009.
- Buskirk, Martha, *The contingent object of contemporary art*. Londres. The MIT press, 2005.
- Cruz Sánchez, Pedro A., *Daniel Buren*. San Sebastián, Editorial Nerea, 2006.
- Doherty, Claire, *Situation*. China, Whitechapel Gallery, 2006.
- Graham, Dan, *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- Grynsztejn, Madeleine, *Take your time. Olafur Eliasson*. San Francisco, Thames & Hudson, 2007
- H.D. Buchloh, Benjamin, *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal, 2004.
- H.D. Buchloh, Benjamin, Nesbit, Molly, *et. al.*, *Textos sobre Gabriel Orozco*. España, Turner, 2005.
- Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Sudenburg, Erika (coord.), *Space, site, intervention. Situating installation art*. Minnesota, University of Minnesota, 2000.

**II. Pasajeros con destino... Xalapa 19° 31' 35" N, 96° 55' 25" W,
Montreal 45° 30' 0" N, 73° 40' 0" W,
Pachuca de Soto 20° 7' 12" N, 98° 44' 9" W,
México, Distrito Federal 19° 29' 52" N, 99° 7' 37" W**

Alicia Arizpe, Verónica Ramírez y Tania de la Cruz

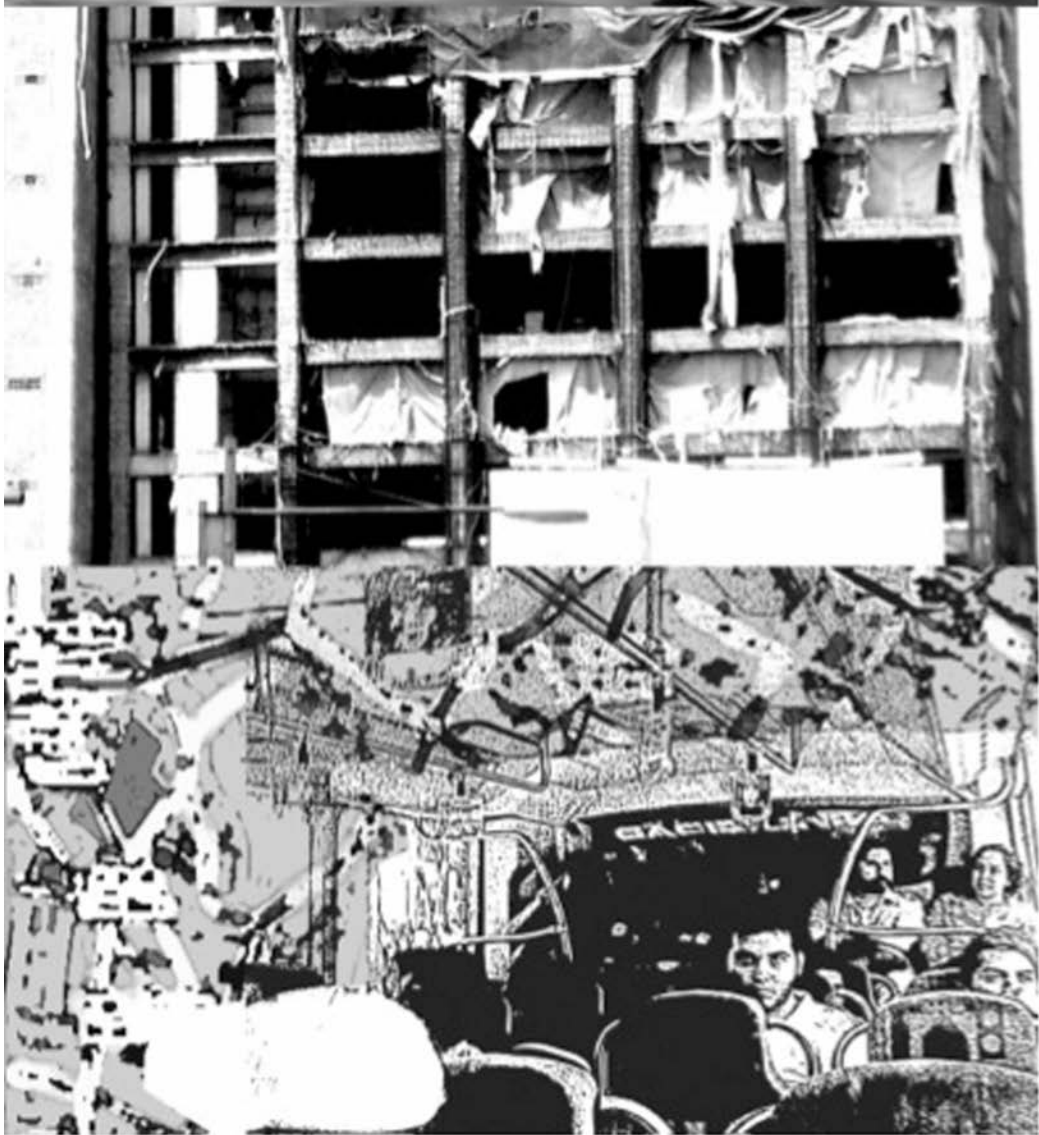
El pasado septiembre de 2011 se presentó la muestra Pasajeros con destino..... Xalapa 19° 31' 35" N, 96° 55' 25" W / Montreal 45° 30' 0" N, 73° 40' 0" W / Pachuca de Soto 20° 7' 12" N, 98° 44' 9" W / México, Distrito Federal 19° 29' 52" N, 99° 7' 37" W en el Museo Peatonal de Xalapa, espacio expositivo conformado por las rejas del Museo de Antropología de Xalapa, que configura un entorno artístico que permite a los transeúntes identificarse con los sitios mostrados y con la acción de recorrer un espacio más allá de la referencia de lo cotidiano al desplazarse acompañado por un mosaico de imágenes.

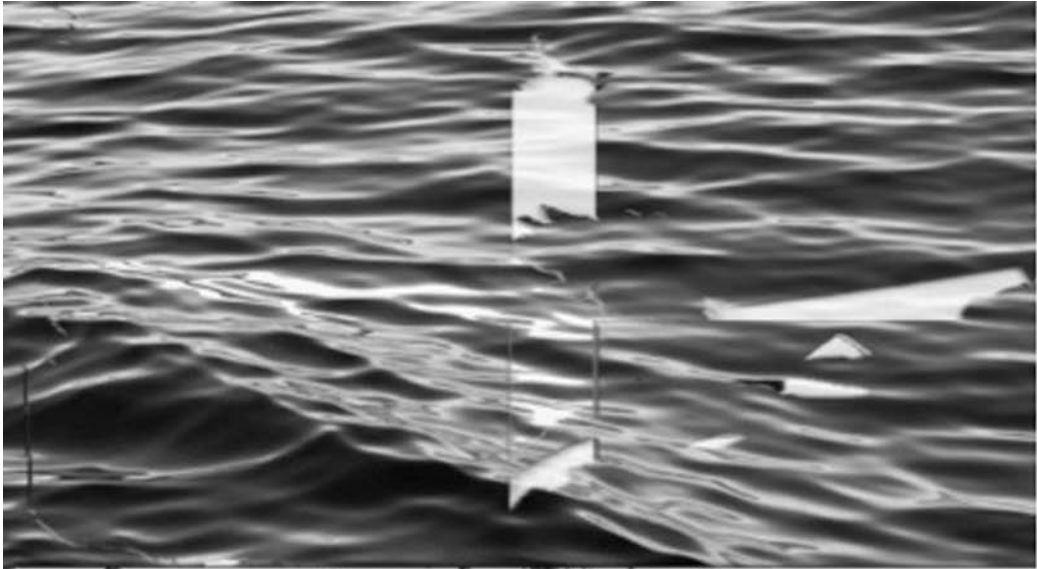
El título de la exhibición corresponde a las coordenadas geográficas desde donde trabajaron cada una de las artistas participantes: Tania de la Cruz, Montreal, Canadá; Verónica Ramírez, Pachuca de Soto, México; y Alicia Arizpe, Distrito Federal, México.

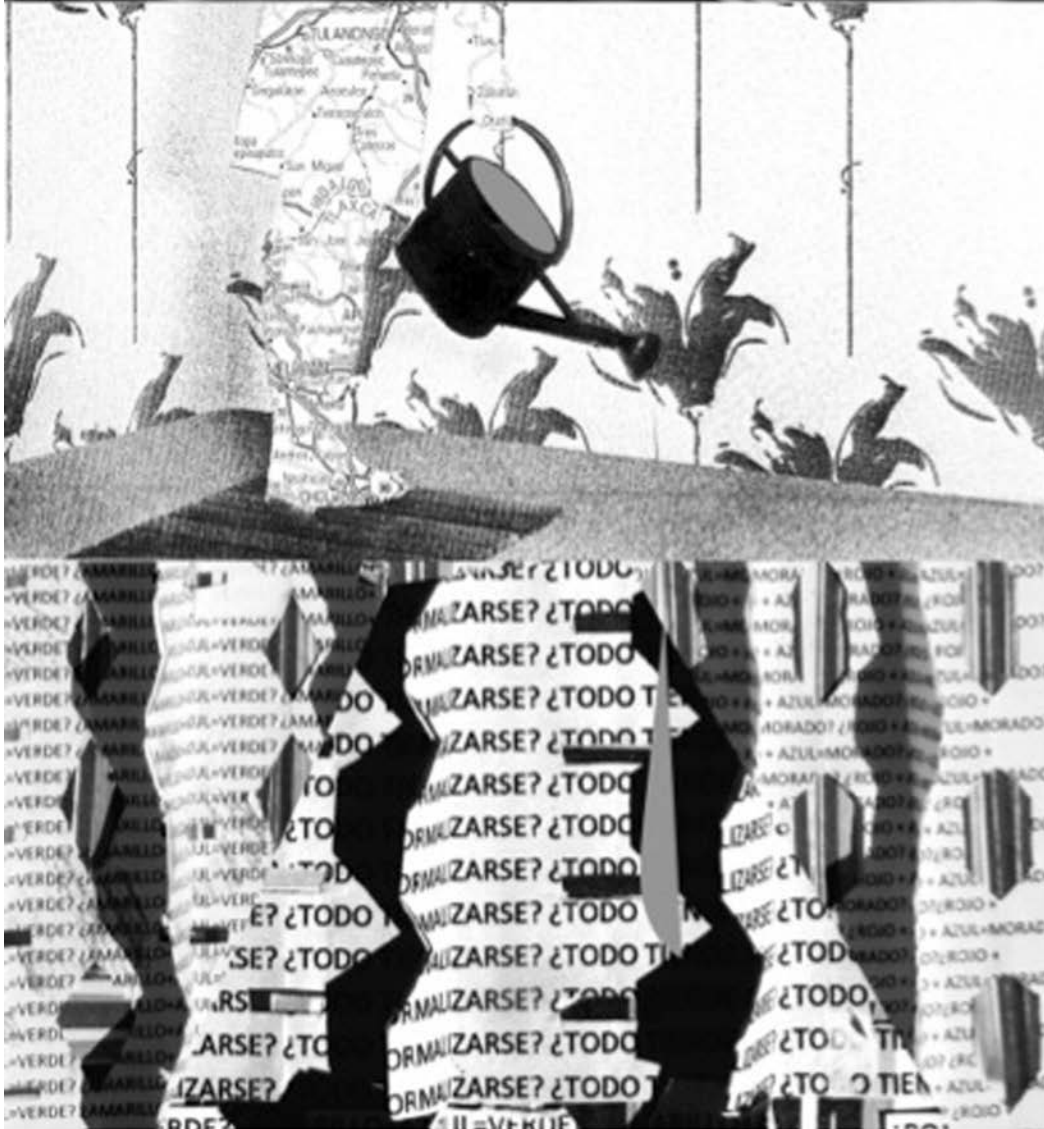
El tema del conjunto se basa en una reflexión desde las diversas perspectivas de cada una de las artistas, en torno al trayecto imaginario que cada una de ellas tendría que llevar a cabo, desde su ciudad de residencia, hasta la ciudad de Xalapa. Estas rutas ficticias se integraron por diversidad de imágenes, citas, referencias (cuentos, viajes) cuyo soporte fueron los 60 paneles de 1.80 m. de alto por 1.10 m. de ancho, que constituyen el Museo Peatonal de Xalapa.

El trabajo individual de las artistas presentado en conjunto, genera un carácter compositivo aleatorio de resultados impredecibles, casualidades sorprendentes y discursos visuales no lineales, al tiempo que produce un diálogo geodinámico entre los procesos creativos a partir de lo hecho a mano y lo elaborado con tecnologías digitales.

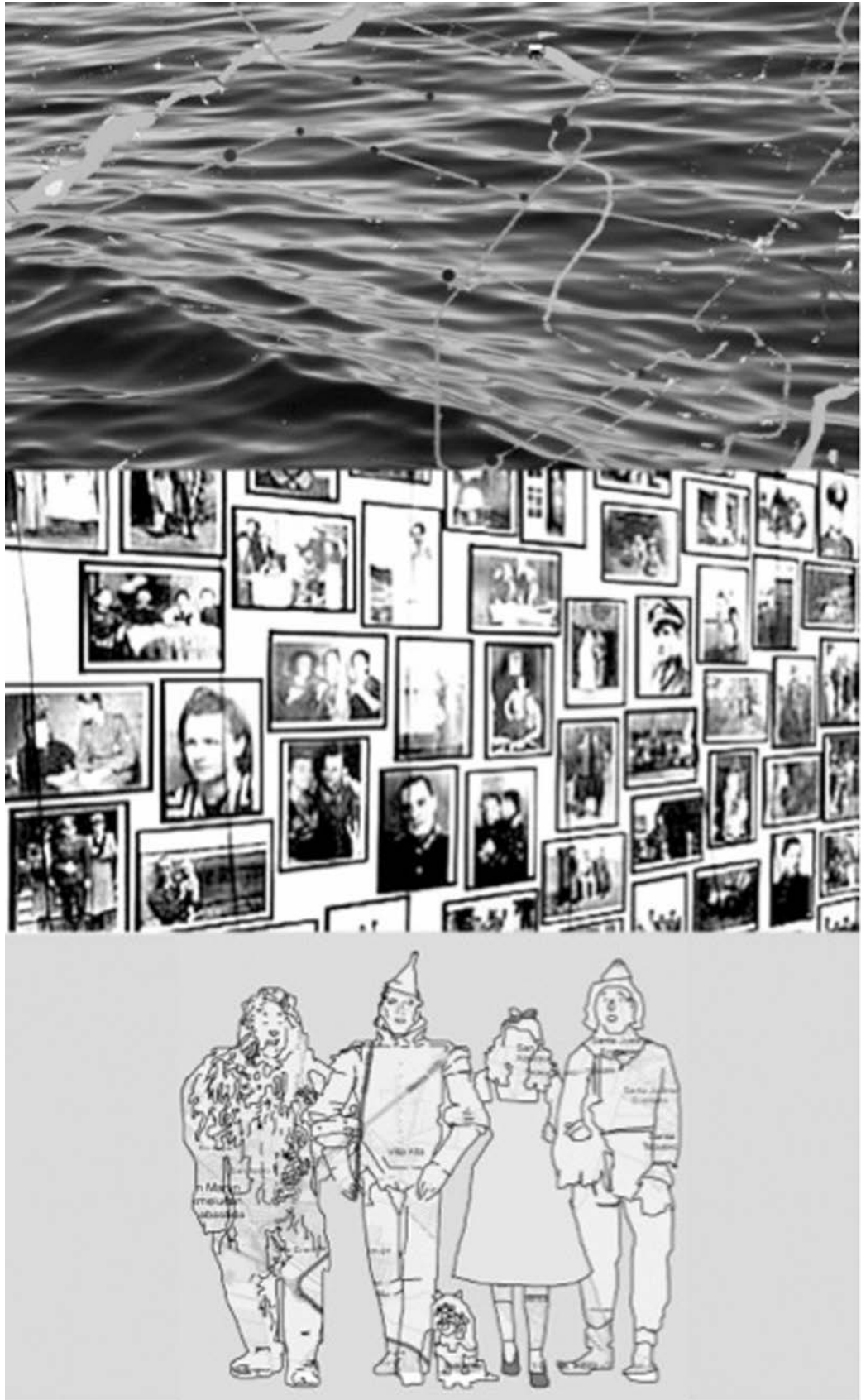
El objetivo de esta publicación es proporcionar al lector una impresión general de la mencionada muestra, a través de una selección de 18 de las 60 imágenes y documentar una parte del trabajo artístico que se realiza desde los talleres de la Licenciatura en Artes Visuales de nuestra universidad en colaboración con artistas radicadas en otras latitudes: Alicia Arizpe y Verónica Ramírez/ México, Tania de la Cruz/ Montreal.

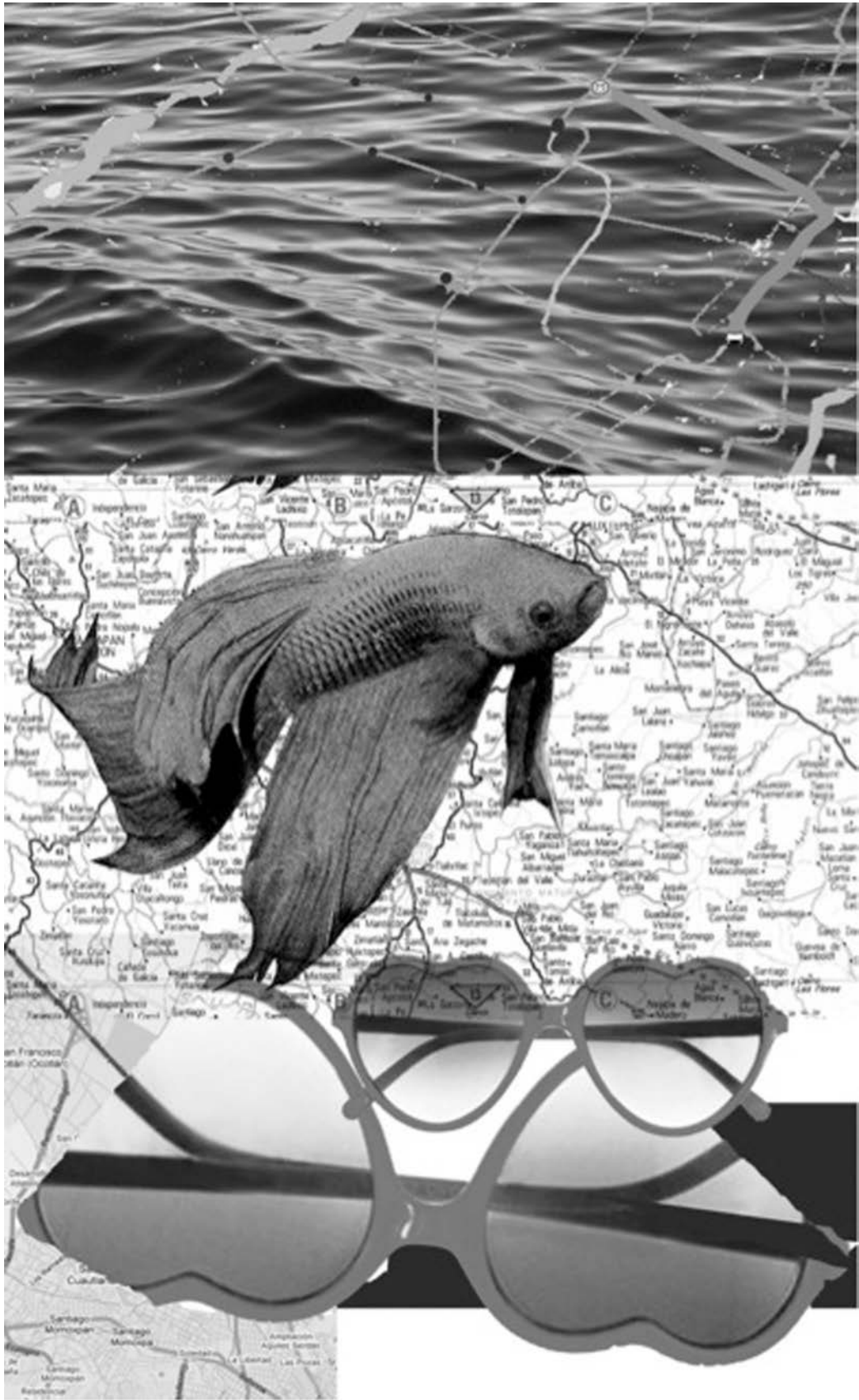


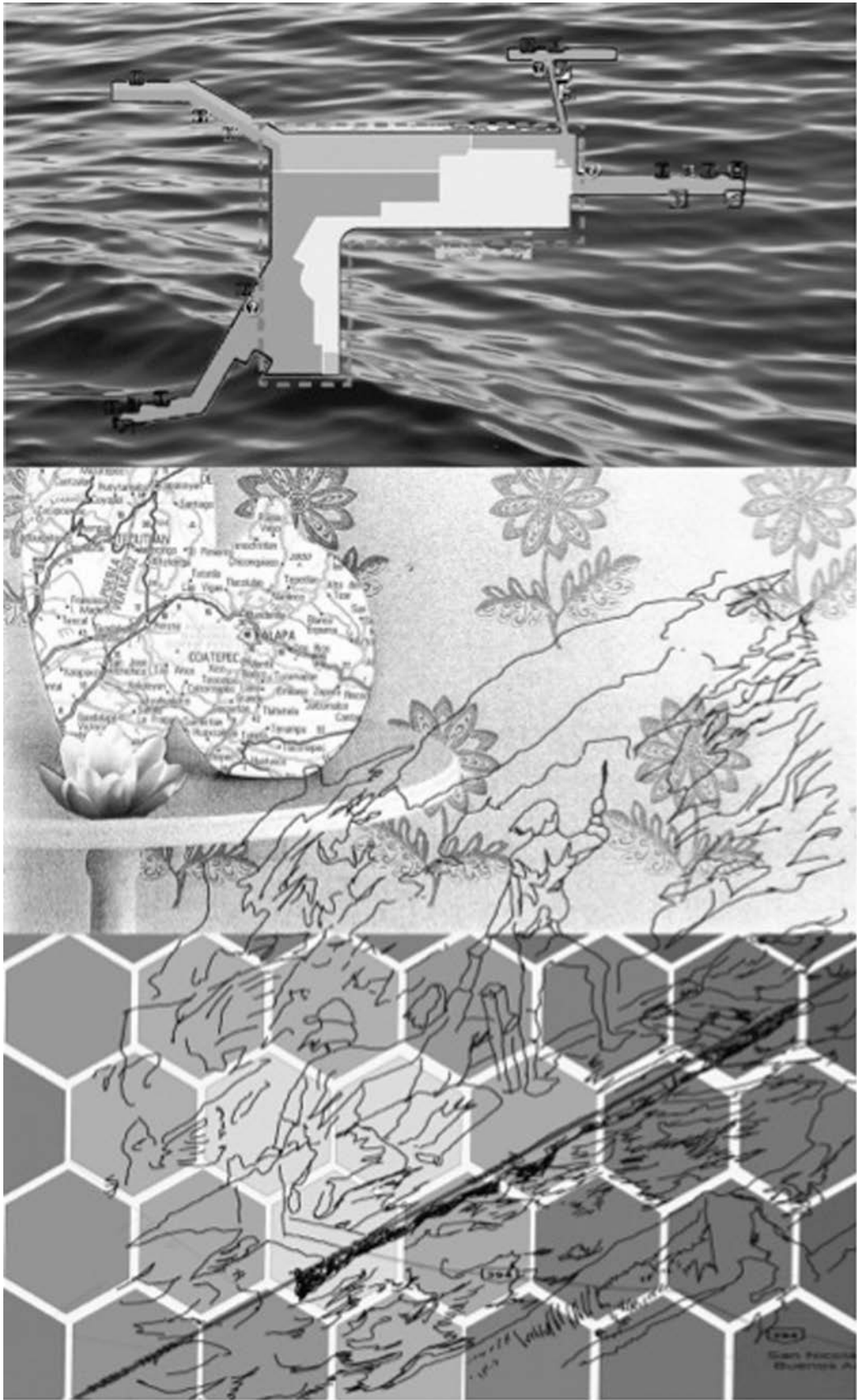


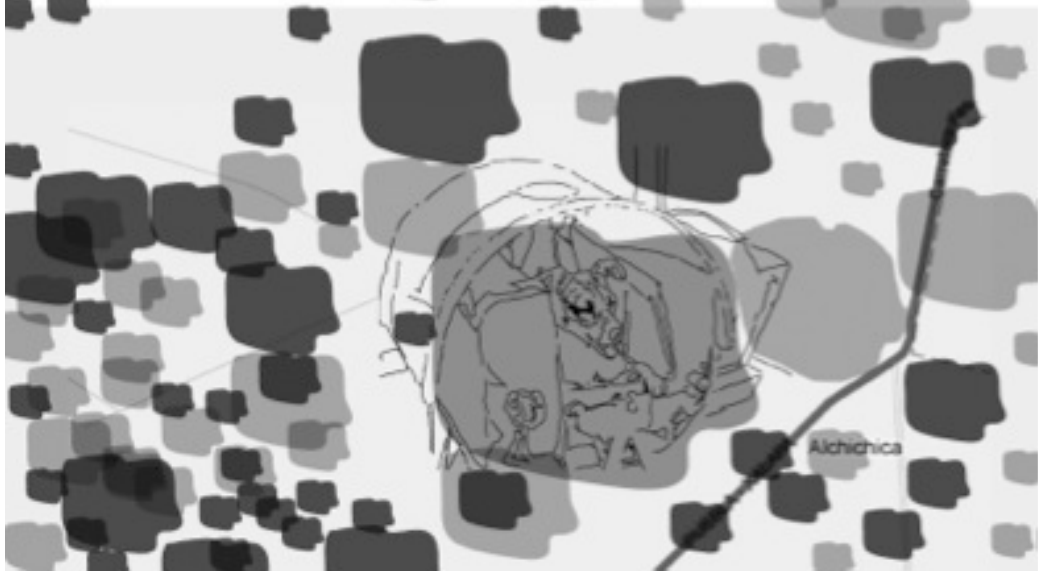
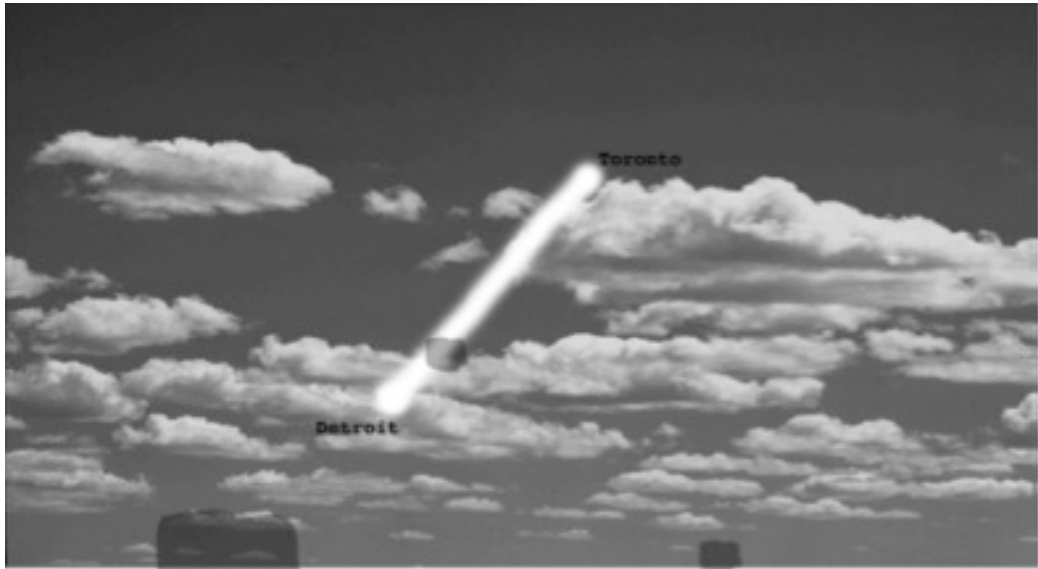


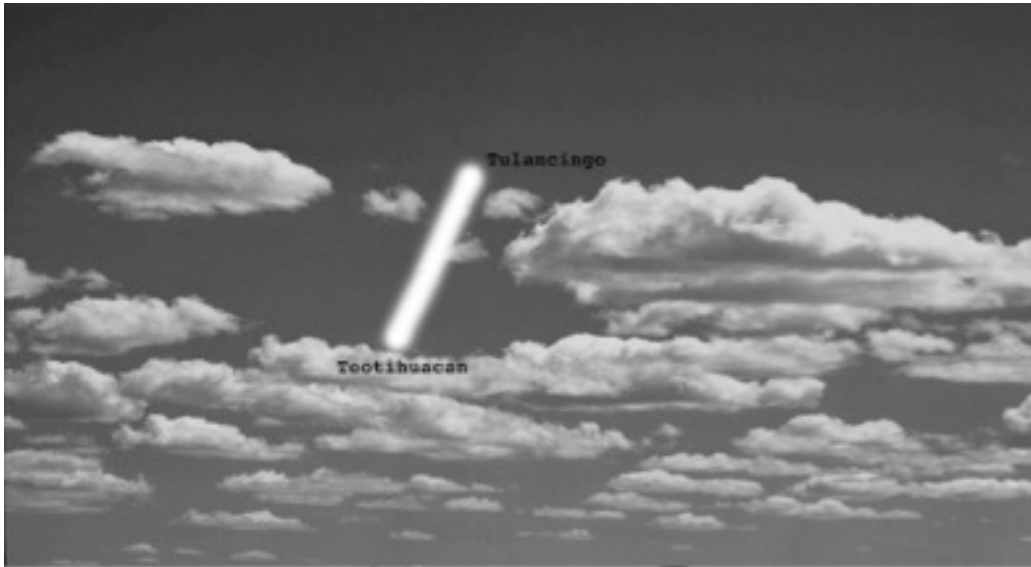


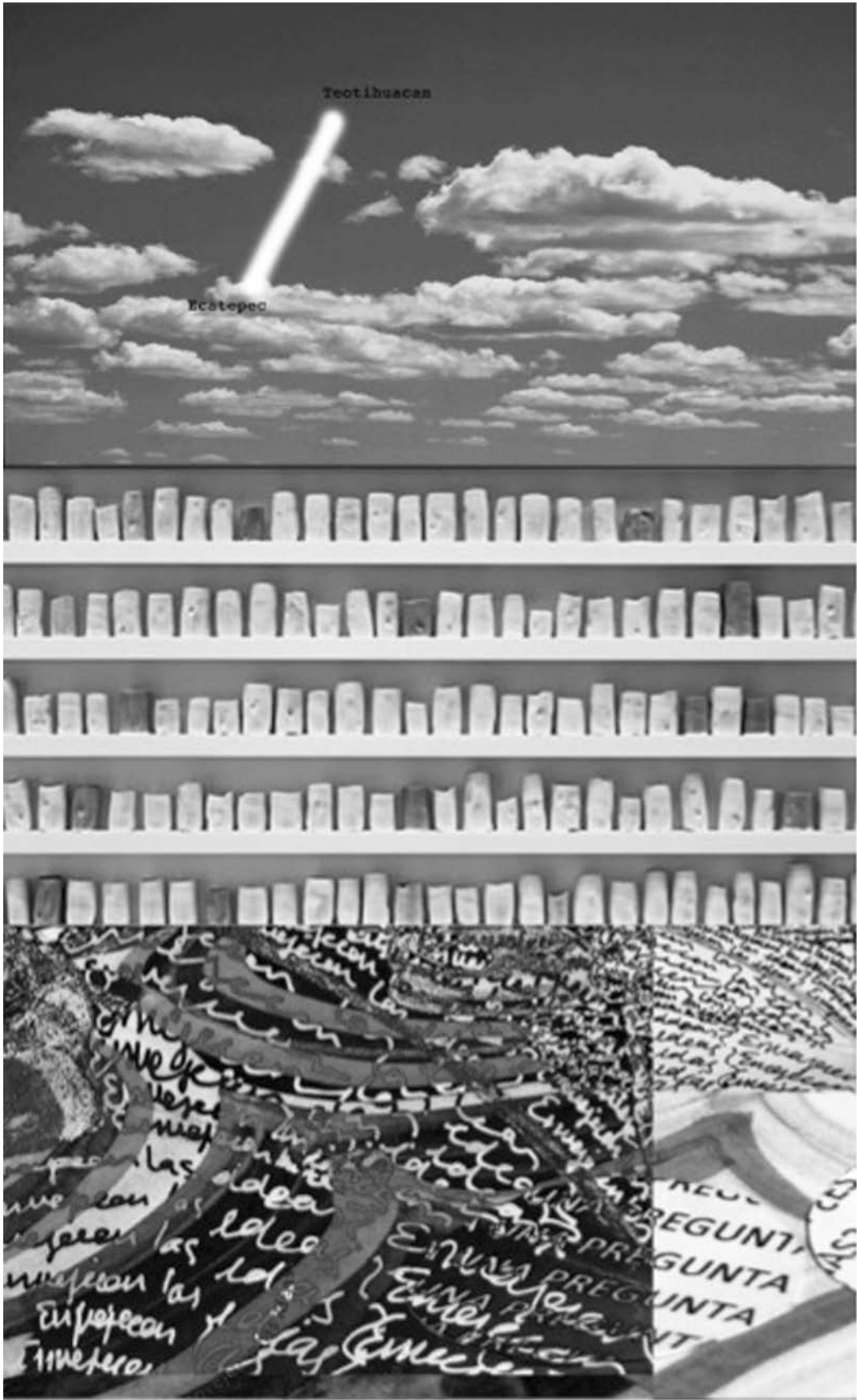




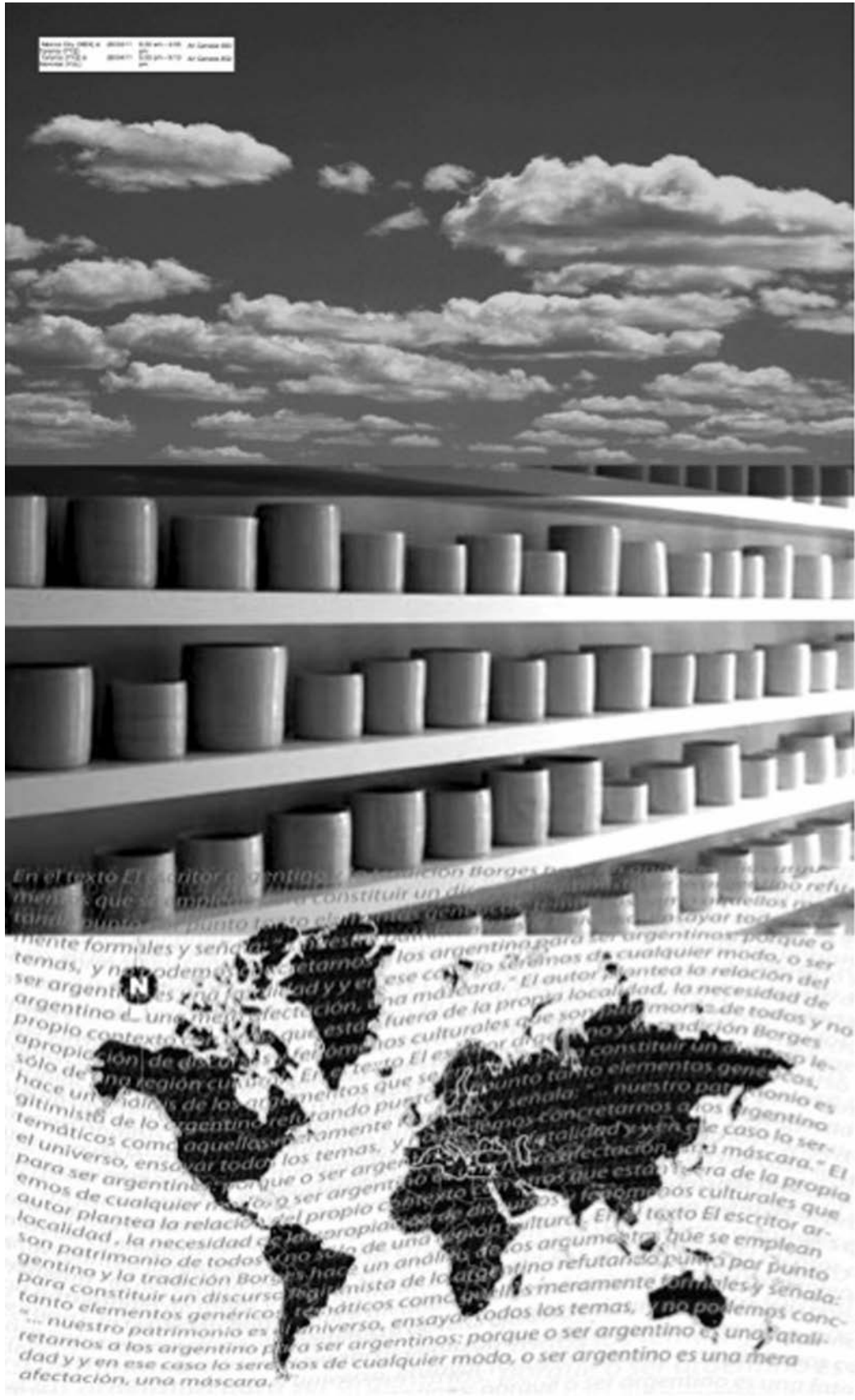


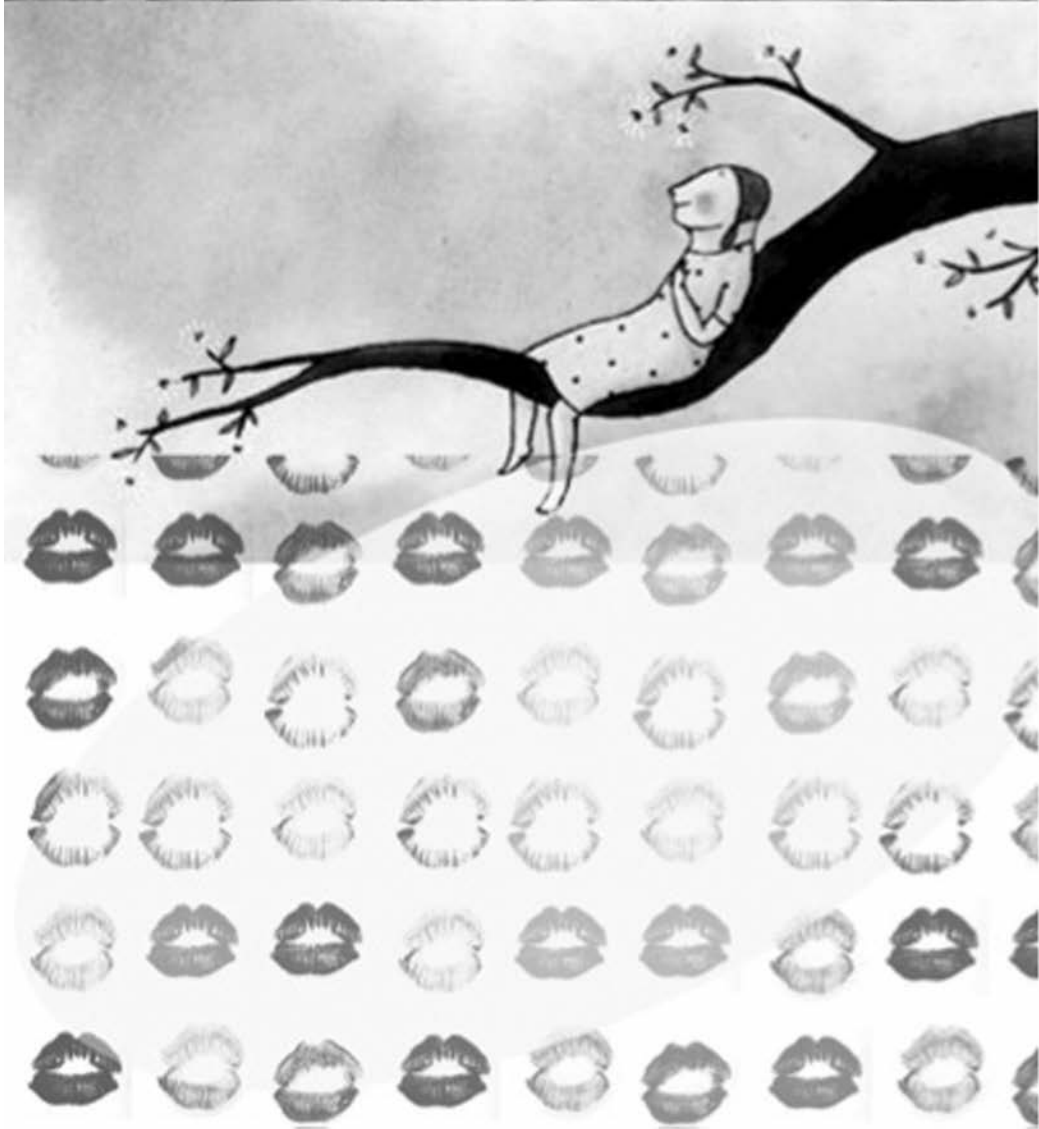
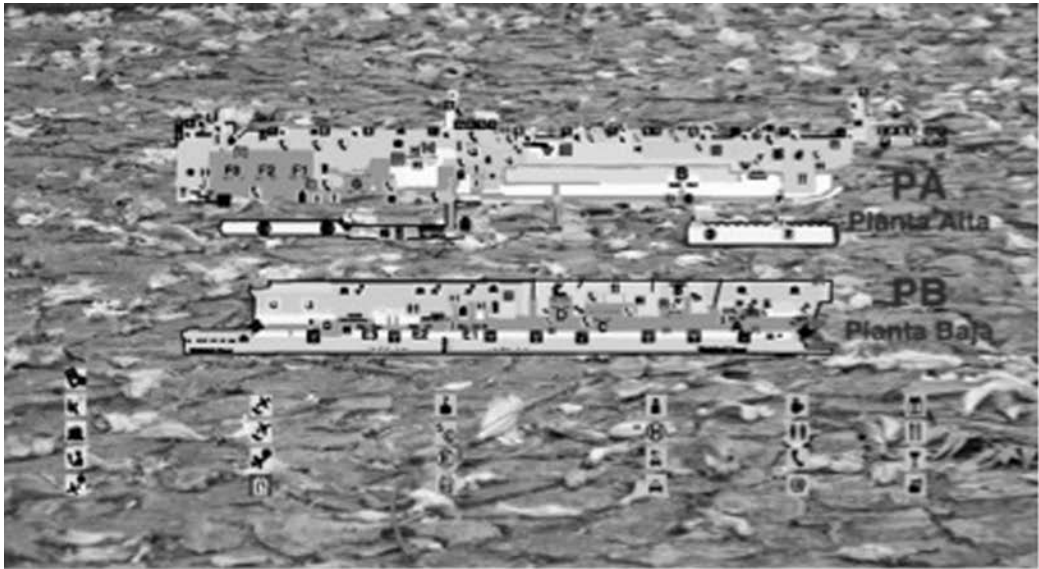






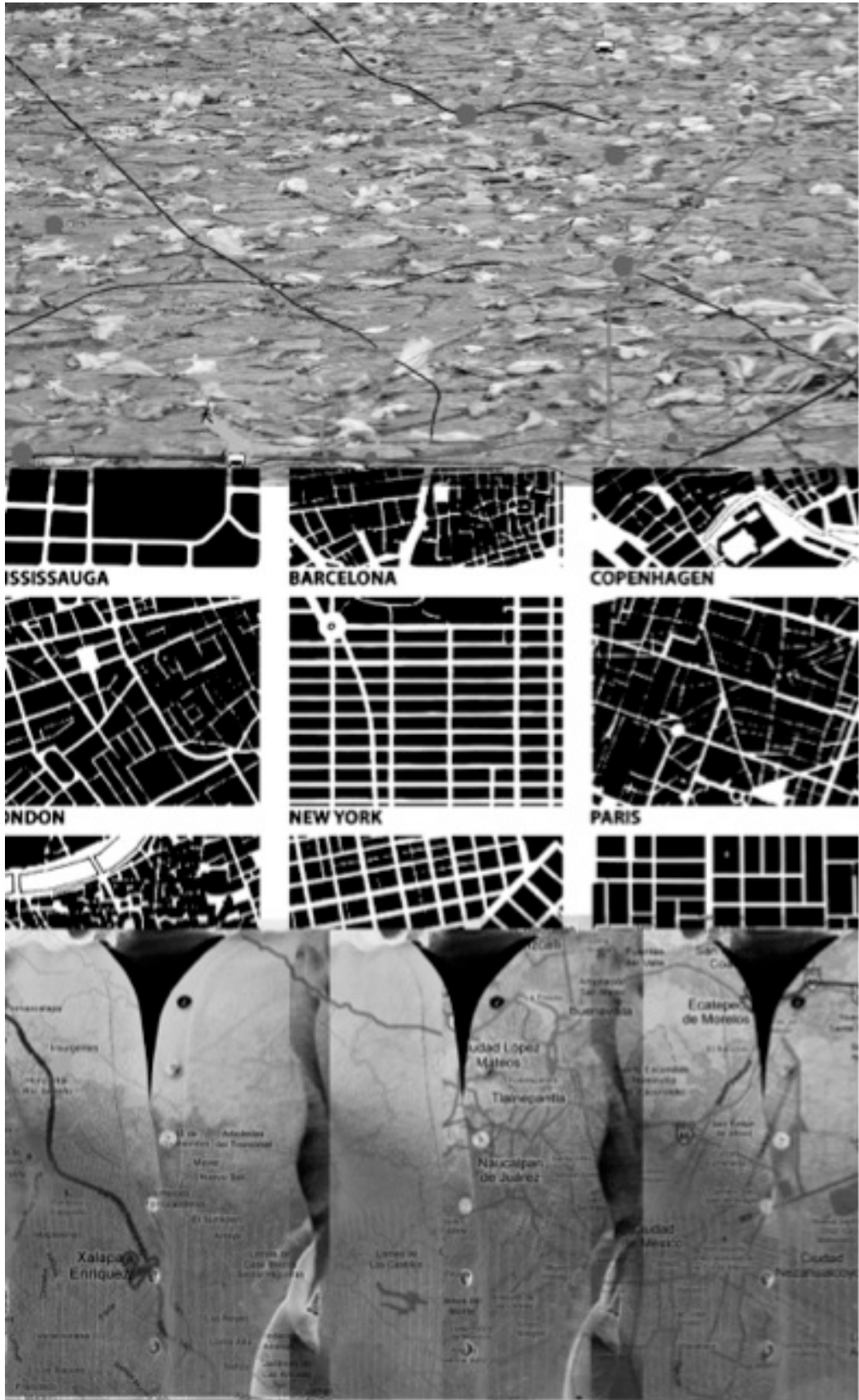
ISSN 0014-1801
ISSN 0014-1801
ISSN 0014-1801

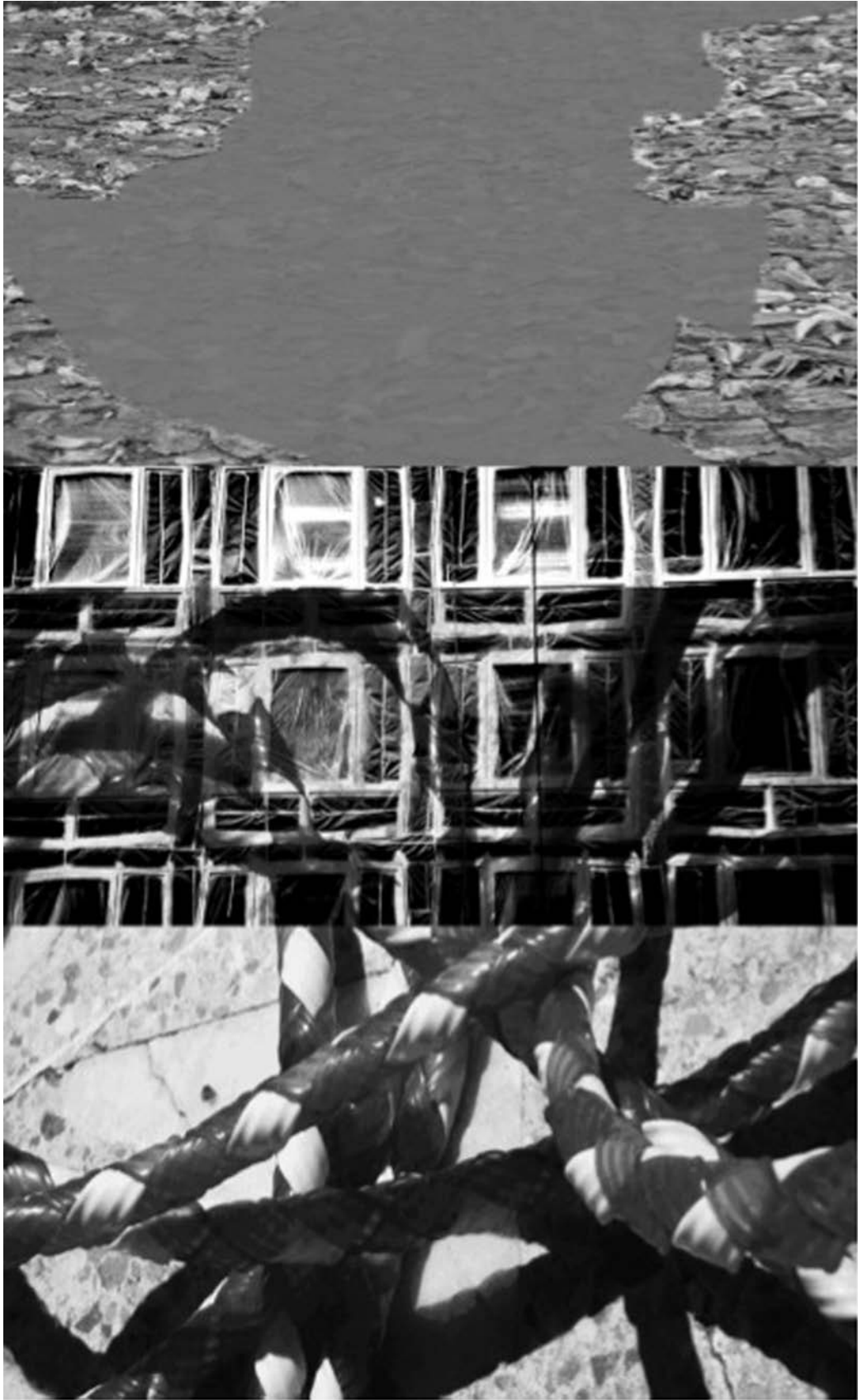


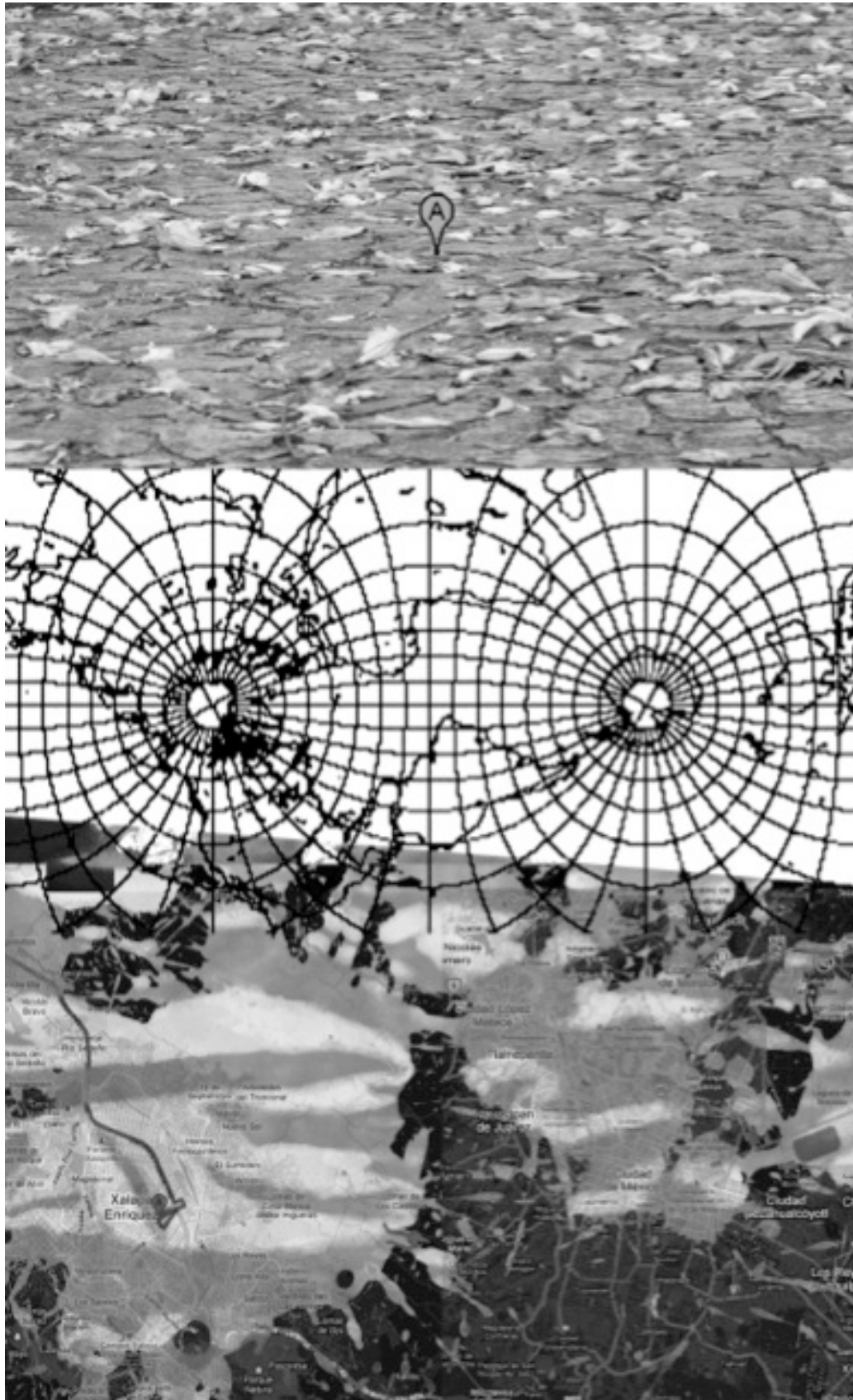












III. Notas sobre Pieter Vreedeplein

Eric Reyes-Lamothe

En Octubre del 2008 realicé una residencia en la ciudad de Tilburg, al sur de Holanda, invitado por la Fundament Foundation. Dicha residencia tenía como pretexto hacer un proyecto de arte público para una plaza pública de reciente construcción cerca del centro de la ciudad, Pieter Vreedeplein. El proyecto podía o no ser materializado, lo que lo convertía más bien en un proyecto ficticio. A partir de estos lineamientos, durante 5 semanas tuve la oportunidad de hacer una investigación sobre lo que significan las plazas públicas y sobre las diferentes maneras de concebirlas y usarlas en Holanda y en México.

La investigación se expuso en la Galería Kunstpodium al final de la residencia como un texto traducido al inglés que se colocó en una mesa cerca de una serie de videos y de impresiones digitales provenientes de la libreta de apuntes desde donde se fueron armando los textos. El proyecto final consistió en la propuesta de hacer una instalación de video en un estacionamiento público que se encuentra debajo de la plaza. Aunque este fue el “resultado final” de un trabajo en el estudio, en realidad no era la obra más importante. Quizás lo más valioso fueron los apuntes que realicé en una pequeña libreta de notas.

Lo que presento aquí es una revisión de esos textos, junto con algunas de las imágenes que se recopilaron durante la residencia. La simbiosis entre la investigación y la obra es parte medular del concepto con el que trabajé en la residencia, por ello es ciertamente una conclusión el hecho de poder incluir ambas en un libro, quizás el formato más adecuado para este fin. Lo que propongo es que la teoría es una práctica artística per se. Por eso es que las imágenes de los textos de la libreta de apuntes se establecen como obras propiamente.

La investigación está inspirada en El proyecto de los Pasajes de Walter Benjamín, por lo que los temas no se abordan de manera lineal, sino que se distribuyen como notas que se van acumulando para conformar una idea en conjunto. Con esto propongo una forma “líquida” de presentar los temas de investigación, una estructura que incluye a la poesía como forma de conocimiento.

Algunos de los temas que se abordaron son: el concepto de las plazas públicas, las marcas que deja el tránsito, el comercio portátil y la muerte de la bicicleta. Este último medio de transporte, por cierto, es parte del orgullo holandés y un elemento que usé para tocar el tema de la familia en el video titulado bici_luz001. En las notas se proponen una serie de ejercicios, algunos de los cuales no se llevaron a cabo, por lo que quedan como una invitación abierta para realizarlas.

Las Notas sobre Pieter Vreedeplein son un texto que antecede a un proyecto de investigación más amplio en el que investigo al automóvil como espacio de sitio específico.



bici_luz001

Plazas y poder

Pieter Vreedeplein tiene una forma triangular. De hecho, son dos Plazas, una más pequeña que la otra. Ambas tienen formas similares.

Vreedeplein puede considerarse un lugar comercial.

Es parcial pensar en la Plaza sin considerar:

- Los atajos usados para acortar distancias
- El uso de las áreas comerciales
- El interés en la Plaza que tienen las compañías de Bienes Raíces

En muchos casos, los edificios que rodean a la Plazas en México albergan a las instituciones que gobiernan ese espacio. Por ejemplo, los edificios del Zócalo de la Ciudad de México todavía son usados por los Gobiernos Federales y Municipales. Además, están los edificios comerciales y la Catedral. Todos estos edificios fueron construidos durante la época de la Colonia. Son representaciones físicas del poder.

En la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco es donde se llevó a cabo la masacre de los estudiantes el dos de Octubre de 1968. La Plaza fue llamada así a partir del concepto del Arquitecto Mario Pani, quien construyó el complejo familiar durante los años 50s con la idea de generar un espacio donde pudieran convivir monumentos coloniales y prehispánicos con edificios modernos habitables, rodeados por jardines. Pani, alumno de Le Corbusier, había construido en Tlatelolco uno de los más eficientes proyectos habitacionales de la Ciudad de México.

Paradójicamente, fue el propio diseño del espacio lo que impidió un posible escape para las personas que se encontraban protestando, ya que la Plaza se encuentra entre los edificios, y las avenidas grandes no están cerca. Su diseño modernista tiene mecanismos de vigilancia para poder controlar a las multitudes.

La propia arquitectura de la plaza fue la causante de la masacre. Como lo menciona Rubén Gallo: “Había pocas entradas al complejo y solo unos pocos espacios públicos designados como tales. Una serie de puentes permitió a los guardias rápida y eficientemente cortar los accesos a los edificios. Durante la manifestación estudiantil del 2 de octubre de 1968, estos elementos típicos

del modernismo transformaron a Tlatelolco en una trampa mortal. Cuando se hicieron los primeros disparos, la policía cerró las puertas y los estudiantes estaban atrapados [...] en un panóptico modernista, donde podían ser observados desde casi cualquier punto del complejo.” (Gallo, 2007)

Después de 1968 – y de un terremoto devastador que colapsó muchos edificios del complejo habitacional- la Plaza de las Tres Culturas se convirtió en un lugar mítico para la identidad de los Mexicanos.

Estacionamiento

El estacionamiento es un lugar para mantener quieto lo que está hecho para el movimiento.

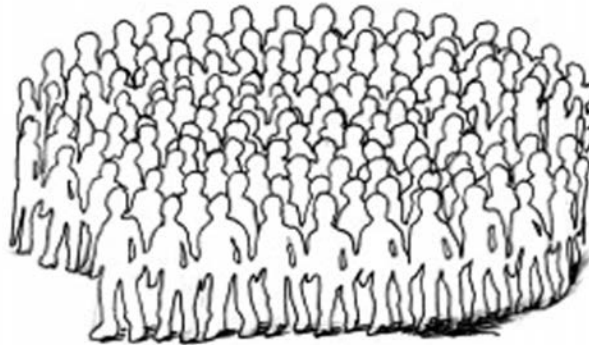
Tiene un carácter ambiguo, ya que es público y privado al mismo tiempo. Es un espacio de tránsito.

El estacionamiento en Pieter Vreedeplein tiene una predisposición para ser multimedia, está cubierto de cámaras de vigilancia y bocinas, así como de luces LED que cambian de color constantemente.

¿Es posible llevar a cabo una protesta dentro del espacio público-privado?

Las columnas dentro del estacionamiento evocan a la Mezquita de Córdoba.

Propuesta: Una exposición dentro del estacionamiento, con piezas prestadas del Museo De Pont.¹⁷



Eric Reyes, Protesta Portátil.

Multitud y protesta

“Una manifestación es una exploración de la ciudad, una exhibición del poder numérico, una competencia amistosa entre Escuelas y Facultades por un número récord de asistencia, una práctica política expresada con un teatro de masas.”

(Monsivais, 2008)

¿Existe una máquina, como un micrófono, que pueda ser utilizado por las multitudes para expresarse?

¹⁷ El Museo de Pont, llamado así en honor del empresario J.H. de Pont (1915-1987), fue abierto al público en 1988 en Tilburg. Establecido en lo que fuera una fábrica textil, cuenta con salas en las que se expone arte contemporáneo de su colección iniciada en 1992.

Históricamente, la Democracia no ha sido un medio para ello. La voz de la multitud no se escucha en una votación general. La circunstancia le da a los ciudadanos algunas opciones para escoger, pero no es un método preciso para escuchar lo que necesita.

Sin embargo, existen textos sobre la inteligencia de las masas (Rheingold, 2002). Si son inteligentes, primero se les debería permitir expresarse por sus propios medios.

Las protestas han sido particularmente útiles para expresar las necesidades de la multitud. Sin embargo, algunos sectores de la sociedad están ausentes, quizás debido al miedo a la represión, como puede ser el caso de los migrantes en las Ciudades Globales. (Sassen, 1998)

El Internet tampoco es un vehículo para la comunicación de las multitudes. No todo el mundo tiene los conocimientos básicos para usar la tecnología, y muchas personas en los países en desarrollo ni siquiera tienen acceso a la red.

Hasta ahora, la voz de la multitud no ha sido escuchada con toda su capacidad.

Peatones y ciclistas

El grupo más grande que cruza Vreedeplein está constituido por personas en bicicleta.

Hay trayectos bien definidos que la gente usa para moverse a través de la Plaza. Evidentemente no existe ningún trazo que los indique.

Tráfico en Tilburg: la mitad de la calle pertenece al ciclista. La otra mitad es para los autos.

Debe de haber un monumento a la bicicleta.

Espacio, tránsito y marcas

¿Cómo es que la gente que se mueve a través del espacio lo define?

La gente construye el espacio.

Una persona puede llenar por completo el espacio de la Plaza con su masa corporal, en diferentes tiempos.

Dos personas pueden ocupar el mismo espacio, en diferentes tiempos.

“Yo estuve aquí, pero ahora ya no soy el mismo”.

Ejercicio: Decir hola a mi ser futuro.



Pieter Vreedeplein

Una persona que se mueve a través de la Plaza construye el espacio. Él o ella lo definen. Pensando en los escritos de Manuel de Landa acerca de la biomasa, el flujo de la gente a través del tiempo y el espacio en mil años.

El espacio puede ser determinado por lo que está en tránsito a través de él:

“A lo largo de milenios, lo que importa es el flujo de la biomasa a través de cadenas alimenticias, así como el flujo de genes a través de generaciones, y no los cuerpos y las especies que emergen de estos flujos. Nuestros lenguajes pueden ser vistos también a través del tiempo como desaceleraciones o aglomeraciones en un flujo de normas que dan lugar a una multitud de diferentes estructuras. Y en un punto similar puede aplicarse a nuestras instituciones, que pueden también ser consideradas como endurecimientos transitorios en los flujos de dinero, rutinas y prestigio y, si han adquirido un edificio permanente que las albergue, en los flujos minerales de los que derivan los materiales de construcción”. (De Landa, 2000)

El tránsito en el espacio se describe al moverse a través de él. El tránsito supone la ruta que se sigue, pero también es una masa producida por el que se mueve, al ocupar el espacio en diferentes tiempos, como en las fotografías de Muybridge y de Étienne-Jules Marey. Este último pintaba puntos y líneas en la cabeza, brazos y piernas de una persona que caminaba. A través de la cronofotografía, Marey lograba hacer un diagrama del movimiento humano que no podía ser observado a simple vista (Ferrier & Le Pichon, 1999). Los dibujos que realizaba pueden ser observados como una escultura frontal, un frontispicio esculpido en un espacio-tiempo. Los objetos en movimiento ocupan el espacio y lo llenan, saturándolo de su presencia a través del tiempo. La sumatoria de lo presencial de un objeto en movimiento en un espacio determinado crea una escultura virtual, solo aparente gracias a la cronofotografía y a las imágenes digitales.

Vreedeplein es un espacio de consumo.

Ríos de gente. Flujo de gente. En el río de gente no se pierde la identidad.

¿Es posible marcar la ruta del que cruza la plaza, en el suelo o en el aire?

¿Es posible obligar al que atraviesa la plaza a cambiar la dirección que lleva?

Quizás con el uso de ciertas barreras que se emplean durante los períodos de construcción.

Observé a dos personas en la Plaza que estaban caminando por la misma ruta, en un punto interponiéndose uno al otro al quedar cara a cara. Se daba un discurso corporal entre ellos, como una danza inesperada.

Propuesta: Hacer una parodia del tráfico de autos: un “trébol” como los de las autopistas, en este caso usado para las bicicletas que atraviesan Vreedeplein. El problema aquí es que los puentes y los caminos irían directamente a la entrada de las tiendas situados a los lados de la plaza

Plainvrees¹⁸

Agorafobia: Miedo extremo e irracional por los lugares concurridos o los espacios públicos cerrados. (Apple, 2005-2009)

Literalmente significa miedo al mercado.

La traducción literal del griego no es exacta. La característica que define a la agorafobia es la ansiedad de estar en lugares que implican dificultad para escapar de ellos. La persona que padece agorafobia siente ansiedad en ambientes que no le son familiares o donde él o ella tiene poco control.

Las causas incluyen muchedumbres, espacios abiertos o viajar solo, aunque sea por distancias cortas.

Agora: [En griego antiguo] Un espacio público abierto para asambleas y mercados.

¹⁸ En holandés *Agorafobia*

La unidad monetaria usada en Israel, En Hebreo significa monedita.

A una persona Agorafílica le encantará hacer el amor en lugares públicos, bajo el excitante riesgo de ser sorprendida por alguien.¹⁹

Comercio portátil

El vendedor ambulante encarna la victoria del peatón sobre las calles que fueron usadas por el automóvil. De hecho, este es un problema vigente en algunas de las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México.

El vendedor ambulante lleva equipaje como lo hace el viajero.

Business-Flaneur.

El que vende en medio de los embotellamientos aprovecha el movimiento lento de las multitudes en autos.

Labor portátil: En las calles de México es común ver personas que usan bicicletas adaptadas para ser afiladores de cuchillos.

Un tráiler es un vehículo sin motor jalado por otro con motor. Generalmente el término se refiere a aquellos vehículos empleados para transportar bienes y materiales. En algunos casos, también se les llama tráilers a los vehículos para vacacionar y a las casas móviles.

Remolcar es el proceso de jalar utilizando una cadena, cable, barra o cualquier otra forma de atadura. Comúnmente, el remolque se hace con vehículos para carretera. Pero también los barcos, tractores o personas pueden remolcar carga.

Animales

Hoy no había más de cinco palomas en la plaza.

Plantas

A la mitad de la plaza hay una florería que acorta las dimensiones del lugar. Según Walter Benjamin, Haussmann amplió las avenidas de París en el siglo XIX para evitar barricadas. En Vreedeplein sucede lo contrario, al haber un obstáculo – la florería - que divide el espacio con el fin de evitar a las aglomeraciones multitudinarias.

“El verdadero objetivo de los proyectos de Haussmann era proteger a la ciudad contra una guerra civil. Él quería que en todo momento fuera imposible erigir barricadas en París. Con el mismo fin, Louis Philippe había introducido el pavimento de madera. De todos modos, las barricadas jugaron un rol en la Revolución de Febrero. Engels estudia las tácticas de la lucha con barricadas. Haussmann busca neutralizar estas tácticas en dos frentes. Al ampliar las calles se vuelve imposible erigir barricadas, y las nuevas calles ofrecen la ruta más corta entre las barracas y los barrios de los trabajadores. Nuestros contemporáneos bautizaron la operación como embellecimiento estratégico.” (Benjamín, 2002)

He visto Peyote detrás de los aparadores.

La fatiga y el dormir

No me importan las guerras

ni el hambre

las tormentas de nieve

o el juego de ajedrez

No me importan los niños

¹⁹ <http://www.clicsexe.fr/dico/Agoraphilie>

la buena música
las ofertas de viaje
ni la amistad
Sólo quiero dormir²⁰

El espacio que usan los autos para estacionarse es similar al tamaño de una cama matrimonial.

Aparadores

Ejercicio: Alterar la función comercial del espacio en Vreedeplein. Las obras de arte no deberían estar afuera, en la plaza, más bien quisiera que estuvieran dentro de las tiendas, con artistas invitados a apropiarse del espacio comercial.

Los vendedores deberían estar afuera, en un mercado al aire libre, mientras que los espacios de las tiendas departamentales deberían ser usados como espacios de exhibición.

Entonces, la persona que va a través del espacio abierto o interior en Vreedeplein debería de cambiar su percepción del lugar, ya que la función del espacio ha cambiado.

Las tiendas departamentales se han apropiado de los atributos de los espacios de exhibición: las luces, los estantes, la música. Todo el ambiente está hecho para mostrar productos. Hay una selección (curatorial) de los productos exhibidos, así como categorías que dividen y separan los espacios por los que camina el cliente.

El aparador es un escenario.

Existen muchas obra de arte –especialmente algunos tipos de instalaciones que he visto en Estados Unidos- que pueden funcionar como “arte de aparadores”. Da la impresión de que fueron inspirados en los aparadores de los centros comerciales.

Propuesta: En un homenaje al personaje histórico Pieter Vreede, la Plaza podría ser usada para las votaciones (Pieter Vreede fue uno de los promotores del voto en Holanda)

Notas-acciones

- Permitir que la muchedumbre haga marcas en el suelo: polvo de cemento; arena blanca; agua (el término marca de agua puede ser usado en este caso en referencia a este tipo de marcas)
- Pósters: Comunicación con el que va a través de la plaza. Es un medio para conectar las posibilidades de una acción y el espacio que va a ser usado como un escenario.
- Hacer una coreografía usando bicicletas. La plaza vacía. Ocho ciclistas llegan y se estacionan en círculo.
- Tomar fotografías de mi bicicleta junto a los monumentos de Tilburg.
- Usar barricadas para cambiar el flujo de los ríos de gente.
- Almohada-Barricadas.
- Un objeto escultórico temporal construido con gente y bicicletas.
- Invitar a gente que trabaja en la plaza a participar con un obra de arte.

²⁰ Libreta de notas personales, Madrid. Mayo del 2007.



Libreta de apuntes

Cámara-bicicleta



Ejercicio: Grabar en video el recorrido en bicicleta desde el estudio a Vreedeplein, usando una cámara de video ajustada a la parte trasera de la bicicleta. La cámara grabará el espacio que se va. Las cosas escapan. Al mismo tiempo será posible observar con detalle a los ciclistas que van cerca de mí.

Incluir sonido con una voz narrando una historia.

Ejercicio: Carta-paseo: Yendo a Vreedeplein desde mi estudio, mientras una voz que lee las cartas que envío. De regreso, las respuestas. Aquí, el uso del espacio y el tiempo corresponde no sólo a Vreedeplein como ambiente, sino también como un espacio perceptual. El tiempo que me toma llegar a la Plaza Pieter Vreedeplein desde el estudio, por ejemplo, representa una relación personal con el espacio público.

De acuerdo a Bertrand Russell “Los preceptos del hombre le son privados: lo que yo veo nadie más lo ve-... Certo, otros escuchan y ven algo muy parecido a lo que yo escucho y veo, si es que están correctamente situados; pero siempre hay diferencias. Los sonidos son menos audibles a

mayor distancia; los objetos cambian su apariencia visual de acuerdo a las leyes de la perspectiva. Entonces es imposible para dos personas al mismo tiempo tener exactamente los mismos preceptos. Por consecuencia el espacio de los preceptos, como los preceptos, debe ser privado; existen tantos espacios perceptuales como personas que perciben. Mi precepto de una mesa está fuera del precepto de mi cabeza, en mi espacio perceptual; pero no prosigue que está afuera de mi cabeza como un objeto físico en el espacio físico. El espacio físico es público y neutral; en este espacio todos mis preceptos están en mi cabeza, aún la más distante estrella así como la veo. Los espacios físicos y perceptuales tienen relaciones, pero no son idénticos.” (Russell, 1927)

Grabé: Al vecino, con su esposa e hijos detrás de mí, diciendo hola a la cámara de video que llevaba detrás de mi bicicleta, sin que yo me percatara.

Dos hombres peleando.

Ejercicio: Otra versión sería ir en bicicleta con una cámara y llevando una máscara, para obligar a las personas a observarme. De alguna manera me siento observado cuando voy en bicicleta, aún cuando la cámara es parcialmente visible. Tony Labatt²¹ me dijo una vez que, un migrante en los Estados Unidos, nunca deja de ser el “espantoso otro” (scary other). En este sentido, sería suficiente solo con llevar un turbante mientras voy en bicicleta con la cámara. La idea de la reflexión del otro sería ficticia, ya que no soy Musulmán.

Mei²² me hizo observar que me gusta pasear en bicicleta alrededor de las cinco de la tarde, cuando la mayoría de las tiendas están cerrando, y las muchedumbres son pequeñas. Me gusta la sensación de la gente preparándose para descansar.

Spinoza

Baruch Spinoza usaba un anillo inscrito con la palabra Caute (con cautela).

La muerte de la bicicleta

Dos bicicletas unidas por la parte delantera o trasera pueden funcionar como analogía de la muerte de la bicicleta, la negación del movimiento.

Encontré bicicletas oxidándose en los canales de Ámsterdam.



²¹ Tony Labatt es un artista cubano-americano que vive y trabaja en San Francisco

²² Nyok Mei Wong es una artista que vive y trabaja en Malasia, con quien mantuve comunicación a través de Skype durante la residencia en Tilburg.

Desarrollando una propuesta para una intervención pública ficticia en Pieter Vreedeplein

- ¿Es visible?
- ¿Es pública?
- ¿Es mínima?
- ¿Es material?
- ¿Ya está hecha?
- ¿Está en tránsito?
- ¿Es monumental?
- ¿Es contradictoria?
- ¿Anda en bicicleta?
- ¿Importa la distancia?
- ¿Es una muchedumbre?
- ¿Aporta algo al espacio?
- ¿Se usan los aparadores?
- ¿Tiene la forma de un libro?
- ¿Está en venta en las tiendas?
- ¿Está asociado con Pieter Vreede?
- ¿Está realizada en el estacionamiento?
- ¿Es el tiempo un elemento importante?
- ¿Incluye a la gente que va por la Plaza?
- ¿Es una intervención pública en Internet?
- ¿Participan las personas que trabajan en las tiendas?
- ¿Es interesante para la gente que va a través del espacio?
- ¿Está construida con la gente que va a través del espacio?
- ¿Están invitadas a participar las personas que trabajan en el espacio?

Bibliografía

- Van Eindhoven, J., & Van der Heijden, R. (2007). *Tilburg in de jaren '60*. Tilburg, Netherlands: Uitgeverij Nieuwland.
- Apple. (2005-2009). *New Oxford American Dictionary*.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. (H. Eiland, & K. Mc Laughlin, Trans.) Harvard: The Belknap Press of Harvard University Press.
- De Landa, M. (2000). *A thousand years of Nonlinear History*. New York: Swerve Editions.
- Ferrier, & Le Pichon. (1999). *Art of the 20th Century*. Turin: Éditions du Chêne.
- Gallo, R. (2007). The Mexican Pentagon: Adventures in Collectivism during the 1970s. In B. Timson, & G. Sholette, *Collectivism After modernism*. Minneapolis: University of Minesotta Press.
- Monsivais, C. (2008, 10 02). *Suplemento especial*. Retrieved 10 02, 2008, from a Jornada: <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/02/2.html>
- Sassen, S. (1998). *Globalization and Its Discontents: Essays on the New Mobility of People and Money*. New York: The New Press.
- Russell, B. (1927). *Chapter XIII Physical and Perceptual Space*. Retrieved 10 5, 2008, from Quotes from Bertrand Russell: <http://sharp.bu.edu/~slehar/quotes/russell.html>
- Rheingold, H. (2002). *Smart mobs*. Cambridge: Basic Books.

IV. Murales en “no lugares”: construcción colectiva de murales con ensamblaje

Jesús Rodríguez Arévalo

El siguiente ensayo es una descripción de la realización de una obra de ensamblaje-mural, interviniendo un espacio que considero que puede ser un “no lugar”.

Esta descripción se desarrollará de una manera antropológica en base a los conceptos del libro de Marc Augé, “Los no lugares, espacios del anonimato”.

Marc Augé se refiere a un “no-lugar” cuando alude a los lugares de transitoriedad cotidianos a los cuales no les damos suficiente importancia o no son tan relevantes para considerarlos como “lugares”.

Casi el único rasgo de estos espacios es la transitoriedad intensa, caso de una autopista, un supermercado, aeropuerto u hotel. El autor menciona que la esencia de estos no lugares se produce cuando la comunicación se vuelve artificial ya que no hay significación de identidad, ni rasgos de personalización. El concepto de no lugar ya había aparecido en términos similares en obras de los filósofos franceses Maurice Merleau Ponty y Michel de Certeau, pero es hasta la aparición del libro de Augé hace veinte años cuando se populariza y toma cartas de naturalización y vigencia en el lenguaje sobre la sobremodernidad.

Se procederá en este escrito primeramente a relatar y describir tres intervenciones plásticas realizadas en distintos espacios considerados no lugares por el autor de este ensayo. En un segundo término se analizarán las condiciones físicas y características de “no lugar” que posee un espacio específico del Instituto de Artes de la UAEH el cual se ha elegido para proponer un mural ensamble. La descripción de la propuesta plástica hipotética forma parte del cometido de este escrito, no así la realización como tal; ésta, forma por sí misma, motivo para un escrito aparte en el que se pudieran analizar las causas, efectos e improvisaciones que se darán en la construcción de la obra y su proceso antropológico y artístico.

Me resulta significativo el concepto que tiene Marc Augé de un etnólogo, al que se refiere como: “es aquel que se encuentra en alguna parte y que describe lo que observa o lo que oye en ese mismo momento. El etnólogo es contemporáneo de la enunciación y del enunciador.”²³

Siguiendo esta definición, me ubicaré como un observador, que interactúa con un espacio específico y lo interviene plásticamente, observando las relaciones que se crean entre los espectadores, los realizadores del mural, y la obra misma.

La obra en cuestión está abierta a temáticas diversas y se encuentra en un sitio específico el cual es un conjunto de vigas de un techo y una esquina con dos muros cortos, que se ubican en un pasillo poco transitado del Instituto de Artes de la UAEH.

La intencionalidad de este ensamblaje la fundamento en dos aspectos de creación plástica:

1. Es una conjunción visual de objetos re-encontrados, re-contextualizados en un soporte diferente al muro, al bastidor o a la escultura tradicional, este soporte es un techo con vigería de madera.

²³ Augé Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2001, p.128.

2. Se pretende intervenir de diferentes modos el espacio institucional utilizando mensajes, objetos, asociaciones simbólicas y módulos geométricos y viñetas, el tipo de intervención depende de los creadores del mural que serán todos los integrantes del instituto de artes que respondan a una invitación escrita ex profesa.

Este concepto parte de la observación antropológica que propone Marc Augé acerca de la sobremodernidad, este autor en el libro que se analiza, cita a Levi Strauss el cual ha dicho respecto a ese tema:

“que el mundo moderno se presta a la observación etnológica, con la sola condición de poder aislar en él unidades de observación que nuestros métodos de observación sean capaces de manejar”.²⁴

En base a la afirmación anterior, se considera que la acción plástica que se propone para la construcción del mural, puede partir de la premisa siguiente: el hecho de que una norma sea respetada o no, que pueda ser eventualmente eludida o trasgredida no tiene nada que ver con la consideración de todas sus implicaciones lógicas, las cuales constituyen un verdadero objeto de investigación.

El mural en el plafón de viguería y la esquina que nadie transita, y su dinámica de trasgresión y ensamblaje, están basados en el comentario que hace Augé respecto a los lugares antropológicos, ya que la intención de este escrito, es hacer un esfuerzo por encontrar o recrear un “no lugar” dentro de un sitio conocido.

El comentario que hace Augé respecto a la observación etnológica me parece de gran interés para el tema de este escrito, porque están relacionados los fenómenos sociales que ocurren en un mural tradicional y en el espacio antropológico al que se refiere respecto a la relación de los otros (entendidos los otros como la comunidad académica del lugar donde se construirá la obra).

El autor lo hace notorio cuando menciona que “Cualquiera que sea el nivel en que se aplique la investigación antropológica, siempre tiene por objeto la interpretación que otros hacen de la categoría del otro, en los diferentes niveles en los que se sitúan su lugar y su necesidad: la etnia, la tribu, la aldea, el linaje o cualquier otro medio de agrupación.”²⁵

Respecto a esa mirada antropológica, se hará un análisis después de concluida la acción plástica utilizando el método que describe Augé y que desglosa en tres niveles:

1. Tiempo: uso y percepción que tenemos de él
2. El fin de los grandes relatos
3. La aceleración de la historia

Estos niveles se desarrollarán con la acción plástica de ubicar objetos pegados en el techo que tengan una significación de tiempo e historia, que es la temática general sobre la que se desarrollará la secuencialidad de pegoteo de imágenes lineal. A ese respecto, el autor menciona el factor de la “superabundancia de acontecimientos”, que no pueden ser plenamente apreciados más que por la superabundancia de la información de la que disponemos.

En relación a la intencionalidad de trasgresión de la entidad institucional utilizando mensajes, objetos, asociaciones simbólicas y módulos geométricos y viñetas, se pretende saturar al máximo el espacio disponible; esta sobresaturación obedece a la congruencia que describe el autor en las figuras de exceso de la sobremodernidad, y la justificación del tema de trasgredir, que es aplicar los signos e imágenes de “una crisis de sentido” la cual ejemplifica el autor como “las decepciones de todos

²⁴ *idem.*

²⁵ *Idem.*

los desengañados de la Tierra, desengañados del socialismo, del liberalismo, del poscomunismo”²⁶; En el caso concreto de la instalación, somos todos los desengañados por el sistema político actual.

Como un antecedente de este mural se tiene la experiencia en intervenciones de público transeúnte sobre un mural transportable ubicado en una plaza pública de la Ciudad de La Plata en Argentina en 2009.

Este mural se denominó “Quien se pone la camiseta” fue realizado por Jesús Rodríguez Arévalo y Cesar Blancas Ramírez, con intervención espontánea de la gente, la técnica utilizada fue Acrílico sobre madera y sus dimensiones fueron 5x3 m.

En esta oportunidad se pudo constatar el proceso de mitificación de un no lugar. Con símbolos de todo tipo, inclusive palabras o frases, la gente interviene un espacio vacío de identidad por un momento, es decir un “no lugar” y con la acción plástica se transforma en un lugar mitificado. En este mural se pretendía inducir al público en general con una estrategia que en este caso fue una camiseta blanca que la gente intervenía y la vestía, poniéndose la camiseta de la paz y la no violencia la cual era la temática y motivo de los murales.



Mural: “Quien se pone la camiseta” Intervenciones espontaneas.
Plaza central de la ciudad de La Plata Argentina 2009.



Mural concluido: “Quien se pone la camiseta”
Plaza central de la ciudad de La Plata Argentina 2009.

26 *Idem.*

Otro antecedente de intervención espontánea que se pone como ejemplo se realizó en la explanada central de la Universidad La Salle en la ciudad de Pachuca Hidalgo, y la dinámica de construcción de la obra también fue colectiva, la invitación a la comunidad académica fue en este caso la de colocar un dibujo o una foto de su opinión sobre el medio ambiente. “En la realidad concreta del mundo de hoy, los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea”²⁷



Mural: “Homo, homini lupus”
Universidad La Salle Pachuca Hidalgo 2010.

Una estrategia de las que se vale el etnólogo de preguntar a la realidad socialmente construida, es el análisis íntimo del espacio simbólico. Cuando hablamos de este espacio aludimos al “lugar antropológico”. Augé describe de ellos por lo menos tres rasgos que los distinguen: Son identificatorios, poseen historia y son relacionales. Ejemplos típicos son los barrios, los altares, las plazas públicas, las cuales encierran un contenido vivencial, social y espacial. Los ejemplos de murales en plazas públicas que aquí son presentados se consideran como “no lugares” ya que el espacio que rodea a la obra es desconocido e impersonal para los autores de la obra, en este sentido podemos considerar que es impersonal y sin contenido simbólico, al menos para esas personas, en ese momento preciso y en la construcción de esa obra mural específica. En esos momentos de crear una obra en sitio específico estamos creando una historia y una identidad, se crea un monumento que otorga al lugar rasgos de permanencia.

“El monumento, como lo indica la etimología latina de la palabra, se considera la expresión tangible de la permanencia o, por lo menos, de la duración. Son necesarios altares para los dioses, palacios y tronos para los soberanos para que no sean avasallados por las contingencias temporales. Así admiten pensar la continuidad de las generaciones”²⁸

En el ejemplo que se relata del mural en la plaza de la ciudad de La Plata, observamos que realizó un fenómeno de resignificación del espacio; Aquí podemos puntualizar dos construcciones de significado:

- La construcción desde la gente habitante de la Ciudad.
- La construcción desde los autores del mural, quienes íbamos como visitantes o como viajeros a Argentina a realizar las obras.

²⁷ *Idem.*, p. 110.

²⁸ *Idem.*, p. 65.

Es importante mencionar esta condición de agentes externos ya que para Augé los viajeros son elementos de gran relevancia en su libro. Profundamente influido por Michel de Certeau, Augé encuentra en los viajeros, turistas, y en el viaje mismo el elemento central para defender su tesis:

La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad Baudeleriana, no integran los lugares antiguos.²⁹

La tesis de Augé ha sido multicomentada y criticada. Al respecto del tema del papel que juega el viajero Korstanje, hace notar que:

Despojado de toda pertenencia histórica, el turista no tiene un vínculo cierto con el lugar que visita y mucho menos con la historia del lugar. Puede durante un tiempo estar contemplando un monumento a los caídos durante la segunda guerra mundial simplemente por curiosidad, sin que ese hecho le remueva nada; es solamente un consumidor.³⁰

En el caso de la realización del mural comentado, se puede decir que la participación como agentes de construcción de significado en ese lugar hace que el espacio adquiera relevancia en el sentido de pertenencia de identidad al menos temporal. Como se ha comentado el mural que se propone realizar en un “no lugar” del instituto de Artes consiste en la ampliación de una línea de ensamble con objetos reciclados colocados en el Plafón de viguería y pasillo exterior del aula de videoproyecciones, Mineral del Monte Hidalgo, en un extensión de 20 metros. Este espacio es un lugar transitado pero impersonal, conocido visualmente, pero no identificado por rasgos significantes.



La dinámica de construcción del mural en el techo será por la elaboración de un panfleto escrito que se distribuirá entre la comunidad académica, en el que la invitación será a incorporar objetos con significados atribuidos a la línea del tiempo.

El tiempo como significación objetual.

Se espera mitificar el espacio y significarlo por medio de la obra artística, atribuyéndole y construyéndole una historia, un rasgo de ubicación e identificación así como una identidad. Se

²⁹ *Idem.*, p. 54.

³⁰ Korstanje, Maxi. *Athenea Digital* - num. 10: 211-238 (2006)

desconoce al momento la dirección de significado y de permanencia que pueda tomar la obra en este “no lugar”.

En la práctica de percibir, ubicar e intervenir plásticamente un “no lugar” se ponen en juego una serie de valoraciones antropológicas que dan sentido a la construcción colectiva del espacio, lugar e individualidad solitaria que encierra el sitio específico, estas interacciones dan lugar a construcciones de identidad en donde lo provisional, lo efímero, lo colectivo, lo permanente y lo temporal proponen al antropólogo y al artista un objeto de estudio diverso e imprevisto.

Plafón de vigería y pasillo exterior del aula de videoproyecciones, Instituto de Artes UAEH.
Mineral del Monte Hidalgo. Aspecto general del lugar sin intervención.



Inicio de intervenciones con Ensamblajes de objetos reciclados. La propuesta contempla la ampliación a los 20 metros restantes del techo.

Bibliografía

- Augeé, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2001.
- Korstanje, Max. (2006) “*El Viaje, una crítica al concepto de los no lugares*”. *Athenea Digital*, Vol 10, pp. 211-238

Semblanzas de los autores

Bertha Alicia Arizpe

(Ciudad de México, 1977)

Nació en la ciudad de México en 1977, estudió la licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, y posteriormente realizó estudios de maestría en la misma universidad. Tomó cursos de pintura, fotografía, grabado, serigrafía y textil, papel hecho a mano y teñido de telas, sin embargo su área de interés principal ha sido el soporte pictórico.

Ha realizado varias exposiciones individuales entre las que se pueden mencionar Recorridos urbanos. STC Metro. Estación Salto del Agua. (2004, Pintura). Así como cerca de diez exposiciones colectivas como SEMANARTE (1998, Pintura) en el SNTE. D.F; ...Y sobre metales (2002, Grabado). Casa de la Cultura Venustiano Carranza; Textiles Academia de San Carlos. D. F. (2002, Textiles); Ruido. Estación del metro Copilco. México, D. F. (2002, Instalación); exposición colectiva e itinerante dentro del Encuentro Nacional de Arte Joven 2005 y Exposición colectiva de profesores de la Universidad Autónoma del estado de Hidalgo.

En el 2004 fue beneficiaria del Programa de Apoyo a Proyectos Artísticos y Culturales del Instituto Mexicano de la Juventud y en 2005 fue seleccionada para exponer dos obras pictóricas de gran formato dentro del Encuentro Nacional de Arte Joven. Entre 2003 y 2005, se desempeñó como docente en el ámbito de la Historia del Arte dentro de la carrera de Artes Visuales, de la UAEH.

Miguel Ángel Ledezma Campos

(Ciudad de México, 1973)

miguelledezma.com

Nació en la Ciudad de México en 1973. Realizó sus estudios de Licenciatura y Maestría en Artes Visuales (UNAM). Actualmente es alumno del doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad en la Universidad Autónoma de Morelos. Actualmente trabaja como profesor-investigador de tiempo completo en la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Autónoma del estado de Hidalgo.

A lo largo de su carrera ha recibido premios, becas y distinciones destacando la Beca Creadores con Trayectoria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes Hidalgo (FOECAH), emisiones 2012 y 2008, también fue ganador del concurso para apoyo a Proyectos de Arte Contemporáneo MUNO, Zacatecas en 2010, entre otros. Su obra ha sido seleccionada en concursos nacionales e internacionales, tales como: la X y IX Bienal Monterrey FEMSA, en 2012 y 2009 y el Premio La Joven estampa 2007 (Cuba); entre otros.

Ha presentado once exposiciones individuales y más de 60 exposiciones colectivas en México y Latinoamérica. Destacan: X Bienal de Monterrey FEMSA en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y en el Antiguo Colegio de San Ildefonso en el Distrito Federal en 2012-2013; El imperativo ecológico en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile (2012), Gráfica del Paisaje. Obra selecta de la colección del Museo de la Estampa (2010), en el Museo de la Estampa, Toluca; MACAY anfitrión de la plástica mexicana (Zona Centro) en el Museo de Arte Contemporáneo de Yucatán (2009), entre otras. Su obra pertenece a colecciones de museos en México y Latinoamérica.

Eric Reyes-Lamothe

(Tulancingo, Hidalgo, México, 1974)

www.eric-reyes.com

Doctorado en la Universidad Complutense de Madrid, 2011; Master of Fine Arts, San Francisco Art Institute, 2008; Licenciado en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, 1999.

Artista residente en el Philadelphia Art Hotel, 2009 y en el Fundament Studio 2008 en Tilburg, Holanda.

Ha expuesto en México, Estados Unidos, España, Perú, Canadá, Francia, Portugal, Polonia, Japón y Holanda. Su obra forma parte de la colección del Museum of Fine Arts de Boston y del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo.

Entre sus exposiciones recientes se encuentran: Arte y política, Museo de Arte de Sinaloa, 2010; Hola y Adiós, Casa del Lago Juan José Arreola, Ciudad de México, 2010; Tangible, Galería TalCual Arte Contemporáneo, México DF, 2010; Ceci n'est pas une rétrospective, Espaço Padaria Independente, en colaboración con Nuno Ramalho, Porto, Portugal, 2010; Invisible Homes, SOMARTS Cultural Center, San Francisco CA, 2009-2010.

Ha participado en proyectos comunitarios, como la organización de Festivales de Arte, educación artística para niños en comunidades rurales, colaboraciones con la UNESCO y la creación de dos talleres-galería en Tulancingo, Hgo. Algunos de sus reconocimientos son: Beca Fulbright García-Robles, 2006; Beca AECI-MAE, España, 2005; tres Becas del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2001, 2003, 2010; Premio Estatal de la Juventud, 2003; Intercambio académico con la UBC, Vancouver, 1996.

Actualmente es Profesor Investigador en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del estado de Hidalgo y es artista invitado para realizar la Residencia Ceroinspiración en Quito, Ecuador en Noviembre del 2010.

Jesús Rodríguez Arévalo

(Uruapan, Michoacán, México)

Es Licenciado en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. En 2002 realizó un Diplomado en enseñanza de las Artes en el INBA.

En 2004 realizó la Maestría en Ciencias de la Educación por la Universidad del Valle de México. En 2012 realizó la Maestría en Artes Visuales por la UNAM.

Actualmente es Docente del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, y de la Licenciatura en Diseño Gráfico de la Universidad La Salle Pachuca.

En las universidades donde labora es miembro del sistema Institucional de Tutorías, y se desempeña como profesor investigador de tiempo completo con perfil PROMEP. Pertenece al grupo de investigación "Arte y contexto" del Instituto de Artes. Es delegado del "Movimiento internacional de Muralismo Italo Grassi" y del "Movimiento de Muralistas Mexicanos".

Ha realizado 8 exposiciones individuales y 12 exposiciones colectivas de dibujo y pintura. Ha realizado 40 murales en México en los Estados de Michoacán, Hidalgo, Morelos, Estado de México, y Distrito federal.

En el extranjero ha realizado obras de pintura mural: en Argentina (En las ciudades de La Plata, Mar del plata, Corrientes y Cosquin); en Paraguay, en las ciudades de Hernandarias y Asunción; en Colombia, en la ciudad de Medellín. en España: en la ciudad de Aguadulce provincia de Almería.

Desarrolla el Programa de Intercambios académicos de Muralistas que promueve la participación artística de pintores muralistas extranjeros en México. Actualmente trabaja en el mural Universos de las Ciencias Médicas en el Instituto de Ciencias de la Salud, UAEH, México.

Arte y Contexto (Volumen I) Obras y textos de Arte Contextual se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2015, en los talleres gráficos de la Editorial Universitaria de la UAEH.
Tiraje 250 ejemplares.